

Fanny & Felix Mendelssohn

Christina Landshamer | Martin Mitterrutzner

RIAS Kammerchor
Kammerakademie Potsdam

Justin Doyle

● harmonia
mundi



Sacred Music **1** Geistliche Musik

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY (1809-1847)

Christus Op. 97

oratorio fragments for soloists, mixed choir and orchestra

Part I: The Birth of Christ / I^{re} partie : La naissance du Christ / I. Teil: Die Geburt Christi

1	I. Recitative (S) <i>Da Jesus geboren ward</i>	CL	0'33
2	II. Trio (T, B) <i>Wo ist der neugeborne König der Juden</i>	MH, AR, JPZ	1'25
3	IIIa. Chorus <i>Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn</i>		2'49
4	IIIb. Chorale <i>Wie schön leuchtet der Morgenstern!</i>		1'40

Part II: The Passion of Christ / II^{de} partie : La Passion du Christ / II. Teil: Das Leiden Christi

5	IV. Recitative (T) <i>Und der ganze Haufe stand auf</i>	MM	0'10
6	V. Chorus <i>Diesen finden wir</i>		0'38
7	VI. Recitative (T) <i>Pilatus sprach zu den Hohenpriestern</i>	MM	0'18
8	VII. Chorus <i>Er hat das Volk erregt</i>		0'56
9	VIII. Recitative (T) <i>Pilatus aber sprach</i>	MM	0'19
10	IX. Chorus <i>Hinweg mit diesem</i>		0'33
11	X. Recitative (T) <i>Da rief Pilatus</i>	MM	0'14
12	XI. Chorus <i>Kreuzige, kreuzige</i>		1'10
13	XII. Recitative (T) <i>Pilatus spricht zu ihnen</i>	MM	0'19
14	XIII. Chorus <i>Wir haben ein Gesetz</i>		0'58
15	XIV. Recitative (T) <i>Da überantwortete er ihn</i>	MM	0'57
16	XV. Chorus <i>Ihr Töchter Zions</i>		3'58
17	XVI. Chorale <i>Er nimmt auf seinen Rücken</i>		1'46

FANNY HENSEL born MENDELSSOHN (1805-1847)

Lobgesang 'Meine Seele ist stille'

Cantata for soprano, alto, mixed choir and orchestra

18	I. Introduzione Pastorale. Andante con moto		2'12
19	II. Chorus <i>Meine Seele ist stille zu Gott</i>		3'59
20	III. Recitative (A) <i>Ein Weib, wenn sie gebietet</i>	FM	1'27
21	IV. Aria (S) <i>O dass ich tausend Zungen hätte</i>	CL	3'57
22	V. Final Chorus <i>Ich will von Gottes Güte singen</i>		3'14

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY

Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser (Psalm 42) Op. 42

Cantata for soloists, mixed choir and orchestra

23	I. Chorus <i>Wie der Hirsch schreit</i>		5'51
24	II. Aria (S) <i>Meine Seele dürstet</i>	CL	2'43
25	III. Recitative (S) <i>Meine Tränen sind</i> & Soprano and Female Chorus <i>Denn ich wollte gern hingehen</i>	CL	3'27
26	IV. Chorus <i>Was betrübst du dich</i>		1'51
27	V. Recitative (S) <i>Mein Gott, betrübt ist meine Seele</i>		1'45
28	VI. Quintet (Male Chorus and Soprano) <i>Der Herr hat des Tages verheissen</i>	CL, MH, VN, SD, AR	4'12
29	VII. Finale <i>Was betrübst du dich meine Seele</i>		4'43

Christina Landshamer (CL), *soprano*

Martin Mitterrutzner (MM), *tenor*

Chorsolisten:

Franziska Markowitsch (FM), *alto*

Minsub Hong (MH), Volker Nietzsche (VN), *tenors*

Stefan Drexelmeier (SD), Andrew Redmond (AR), Jonathan E. de la Paz Zaens (JPZ), *basses*

RIAS Kammerchor Berlin

Kammerakademie Potsdam

Justin Doyle, *conductor*

Justin Doyle, *conductor*

RIAS KAMMERCHOR BERLIN

- Sopranos* Carmen Callejas, Mi-Young Kim, Sarah Krispin, Sophia Linden, Anette Lösch, Anja Petersen, Stephanie Petिताurent, Birita Poulsen, Inés Villanueva, Fabienne Weiß, Viktoria Wilson
- Altos* Ulrike Bartsch, Claudia Buhrmann, Waltraud Heinrich, Sibylla Maria Löbbert, Franziska Markowitsch, Anna Padalko, Hildegard Rützel, Anna Schaumlöffel, Vizma Zvaigzne
- Tenors* Volker Arndt, Joachim Buhrmann, Florian Feth, Jörg Genslein, Minsub Hong, Clemens Liese, Christian Mücke, Volker Nietzsche, Shimon Yoshida
- Basses* Stefan Drexelmeier, Ingolf Horenburg, Paul Mayr, Manuel Nickert, Rudolf Preckwinkel, Andrew Redmond, Johannes Schendel, Carlo Schmitz, Jonathan E. de la Paz Zaens

KAMMERAKADEMIE POTSDAM

- Violins* Elfa Rún Kristinsdóttir (*concertmaster*), Julita Forck, Matthias Leupold, Renate Looock, Meike-Lu Schneider, Christiane Plath, Michiko Iiyoshi, Laura Kania, Thomas Kretschmer, Laura Rajanen, Anastasia Tsvetkova
- Violas* Jennifer Anschel, Christoph Starke, Ralph Günthner, Julia McLean
- Cellos* Ulrike Hofman, Jan-Peter Kuschel, Alma-Sophie Starke
- Double basses* Tobias Lampelzammer, Johannes Ragg
- Flutes* Bettina Lange, Avner Geiger
- Oboes* Jan Böttcher, Omer Idan
- Clarinets* Daniel Kurz, Florentine Simpfendörfer
- Bassoons* Christoph Knitt, Florian Bensch
- Horns* Aaron Seidenberg, Daniel Dubrovsky
- Trumpets* Nathan Plante, Pedro José Cases Sánchez, Maren Weinrebe
- Trombones* Martin Majewski, Till Krause, David Joseph Yacus
- Timpani* Friedemann Werzlau

Déroulée entièrement durant le *Vormärz* (“l’avant-mars”) – période allant du Congrès de Vienne en 1815 aux Révolutions de mars 1848 –, la carrière de Felix Mendelssohn est intimement liée au contexte politique allemand : un pays soumis à des divisions religieuses, morcelé en de nombreux États, à la fois complexé sur le plan artistique et conscient de son poids au cœur de l’Europe. Le musicien a joué un rôle important dans le processus identitaire. Il fit exécuter les œuvres de Bach et de Haendel, rendit hommage aux figures tutélaires (la cantate *Dürer*), aida des institutions à se développer, tels l’Orchestre du Gewandhaus ou le Conservatoire de Leipzig, et promut de nombreux festivals pour lesquels il écrivit maintes pages chorales. Cette dernière partie de sa production, la plus importante, répond en réalité à un besoin profond : elle n’est que rarement le fruit de commandes mais provient bien plus d’une “nécessité intérieure”, ainsi que le révèlent le *Psaume 42* et l’oratorio *Christus*.

Ce dernier compte parmi les œuvres les plus énigmatiques de Mendelssohn. On n’en connaît ni l’origine ni le plan initial. Laissé inachevé, il ne paraît qu’à titre posthume en 1852 et ne comprend que des fragments : un trio pour voix solistes, des récitatifs, quelques chœurs et un choral. Le projet remonte probablement à la fin des années 1830, après l’achèvement de *Paulus*. Le musicien cherche de nouveaux sujets d’oratorio, un genre alors délaissé ou confié à des auteurs académiques. Au cours de l’été 1839, Mendelssohn sollicite l’aide de Carl Gollmick, un compositeur de Francfort et bon connaisseur de la théologie, afin de l’aider à réaliser le livret d’une œuvre intitulée *Erde, Himmel und Hölle* (“La Terre, le Ciel et l’Enfer”) – le titre initial de *Christus*, probablement. La partition est élaborée tout au long des années quarante ainsi qu’en atteste une correspondance avec l’orientaliste Julius Fürst puis avec l’ambassadeur de Prusse en Angleterre Josias Freiherr von Bunsen, sollicités chacun pour l’écriture du livret. La mort tragique de Fanny Mendelssohn interrompt le travail.

Lorsque la partition est éditée, en 1852, elle est curieusement divisée en deux parties consacrées l’une à la naissance, l’autre à la Passion du Christ. Le sujet forme une trilogie avec les deux oratorios alors achevés, *Paulus* et *Elias*, en menant de l’Ancien Testament vers le Nouveau, comme si Mendelssohn cherchait une attitude conciliatrice entre les religions, tentant de résoudre les tensions régnant sur le plan national comme au sein de sa propre famille, où la question de la conversion divise alors âprement les esprits.

Le récitatif initial introduit un narrateur qui décrit les grandes étapes de l’action et en facilite la compréhension. Le trio pour ténor et deux voix de basse emprunte son texte aux Écritures (Matthieu 2,2) et se développe à partir d’une simple cellule de broderie dans une forme exempte de toute modulation. Le n°3 est un chœur somptueux érigé sur les paroles du Lévitique (24,17) et du Psaume 2 – une page monothématique où les dissonances acides, les oppositions dynamiques et la modulation inattendue vers *ré* bémol majeur assombrissent graduellement le tissu. Un choral auquel se joignent les trombones couronne le premier volet, donnant lieu à trois passages *a capella*. La seconde partie, consacrée à la Passion du Christ, se compose d’une alternance entre des récitatifs confiés à un ténor soliste et des chœurs mixtes sur des textes empruntés aux Évangiles. Le ton est constamment dramatisé : le premier chœur anime le tempo, durcit les rythmes et culmine en une longue descente de la basse ; le deuxième (*Er hat das Volk erregt*) fait concorder les voix et s’achève sur des unissons puissants ; le suivant adopte des procédures antiphoniques (deux demi-chœurs se répondant) et le dernier (*Ihre Tochter Zions*) constitue le point culminant de l’ouvrage en offrant une lamentation poignante. La partition se referme sur un choral montrant l’influence de Bach et rappelant que l’art de Mendelssohn se développe en anamnèse, selon la volonté de prendre comme point de départ un auteur considéré comme référence puis de faire évoluer les formes sans chercher à imiter ou singer le modèle.

La même attitude prévaut dans le *Psaume 42*, une œuvre offerte en 1837 par Mendelssohn à son épouse, Cécile Jeanrenaud. Le texte, lié à l’errance des Hébreux dans le désert, reflète l’expression de l’âme pieuse privée de la présence divine, et mêle des vers oscillant entre le souvenir, la mélancolie, la désolation ou l’espérance. La justesse des proportions, la modération d’un ton affranchi de tout sentimentalisme comme de tout pathétisme exagéré, le sentiment constant d’euphonie ou la haute maîtrise du contrepoint expliquent la réussite de l’ensemble. Les numéros choraux, placés au début, au centre et à la fin, encadrent des récitatifs et des plages solistes, assurant une assise solide, tandis que les parentés thématiques liant les numéros 1 et 4 et les reprises motiviques mariant les numéros 5, 6 et le chœur final assurent l’unité organique.

Les figures de plainte des altos, les chromatismes de la partie centrale et le sommet en mineur soulignent les images amères du texte du premier mouvement, avant le retour graduel vers le calme et le silence. L’air de soprano (n°2) adopte une forme proche de la cavatine par sa brièveté, sa conception en un seul tenant et son tissu monothématique. Le hautbois concertant donne le sentiment d’une voix intérieure insistant douloureusement sur les mêmes images. Le court mélisme sur *lebendigen Gotte*, l’atteinte de l’aigu sur *Gottes Angesicht* ou la vocalise finale sur *Seele* mettent en valeur les mots sensibles. Le numéro qui suit adopte une architecture composite en faisant se succéder un récitatif, un solo de soprano puis un chœur conçu en forme d’hymne d’actions de grâce. Le n°4 est un récitatif choral suivi d’une consolation apportée à l’âme inquiète par le chœur d’hommes, où les fanfares terminales des cuivres ajoutent quelques accents héroïques. Un récitatif dominé par les vastes sauts d’intervalles et les tons mineurs introduit le mouvement le plus développé, un quintette mêlant chœur homophonique, plainte du soprano et concert croissant des voix. Le chœur terminal est une fugue animée rappelant celles de Haendel par ses accents hymniques et ses rythmes robustes. Les vocalises sur le mot *Ewig* élargissent la perspective, ouvrant vers l’atemporel et passant du singulier vers l’universel.

Le style de la cantate *Lobgesang* de Fanny Mendelssohn est identique à celui du *Psaume 42* : le frère et la sœur ont en effet reçu la même éducation artistique et se sont servis mutuellement de conseillers musicaux partageant les mêmes idées et la même esthétique. Après son mariage avec le peintre Wilhelm Hensel, la jeune femme a tenu un salon de musique réunissant des écrivains, des artistes et des musiciens. Elle s’y produisait régulièrement et y présentait ses nouvelles compositions, telle sa cantate *Lobgesang*, achevée au mois de juin 1831 et dédiée à son fils Sebastian pour son premier anniversaire. L’œuvre est divisée en cinq mouvements et met en musique des vers extraits des Psaumes et des Évangiles. Le texte utilise la métaphore de l’accouchement pour exprimer l’idée de la douleur muée en joie, associant ainsi la naissance de Sebastian au symbolisme chrétien liant le désarroi des fidèles à la mort du Christ puis à leur joie lors de la résurrection et de l’annonce de la “seconde venue”.

Un prélude émancipé de toute tension introduit le climat serein qui correspond au texte et révèle à son tour l’influence des cantates de Bach. Le deuxième mouvement est un chœur à la tonalité évolutive, construit sur un emboîtement de petites sections altérant chacune le mètre et le tempo. Le volet précède un récitatif pour voix d’alto où les vocalises sur le mot “Flamme” et les unissons entre les violons et les basses peignant les braises de l’enfer soulignent le dramatisme des vers. Le numéro suivant est un air de soprano où chaque image du texte donne lieu à un traitement spécifique : les ornements délicats sur le mot *Tausend* (“mille”), les vocalises sur l’idée du souffle (*Odem*) ou du chant (*Gesang*), les gammes échangées entre les instruments pour décrire les ornements floraux glorifiant Dieu, ou les unissons dramatiques de la partie centrale. Le dernier mouvement est une louange au Seigneur en *ré* majeur. Une mélodie extraite d’un choral de Johann Mentzer est confiée aux voix d’altos et donne naissance à un contrepoint ornemental alimenté par les autres voix. L’animation du tempo, les fanfares joyeuses des trompettes et les gammes délicates des violons couronnent brillamment l’ensemble dans le ton festif qui s’impose.

JEAN-FRANÇOIS BOUKOBZA

“Just as we have long regarded Mendelssohn as the most cultivated artistic temperament of our day, equally individual and masterly in all genres, in both the church and the concert styles, in choral music as in lieder, so we believe him, in this Psalm 42, to have reached the highest level attained both by himself as a church composer, and by modern sacred music as a whole. The gracefulness with which the craftsmanship, the skill in the working-out, which such a style demands, is revealed here, the delicacy and purity of the treatment of each detail, the power and inwardness of the massed forces, but above all, since we cannot call it anything else, the spirit [*Geist*] within it – one sees with joy what art is to him, what it is to us thanks to him.”

The journalist writing here with verbal exuberance and unreserved admiration about a friend and colleague is none other than Robert Schumann, reviewing the premiere of the psalm cantata *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser*, conducted by Mendelssohn himself, which took place at the Leipzig Gewandhaus on New Year's Day 1838. As one may observe in Schumann's *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* (Collected writings on music and musicians), published by Wigand of Leipzig in 1854, the perceptive chronicler often commented favourably on the artistic status of his almost exact contemporary Mendelssohn – though not quite so often in such eulogistic terms as here. This is perhaps surprising, insofar as the basic aesthetic principles in the two composers' respective outputs clearly diverge. The degree of compatibility between Mendelssohn's conservative style of composition, which sought a fruitful synthesis of the art of Bach and Handel and the models of Classical form (particularly in the field of sacred music), and the more progressive intentions of Schumann, is certainly open to controversy. However, the latter was always broad-minded enough to respond with impartial appreciation to the sheer consistency and truthfulness with which Mendelssohn's art represented its self-proclaimed ideals.

Mendelssohn's psalm settings, which are highly diverse in terms of ambition and style, span the years 1837 to 1844 and thus fall in the middle of a fairly reactionary period of upheaval in the history of European church music. Mendelssohn was sceptical of or even hostile to the contemporary efforts of both Catholics and Protestants once more to tighten the bonds of the genre to the liturgy, thereby massively curtailing its artistic freedom, and he expressly rejected 'music that is merely accompanimental, that plays a subordinate, tributary role to the service [*Funktion*], like candles, incense and so on'. Having been schooled on the model of Bach, he asserted that his own church music should convey certainty of belief, should be a confession of faith, never mere decoration. He composed sacred music, so he declared, because he 'felt the need, just as one picks up a certain book, even the Bible, out of an irresistible urge, and feels joy in doing so'. Large portions of the manuscript of this Psalm Cantata op.42 were written in the summer of 1837 during Mendelssohn's honeymoon with the Frankfurt pastor's daughter Cécile Jeanrenaud, whom he had married at the end of March. His friend and fellow composer Ferdinand Hiller later recalled:

“How great was my astonishment when he showed me the musical result of his journey, the Forty-second Psalm! . . . [T]he tender, fervent pathos that dominates this composition truly springs from an unconditional trust in God and absolute submission to His will. This is the chief characteristic of the work, and is admirably in keeping with the happiness Felix felt in his life at that time.”

He added further sections during a second phase of work in the late autumn of the same year, and gave the work its final form after the Leipzig premiere by composing the first of the two choruses on the verse 'Was betrübst du dich, meine Seele' (no.4 in the score). Through the four-note motto of the call 'Harre auf Gott!', Mendelssohn thus anticipates in the middle of the work the music of the triumphant final chorus, in which this motif, now on the words 'Preis sei dem Herrn', mutates into the memorable opening cell of the closing fugue, thus underlining the central messages of the psalm: trust and glorification. These values, which are emphatically advocated by the fellowship of believers represented by the chorus, are placed in a dialectical relationship with the passages dealing with the uncertainty and yearning of the individual. For example, the aria 'Meine Seele dürstet nach Gott' (no.2), in which the solo oboe symbolises the voice of the soul in the Baroque manner, expresses an anxious quest for a home in faith, a peregrination endangered by distress and inconstancy, which still does not seem to be at an end in the poignant quintet (no.6). Here, Mendelssohn juxtaposes the solemn singing of the male voices, which radiates benevolence and confidence, with the soloist's poignant, plaintive cries, thus creating an emotional tension that is released in the subsequent finale in a manner as liberating as it is imposing. 'The way he interprets the Psalms is entirely new,' as his sister Fanny later enthusiastically concluded, 'conveying the splendour of the descriptions, especially of nature, and generally capturing the whole psalm after the manner of a coherent tableau.'

However, the significance of Mendelssohn's sacred music is by no means founded solely on his splendid, deeply felt psalm settings. In fact, it is his biblical oratorios, *Paulus* (1836) and *Elias* (1846), that have always been the chief focus of attention. Plans to expand the two works into a trilogy, a triptych uniting Old and New Testaments, Judaism and Christianity in the foundations of their doctrines, were realised only in piecemeal fashion before the composer's early death in November 1847. As a result, almost every aspect of the genesis of the surviving torso still remains wholly unclear. In the first place, the exact circumstances of the search for a suitable text to set, in which many other names appear long before Josias Freiherr von Bunsen, are shrouded in confusion and contradictions. We do not know whether Mendelssohn himself ever intended the now commonly used title *Christus*, nor do the scattered vestiges in existence (twenty minutes or so in performance time), which deal with the birth and Passion of Jesus, allow us to draw any plausible conclusions about their exact position within the work as a whole. Even the question of what large-scale formal structure Mendelssohn may have had in mind must ultimately remain unanswered, although documentary evidence exists of a three-part concept with sections called *Erde, Hölle und Himmel* (Earth, Hell and Heaven), a name that was also under discussion as the title of the work.

Despite all these queries, the spirit, strength and persuasiveness of Mendelssohn's music are impressive even in the few fragments we possess. Particularly worthy of mention are the broadly realised chorus 'Es wird ein Stern aus Jakob aufgeh'n' with its sometimes bold harmonies, the wonderfully soulful apotheosis to the chorale 'Wie schön leuchtet der Morgenstern', and the richly affective sequence of brief recitatives and *turba* choruses in the Passion section, which is once again closely modelled on Bach – not only in terms of its dramatic impetus. The high musical quality of this torso of an oratorio may explain why it was premiered as early as 1852 at the Birmingham Musical Festival, in memory of its composer, and was published in the same year by Breitkopf & Härtel in Leipzig under the hypothetical title *Christus*.

Felix Mendelssohn's relationship with his sister Fanny, a little more than three years his elder, was characterised by a special intimacy from childhood onwards. Their musical training with Ludwig Berger and Karl Friedrich Zelter, the director of the Berlin Singakademie, had run almost parallel, so that the poet and music critic Ludwig Rellstab could quite rightly speak of a 'sisterhood of talent'. Affection, trust and respect were also mutual in nature: they fuelled a lively exchange of ideas between the siblings and led Felix not only to do signal service throughout his life in promoting Fanny's spectacular pianistic talent, but also, against all the conventions of the time, to show great consideration for her compositional ambitions – though that definitely included occasional criticism. Hence he was extremely impressed by the musical side of her *Lobgesang*, but expressed reservations about the choice of texts, 'because in the end not everything that is in the Bible and fits the subject has music in it'.

It is true that this short cantata for soprano, chorus and orchestra, completed in June 1831 to mark the first birthday of her son Sebastian, the only child of her marriage to the painter Wilhelm Hensel in 1829, reposes on a rather peculiar textual pasticcio. Isolated biblical verses (Psalm 62, the Gospel of John, the Song of Solomon) form the basis for the opening chorus and recitative, while the aria and final chorus set free poetry by the Lusatian theologian and author of hymn texts Johann Mentzer. Nevertheless, Fanny succeeds in combining the textual building blocks, which revolve around the theme of birth and maternal happiness, in a musically coherent manner, embracing a personal compositional style that is perhaps even more closely allied to older models than that of her brother. Not only is the introductory Pastorale strikingly reminiscent of Bach and Handel, but the central soprano aria also seems to be based in many respects on the archetypes of the revered Thomaskantor. Finally, the two choral movements captivate with their fleet-footed yet highly effective mastery of counterpoint, which unmistakably points in the same direction. The fact that Fanny Hensel's impressive and mature music is still overshadowed by that of her famous brother can probably only be explained by the fossilised role models of centuries of deeply one-sided music historiography. Women were allowed to play the piano, but composing was a male preserve. It would take generations to crack this cliché.

ROMAN HINKE
Translation: Charles Johnston

„Wie uns nun Mendelssohn seit lange schon als die gebildetste Kunstnatur unserer Tage gilt, in allen Gattungen, im Kirchenstil wie im Konzertstil, im Chor wie im Lied gleich eigentümlich und meisterhaft wirkend, so glauben wir ihn namentlich in diesem 42ten Psalm auf der höchsten Stufe, die er als Kirchenkomponist, die die neuere Kirchenmusik überhaupt erreicht hat. Die Grazie, in der das Handwerk, die Kunst der Arbeit, die solcher Stil erheischt, sich hier offenbart, die Zartheit und Reinlichkeit der Behandlung jedes einzelnen, die Kraft und Innerlichkeit der Massen, vor allem aber, da wir's nun nicht anders nennen können, der Geist darin, – man sieht's mit Freude, was ihm die Kunst ist, was sie uns durch ihn.“

Der hier in verbalem Überschwang und rückhaltloser Bewunderung über einen Freund und Kollegen schreibt, ist kein Geringerer als Robert Schumann, Rezensent der von Mendelssohn selbst geleiteten Uraufführung seiner Psalmkantate *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser*, die am Neujahrstag 1838 im Leipziger Gewandhaus stattfand. Wie Schumanns *Gesammelte Schriften über Musik und Musiker* aufzeigen, 1854 bei Wigand in Leipzig publiziert, hat sich der scharfsichtige Chronist wiederholt wohlwollend über den künstlerischen Rang des nahezu Gleichaltrigen ausgelassen. Nicht gar so oft freilich in derart hymnischer Weise wie hier. Überraschend vielleicht insofern, als die ästhetischen Grundlinien im Schaffen beider Komponisten deutlich auseinanderstreben. Inwieweit sich Mendelssohns bewahrende, auf eine fruchtbare Synthese mit der Kunst Bachs und Händels wie auch der klassischen Formmodelle bedachten Schreibart, namentlich auf dem Gebiet der Kirchenmusik, mit den progressiveren Intentionen seines Zeitgenossen vereinbaren ließ, darf gewiss kontrovers diskutiert werden. Indes war Schumann allemal Freigeist genug, der lauterer Konsequenz und Wahrhaftigkeit, mit der Mendelssohns Kunst ihre selbsternannten Ideale vertrat, in unvoreingenommener Wertschätzung zu begegnen.

Mendelssohns in Anspruch und Habitus durchaus unterschiedliche Psalmvertonungen erstrecken sich über die Jahre 1837 bis 1844 und fallen so mitten hinein in eine ziemlich reaktionäre Umbruchsphase in der Geschichte der europäischen Kirchenmusik. Den damaligen Bestrebungen beider christlichen Konfessionen, selbige wieder strenger an die Liturgie zu binden, dabei in ihrer künstlerischen Freiheit massiv zu beschneiden, begegnet Mendelssohn skeptisch bis ablehnend und verwahrt sich dabei ausdrücklich gegen „eine Musik, die nur begleitend ist und sich der Funktion unterordnet und mitwirkt wie die Kerzen, der Weihrauch und so weiter“. Seine Kirchenmusik solle Glaubensgewissheit vermitteln, beteuert er, geschult am Vorbild Bachs, solle Bekenntnis sein, niemals bloße Staffage. Er habe sie komponiert, weil er „ein Bedürfnis danach verspürte, genau wie man aus einem unwiderstehlichen Drang heraus ein bestimmtes Buch, und sei es die Bibel, zur Hand nimmt und dabei Freude empfindet.“

Große Teile des Manuskripts zur Psalmkantate Opus 42 entstanden bereits im Sommer 1837 auf Mendelssohns Hochzeitsreise mit der Frankfurter Predigerstochter Cécile Jeanrenaud, die er Ende März geheiratet hatte. „Wie groß war mein Erstaunen, als er mir das musikalische Ergebnis seiner Reise zeigte, den 42. Psalm“, erinnert sich der Künstlerfreund Ferdinand Hiller.

„Der zarte und leidenschaftliche Pathos, der diese Komposition beherrscht, entspringt wirklich aus einem unbedingten Vertrauen in Gott und der absoluten Unterwerfung unter seinen Willen. Dies kennzeichnet im Wesentlichen das Werk und steht in bewundernswertem Einklang mit dem Glücksgefühl, in dem Felix zu jener Zeit lebte.“

Während einer zweiten Arbeitsphase im Spätherbst desselben Jahres fügte er weitere Abschnitte hinzu, um das Werk nach seiner Leipziger Uraufführung nochmals um den ersten der beiden Chöre auf die Verszeile *Was betrübst du dich, meine Seele* (Nr.4) zu ergänzen. Durch das viertönige Motto des Appells *Harre auf Gott!* greift Mendelssohn damit bereits im Zentrum des Werkes auf den triumphalen Finalchor voraus, in dem dieses Motiv, nun auf die Worte *Preis sei dem Herrn*, zum einprägsamen Themenkopf der Schlussfuge mutiert und somit die zentralen Botschaften der Psalmichtung unterstreicht: Vertrauen und Verherrlichung. Diese von der Glaubensgemeinschaft des Chors eindringlich vertretenen Werte stehen in dialektischem Verhältnis zu jenen Passagen, die von der Unsicherheit und Sehnsucht des Einzelnen handeln. So ist die Arie *Meine Seele dürstet nach Gott* (Nr. 2), in der die solistisch geführte Oboe nach barocker Manier die Stimme des Gemüts versinnbildlicht, Ausdruck einer ängstlichen Suche nach Heimstatt im Glauben, einer durch Bedrängnis und Wankelmut gefährdeten Wanderung, die auch im bewegenden Quintett (Nr. 6) noch nicht beendet scheint. Hier stellt Mendelssohn dem wehevollen, Güte und Zuversicht ausstrahlenden Gesang der Männerstimmen schmerzliche Klagerufe der Solistin gegenüber und erzielt damit eine emotionale Spannung, die sich im anschließenden Finale auf ebenso befreiende wie imposante Weise löst. „Seine Art die Psalmen aufzufassen ist gänzlich neu“, wird Schwester Fanny später einmal begeistert resümieren, „die Pracht der Schilderungen, namentlich der Natur, wiederzugeben und überhaupt den ganzen Psalm wie ein zusammenhängendes Gemälde zu fassen.“

Die Bedeutung von Mendelssohns geistlicher Musik gründet jedoch beileibe nicht auf seine großartigen, von tiefer Empfindung durchdrungenen Psalmvertonungen allein. Im Mittelpunkt stehen vielmehr seit je seine biblischen Oratorien: *Paulus* von 1836 und *Elias* aus dem Jahr 1846. Pläne, die beiden Stücke zu einer Trilogie zu ergänzen, einem Dreigespann, das Altes und Neues Testament, Judentum und Christentum in den Grundfesten ihrer Glaubenslehren zusammenführt, gelangten bis zum frühen Tod des Komponisten im November 1847 nur noch fragmentarisch zur Ausführung. So sind die allermeisten Aspekte in der Werkgenese des Torsos bis heute völlig unklar: Verworren und widersprüchlich zunächst die genauen Umstände der Suche nach einer tauglichen Textvorlage, in der lange vor Josias Freiherr von Bunsen viele weitere Namen auftauchen. Auch wissen wir weder, ob der heute gebräuchliche Titel *Christus* jemals von Mendelssohn selbst intendiert war, noch lassen die spärlich überlieferten Rudimente von rund zwanzig Minuten Dauer, die sich mit Geburt und Passion Jesu befassen, plausible Rückschlüsse auf ihre genaue Position innerhalb des Gesamtwerks zu. Selbst die Frage, welche großformale Gliederung Mendelssohn vorgeschwebt haben mag, muss letztlich unbeantwortet bleiben, wiewohl sich ein dreiteiliges Konzept mit den Abschnitten *Erde, Hölle und Himmel* nachweislich auch als Werktitel in der Diskussion befunden hatte.

All dieser Fragezeichen zum Trotz: Geist, Stärke und Überzeugungskraft von Mendelssohns Musik imponieren auch in diesen wenigen Bruchstücken. Hervorzuheben der breit ausgeführte Chorsatz *Es wird ein Stern aus Jakob aufgeh'n* mit seiner teils kühnen Harmonik und der herrlich seelenvollen Apotheose auf den Choral *Wie schön leuchtet der Morgenstern* sowie die affektreiche, nicht allein hinsichtlich ihres dramatischen Impetus abermals eng an Bach angelehnte Abfolge von kurzen Rezitativen und Turbachören im Passionsabschnitt. Ihre hohe musikalische Qualität mag erklären, warum der oratorische Torso bereits 1852 beim Birmingham Musical Festival in memoriam seines Urhebers zur Uraufführung gelangte und noch im selben Jahr unter dem hypothetischen Titel *Christus* bei Breitkopf & Härtel in Leipzig im Druck erschien.

Das Verhältnis Felix Mendelssohns zu seiner gut drei Jahre älteren Schwester Fanny war von Kindheit an durch besondere Innigkeit geprägt. Nahezu parallel war ihre musikalische Ausbildung bei Ludwig Berger und Karl Friedrich Zelter, dem Leiter der Berliner Singakademie, verlaufen, sodass der Dichter und Musikkritiker Ludwig Rellstab vollkommen zurecht von einer „Schwesterschaft des Talents“ sprechen durfte. Auch Zuneigung, Vertrauen und Respekt waren beidseitiger Natur, nährten einen regen Gedankenaustausch zwischen den Geschwistern und führten dazu, dass sich Felix zeitlebens nicht nur als Förderer von Fannys spektakulärer pianistischer Begabung verdient machte, sondern auch ihren kompositorischen Ambitionen gegen alle Konventionen der Zeit große Beachtung schenkte – was gelegentliche Kritik definitiv einschloss. So zeigte er sich von der musikalischen Seite ihres *Lobgesangs* zwar außerordentlich angetan, meldete aber Bedenken hinsichtlich der Textauswahl an, „weil am Ende nicht Alles, was in der Bibel steht und auf das Thema paßt, Musik enthält.“

Tatsächlich stützt sich die kurze, im Juni 1831 abgeschlossene Kantate für Sopran, Chor und Orchester, die aus Anlass des ersten Geburtstags ihres Sohnes Sebastian, dem einzigen Spross ihrer 1829 geschlossenen Ehe mit dem Kunstmaler Wilhelm Hensel, entstanden war, auf ein recht eigentümliches Textpasticcio: Einzelne Bibelverse (Psalm 62, Johannes-Evangelium, Hohelied Salomos) bilden die Grundlage für Eröffnungsschor und Rezitativ, während Arie und Schlusschor auf freie Lyrik des Lausitzer Theologen und Kirchenlieddichters Johann Mentzer beruhen. Gleichwohl gelingt es Fanny, die inhaltlich um das Thema Geburt und Mutterglück kreisenden Textbausteine musikalisch schlüssig zusammenzubinden, wobei ihrem Schreibstil ein möglicherweise noch engerer Schulterschluss mit älteren Vorbildern zu eigen ist als dem ihres Bruders. Nicht nur die einleitende *Pastorale* erinnert auf frappierende Weise an Bach und Händel, auch die im Zentrum stehende Sopran-Arie scheint in mancherlei Hinsicht an die Archetypen des verehrten Thomaskantors orientiert zu sein. Die beiden Chorsätze schließlich bestechen durch eine leichtfüßige, gleichwohl überaus wirkungsvolle Beherrschung des Kontrapunkts, der unmissverständlich in dieselbe Richtung weist. Dass Fanny Hensels so beeindruckende wie reife Musik bis heute tief im Schatten derjenigen ihres berühmten Bruders steht, ist wohl nur mit den verkrusteten Rollenbildern einer über Jahrhunderte hinweg zutiefst einseitigen Musikgeschichtsschreibung zu erklären. Klavierspielen durften die Frauen, Komponieren aber war Männersache. Es sollte noch Generationen brauchen, dieses Klischee aufzubrechen.

ROMAN HINKE

I. Teil: Die Geburt Christi

- 1 | *I. Rezitativ* (Sopran)
Da Jesus geboren ward zu Bethlehem im jüdischen Lande, da kamen die Weisen vom Morgenlande gen Jerusalem und beteten ihn an.
- 2 | *II. Terzett* (Tenor, Basses)
Wo ist der neugeborne König der Juden? Wir haben seinen Stern gesehen und sind gekommen, ihn anzubeten.
- 3 | *IIIa. Chor*
Es wird ein Stern aus Jacob aufgehn und ein Scepter aus Israel kommen, der wird zerschmettern Fürsten und Städte.
- 4 | *IIIb. Choral*
Wie schön leuchtet der Morgenstern!
O welch' ein Glanz geht auf vom Herrn,
Uns Licht und Trost zu geben.
Dein Wort, Jesu,
Ist die Klarheit,
Führt zur Wahrheit
Und zum Leben.
Wer kann dich genug erheben?

II. Teil: Das Leiden Christi

- 5 | *IV. Rezitativ* (Tenor)
Und der ganze Haufe stand auf und fingen an, ihn zu verklagen und zu schmähen:
- 6 | *V. Chor*
Diesen finden wir, dass er das Volk abwendet, und verbietet den Schloss dem Kaiser zu geben, und spricht, er sei Christus, ein König.
- 7 | *VI. Rezitativ* (Tenor)
Pilatus sprach zu den Hohenpriestern und zum Volk: Ich finde keine Ursach' an diesem Menschen.
Da schriehen alle:
- 8 | *VII. Chor*
Er hat das Volk erregt damit, dass er gelehrt hat hin und her im ganzen Lande und hat in Galiläa angefangen bis hieher.
- 9 | *VIII. Rezitativ* (Tenor)
Pilatus aber sprach: Ich finde keine Schuld an ihm, darum will ich ihn züchtigen und loslassen.
Da schrie der ganze Haufe:
- 10 | *IX. Chor*
Hinweg mit diesem und gib uns Barabbam los!

Première partie : La naissance du Christ

- I. Récitatif* (soprano)
Lorsque Jésus naquit à Bethléem en terre de Judée, les mages vinrent d'Orient jusqu'à Jérusalem pour l'adorer.
- II. Trio* (ténor, basses)
Où est le roi des Juifs qui vient de naître ? Nous avons vu son étoile et sommes venus l'adorer.
- IIIa. Chœur*
Une étoile se lèvera de Jacob, et un sceptre viendra d'Israël, qui brisera princes et cités.
- IIIb. Choral*
Comme elle respandit, l'étoile du matin !
Oh, quel éclat naît du Seigneur,
Pour nous donner lumière et réconfort !
Jésus, ta parole
Est la clarté ;
Elle nous mène à la vérité
Et à la vie.
Qui pourra t'exalter assez ?

Deuxième partie : La Passion du Christ

- IV. Récitatif* (ténor)
La foule entière se leva et se mit à l'accuser et à le calomnier :
- V. Chœur*
Nous pensons qu'il corrompt le peuple, et il interdit de payer le tribut à l'empereur, et dit être le Christ, un roi !
- VI. Récitatif* (ténor)
Pilate s'adressa aux grands-prêtres et au peuple : Je ne vois aucune raison d'accuser cet homme.
Tous crièrent alors :
- VII. Chœur*
Il a soulevé le peuple en enseignant ça et là dans tout le pays, depuis la Galilée jusqu'ici.
- VIII. Récitatif* (ténor)
Mais Pilate dit : Je ne vois aucune faute en lui ; je veux donc le châtier puis le relâcher.
Toute la foule cria alors :
- IX. Chœur*
Débarrasse-nous de lui, et relâche Barabbas !

Part One: The Birth of Christ

- I. Recitative* (Soprano)
Now when Jesus was born in Bethlehem of Judaea, behold, there came wise men from the east to Jerusalem, and worshipped him.
- II. Trio* (Tenor, Basses)
'Where is he that is born King of the Jews? For we have seen his star and are come to worship him.'
- IIIa. Chorus*
There shall come a Star out of Jacob, and a Sceptre shall rise out of Israel, that shall smite princes and cities.
- IIIb. Chorale*
How beautifully shines the morning star!
Ah, what radiance gleams forth from the Lord
To bring us light and comfort!
Thy Word, Jesus,
Is clarity;
It leads to truth and life.
Who can exalt thee sufficiently?

Part Two: The Passion of Christ

- IV. Recitative* (Tenor)
And the whole multitude of them arose, and they began to accuse him and to revile him:
- V. Chorus*
'We found this fellow perverting the nation, and forbidding to give tribute to Caesar, saying that he himself is Christ a King!'
- VI. Recitative* (Tenor)
Then said Pilate to the chief priests and to the people: 'I find no fault in this man.'
Then they all cried:
- VII. Chorus*
'He stirreth up the people, teaching throughout all the land, beginning in Galilee to this place.'
- VIII. Recitative* (Tenor)
And Pilate said: 'I find no fault in him, I will therefore chastise him and release him.'
And they all cried out at once:
- IX. Chorus*
'Away with this man, away, and release unto us Barabbas!'

- 11 | *X. Rezitativ* (Tenor)
Da rief Pilatus abermals zu ihnen und wollte Jesum loslassen.
Sie aber schrien:
- 12 | *XI. Chor*
Kreuzige, kreuzige ihn!
- 13 | *XII. Rezitativ* (Tenor)
Pilatus spricht zu ihnen: Nehmet ihr ihn hin und kreuziget ihn, denn ich finde keine Schuld an ihm.
Da antworteten sie:
- 14 | *XIII. Chor*
Wir haben ein Gesetz, und nach dem Gesetz soll er sterben, denn er hat sich selbst zu Gottes Sohn gemacht.
- 15 | *XIV. Rezitativ* (Tenor)
Da überantwortete er ihn, dass er gekreuzigt würde, sie nahmen Jesum und führten ihn hin zur Schädelstätte, es folgte ihm aber nach ein grosser Haufe Volks, und Weiber, die klagten und beweineten ihn.
- 16 | *XV. Chor*
Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst und über eure Kinder. Denn siehe, es wird die Zeit kommen, da werdet ihr sagen zu den Bergen: fallt über uns! Und zu den Hügeln: deckt uns!
- 17 | *XVI. Choral*
Er nimmt auf seinen Rücken
Die Lasten, die mich drücken
Bis zum Erliegen schwer,
Er wird ein Fluch, dagegen
Erwirbt er mir den Segen,
Und o wie gnadenreich ist der!
- Wo bist du Sonne geblieben,
Die Nacht hat dich vertrieben,
Die Nacht, des Tages Feind.
Fahr' hin, du Erdensonne,
Wenn Jesus, meine Wonne,
Noch hell in meinem Herzen scheint.
- FANNY HENSEL: **Lobgesang**
„Meine Seele ist stille zu Gott“
- 18 | *I. Pastorale*
- 19 | *II. Chor*
Meine Seele ist stille zu Gott, der mir hilft, denn er ist meine Hoffnung, mein Hort, meine Hilfe und mein Schutz, dass mich kein Fall stürzen wird, wie gross er ist.

- X. Récitatif* (ténor)
Pilate leur dit alors de nouveau qu'il voulait relâcher Jésus. Mais ils crièrent :
- XI. Chœur*
Qu'on le crucifie, qu'on le crucifie !
- XII. Récitatif* (ténor)
Pilate leur dit : Prenez-le et crucifiez-le, car je ne trouve aucune faute en lui.
Ils répondirent alors :
- XIII. Chœur*
Nous avons une loi, et d'après cette loi il doit mourir, car il s'est prétendu le fils de Dieu.
- XIV. Récitatif* (ténor)
Alors il le leur livra pour qu'il soit crucifié ; ils prirent Jésus et le conduisirent au lieu-dit le Crâne ; mais il fut suivi d'une grande foule d'hommes et de femmes qui se lamentaient et pleuraient sur lui.
- XV. Chœur*
Vous, filles de Sion, pleurez sur vous-mêmes et sur vos enfants. Car, voyez, le temps viendra où vous direz aux montagnes : Tombez sur nous ! Et aux collines : Recouvrez-nous !
- XVI. Choral*
Il prend sur ses épaules
Les fardeaux qui m'accablent
Et me font succomber.
Il prend sur lui la malédiction, mais
Me procure la bénédiction,
Oh combien pleine de grâce !
- Soleil, où es-tu passé ?
La nuit t'a chassé,
La nuit, ennemie du jour.
Disparaîs, soleil de la terre,
Pourvu que Jésus, ma joie,
Éclaire encore mon cœur.
- FANNY HENSEL : **Chant de louanges**
“Mon âme est tranquille en Dieu”
- I. Pastorale*
- II. Chœur*
Mon âme est tranquille en Dieu, qui me secourt, car il est mon espoir, mon refuge, mon aide et ma protection, afin qu'aucune faute ne me fasse tomber, si grande soit-elle.

- X. Recitative* (Tenor)
Pilate therefore, willing to release Jesus, spoke again unto them, but they cried:
- XI. Chorus*
'Crucify him!'
- XII. Recitative* (Tenor)
And Pilate saith unto them: 'Take ye him and crucify him, for I find no fault in him.'
They answered him:
- XIII. Chorus*
'We have a law, and by our law he ought to die, because he made himself the Son of God.'
- XIV. Recitative* (Tenor)
Then delivered he him therefore unto them to be crucified. And they took Jesus and led him away to the place of the skull. And there followed him a great company of people, and of women, which also bewailed and lamented him.
- XV. Chorus*
Daughters of Zion, weep for yourselves and for your children. For behold, the days are coming, when ye shall say to the mountains: 'Fall on us'; and to the hills, 'Cover us!'
- XVI. Choral*
He takes on His back
The burdens that oppress me
So sorely that I sink beneath them.
He becomes accursed, and in exchange
Gains salvation for me,
And oh, how merciful He is!
- Where are you, O sun?
Night has driven you hence,
Night, the enemy of day.
Begone, earthly sun,
When Jesus, my bliss,
Still shines brightly in my heart.
- FANNY HENSEL: **Song of Praise**
'My soul truly waits still upon God'
- I. Pastorale*
- II. Chorus*
My soul truly waits still upon God, who is my salvation. For He is my hope, my shelter, my salvation and my defence, so that no fall will overthrow me, so great is He.

20 | *II. Rezitativ* (Alt)

Ein Weib, wenn sie gebietet, so hat sie Traurigkeit, denn ihre Stunde ist gekommen, wenn sie aber das Kind geboren hat, denkt sie nicht mehr an die Angst um der Freude willen, dass der Mensch zur Welt geboren ist.
Der Herr hat es ihr gegeben, denn Liebe ist stark wie der Tod und Eifer ist fest wie die Hölle; ihre Glut ist feurig und eine Flamme des Herrn.

21 | *III. Arie* (Sopran)

O dass ich tausend Zungen hätte
Und einen tausendfachen Mund,
Mit allen Wesen um die Wette
Lobt ich dann Gott aus Herzensgrund.
O dass doch meine Stimme schallte
Bis dahin, wo die Sonne steht;
O dass mein Blut mit Freuden wallte,
So lang es durch die Adern geht;
O wäre mein jeder Puls ein Dank
Und jeder Odem ein Gesang.
Ihr grünen Blätter in den Wäldern,
Bewegt und regt euch doch mit dir,
Ihr zarten Blumen auf den Feldern
Verherrlicht Gott durch eure Zier.
Für ihn müsst ihr belebt sein,
Auf stimmt freudig mit mir ein.

22 | *IV. Schlusschor*

Ich will von Gottes Güte singen,
Solange sich die Zunge regt,
Ich will ihm Freudenopfer bringen,
Solange sich mein Herz bewegt;
Ja wenn der Mund wird kraftlos sein,
So stimm' ich noch mit Seufzen ein.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: **Der 42. Psalm**
„Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“

23 | *I. Chor*

Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser, so schreit meine Seele,
Gott, zu Dir.

24 | *II. Arie* (Sopran)

Meine Seele dürstet nach Gott,
Nach dem lebendigen Gotte!
Wann werde ich dahin kommen,
Dass ich Gottes Angesicht schaue?

25 | *IIIa. Rezitativ* (Sopran)

Meine Tränen sind meine Speise Tag und Nacht, weil man täglich zu mir saget: Wo ist nun dein Gott?
Wenn ich dess' inne werde, so schütte ich mein Herz aus bei mir selbst:

II. Récitatif (alto)

La femme, lorsqu'elle enfante, éprouve de la tristesse, parce que son heure est venue ; mais, lorsqu'elle a donné le jour à l'enfant, elle ne pense plus à sa peine, à cause de la joie de voir qu'un homme est venu au monde.
Le Seigneur le lui a donné, car l'amour est fort comme la mort, et la jalousie est inflexible comme l'enfer ; son ardeur est de feu, une flamme du Seigneur.

III. Air (soprano)

Oh ! Si j'avais mille langues
Et une bouche multipliée par mille,
Je louerais Dieu à l'envi avec toutes les créatures,
Du plus profond de mon cœur !
Oh ! Que ma voix résonne
Jusqu'où brille le soleil !
Que mon sang frémissse de joie
Tant qu'il coule dans mes veines !
Puisse chaque pulsation être un remerciement
Et chaque souffle un chant !
Vous, vertes feuilles des forêts,
Réveillez-vous et frémissez avec moi,
Vous, tendres fleurs des champs,
Glorifiez Dieu par votre éclat !
C'est pour lui que vous devez vivre ;
Allez, chantez joyeusement avec moi !

IV. Chœur final

Je chanterai la bonté de Dieu,
Tant que ma langue se mouvra.
Je lui offrirai des sacrifices de joie,
Tant que mon cœur battra.
Même quand ma bouche aura perdu toute force,
J'entonnerai encore ce chant en gémissant.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY : **Psaume 42 "Comme languit le cerf près de l'eau vive"**

I. Chœur

Comme le cerf aspire à de l'eau vive, ainsi mon âme aspire à toi, mon Dieu.

II. Air (Soprano)

Mon âme a soif de Dieu,
Du Dieu de vie !
Quand parviendrai-je
À voir la face de Dieu ?

IIIa. Récitatif (Soprano)

Mes larmes sont mon seul pain, la nuit comme le jour, moi à qui l'on dit à tout moment : où est donc ton Dieu ?
Lorsque je m'en souviens, mon cœur en moi se brise.

II. Recitative (Alto)

A woman when she is in travail hath sorrow, because her hour is come; but as soon as she is delivered of the child, she remembereth no more the anguish, for joy that a man is born into the world.
The Lord hath granted it unto her, for love is strong as death and jealousy is hard as hell; the glow thereof is fiery and a flame of the Lord.

III. Aria (Soprano)

Oh that I might have a thousand tongues
And a thousandfold voices!
Then, vying with all other creatures,
I would praise God from the bottom of my heart.
Oh that my voice might ring out
Even up to the place of the sun above;
Oh that my blood might flow with joy
As long as it courses through my veins;
Oh that each pulse might be a thanksgiving
And each breath a song!
Ye green leaves in the woods,
Rouse and bestir yourselves with me;
Ye tender flowers in the fields,
Glorify God in your beauty.
For Him you must be full of life:
Come, join me in joyful song!

IV. Final Chorus

I will sing of God's lovingkindness
As long as my tongue stirs.
I will bring Him joyous offerings
As long as my heart beats;
Yea, even if my mouth be feeble,
I will join in with my sighs.

FELIX MENDELSSOHN BARTHOLDY: **Psalm 42**
'As the hart panteth after the water brooks'

I. Chorus

As the hart panteth after the water brooks, so panteth my soul after thee, O God.

II. Aria (Soprano)

My soul thirsteth for God,
For the living God:
When shall I come
And appear before God?

IIIa. Recitative (Soprano)

My tears have been my meat day and night, while they continually say unto me: where is thy God?
When I remember these things, I pour out my soul in me;

IIIb. Sopran und Frauenchor

Denn ich wollte gern hingehen mit dem Haufen und mit ihnen wallen
zum Hause Gottes, mit Frohlocken und mit Danken unter dem
Haufen, die da feiern.

26 | *IV. Chor*

Was betrübst du dich, meine Seele,
Und bist so unruhig in mir? Harre auf Gott!
Denn ich werde ihm noch danken,
Dass er mir hilft mit seinem Angesicht.

27 | *V. Rezitativ (Sopran)*

Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir, darum gedenke ich an dich!
Deine Fluten rauschen daher, dass hier eine Tiefe und dort eine Tiefe
brause, alle deine Wasserwogen und Wellen geh'n über mich.
Mein Gott, betrübt ist meine Seele in mir!

28 | *VI. Quintett (Männerquartett und Sopran)*

Der Herr hat des Tages verheissen seine Güte, und des Nachts singe
ich zu ihm und bete zu dem Gotte meines Lebens.
Mein Gott! Betrübt ist meine Seele in mir, warum hast du meiner
vergessen?
Warum muss ich so traurig geh'n, wenn mein Feind mich drängt?

29 | *VII. Schlusschor*

Was betrübst du dich, meine Seele, und bist so unruhig in mir?
Harre auf Gott!
Denn ich werde ihm noch danken, dass er meines Angesichts Hilfe
und mein Gott ist.
Preis sei dem Herrn, dem Gott Israels, von nun an bis in Ewigkeit!

IIIb. Soprano et Chœur de femmes

Car je me mêlerais volontiers à la foule ondoyante
pour aller avec elle vers la maison de Dieu, parmi les
acclamations de liesse et de louange.

IV. Chœur

Pourquoi t'affliges-tu, mon âme,
Et pourquoi es-tu si tourmentée en moi ? Espère en Dieu !
Car je le louerai encore,
Afin que sa face me vienne en aide.

V. Récitatif (Soprano)

Mon Dieu, mon âme vient-elle à défaillir, je songe alors
à toi !
La masse des flots déferle, et ouvre ici un abîme, et là-bas
un autre abîme ; la masse de tes flots passe sur moi.
Mon Dieu, mon âme est affligée !

VI. Quintette (Quatuor d'hommes et soprano)

Le jour, le Seigneur m'a promis sa grâce, et la nuit, je
chante et prie le Dieu de ma vie.
Mon Dieu, mon âme est affligée en moi, pourquoi m'as-tu
oublié ?
Pourquoi dois-je m'en aller si triste, accablé par mon
ennemi ?

VII. Finale

Pourquoi t'affliges-tu, mon âme, et pourquoi es-tu si
tourmentée en moi ? Espère en Dieu !
Car je le louerai encore, parce qu'il est le salut de ma face
et mon Dieu.
Loué soit le Seigneur, le Dieu d'Israël, maintenant et à
jamais !

Traduction : Dennis Collins sauf Psaume 42 : Pascal Duc

IIIb. Soprano and Female Chorus

For I had gone with the multitude, I went with them to the
house of God, with the voice of joy and praise.

IV. Chorus

Why art thou cast down, O my soul?
And why art thou disquieted in me? hope thou in God:
For I shall yet praise him
For the help of his countenance.

V. Recitative (Soprano)

O my God, my soul is cast down within me: therefore will
I remember thee!
Deep calleth unto deep at the noise of the waterspouts:
all my waves and thy billows are gone over me.
O my God, my soul is cast down within me.

VI. Quintet (Male Quartet and Soprano)

Yet the Lord will command his lovingkindness in the
daytime, and in the night his song shall be with me, and
my prayer unto the God of my life.
I will say unto God my rock, Why hast thou forgotten
me? why go I mourning because of the oppression of the
enemy?

VII. Finale

Why art thou cast down, O my Soul? and why art thou
disquieted within me?
Hope thou in God; for I shall yet praise him, who is the
health of my countenance, and my God.
Praise to the Lord, the God of Israel, now and for all time!

Translations: Charles Johnston

RIAS Kammerchor Berlin, Justin Doyle - Selected discography

All titles available in digital format (download and streaming)

JOHANN SEBASTIAN BACH
Christmas Magnificat BWV 243.1 (243a)
 GEORGE FRIDERIC HANDEL
Te Deum for the Peace of Utrecht HWV 278
Akademie für Alte Musik Berlin
 Núria Rial, Marie-Sophie Pollack, Alex Potter,
 Kieran Carrel, Roderick Williams
 CD HMM 902730



GEORGE FRIDERIC HANDEL
Coronation Anthems
 With Anthems by
 CROFT, PURCELL, GIBBONS
 CD HMM 902708

JOHANNES BRAHMS
Complete Liebeslieder
 Hungarian Dances
Angela Gassenhuber & Philip Mayers, piano
 CD HMM 902616



Dixit Dominus
 Laudate pueri, Nisi Dominus
*Carolyn Sampson, Johanna Winkel,
 Viktoria Wilson, Alex Potter,
 Hugo Hymas, Andreas Wolf*
 CD HMM 902723

BENJAMIN BRITTEN
Hymn to St. Cecilia
 Choral Dances from Gloriana
 Five Flowers Songs
 CD HMM 902285



JOSEPH HAYDN
Missa Cellensis Hob.XXII:5
*Johanna Winkel, Sophie Harmsen,
 Benjamin Bruns, Wolf Matthias Friedrich*
Akademie für Alte Musik Berlin
 CD HMM 902300



Eine Co-Produktion mit Deutschlandfunk Kultur
und der Rundfunk-Orchester und Chöre GmbH Berlin



harmonia mundi musique s.a.s.

Médiapôle Saint-Césaire, Impasse de Mourgues, 13200 Arles

© © 2025 Deutschlandradio / ROC / harmonia mundi musique s.a.s

Enregistrement : mars 2023, Kammermusiksaal, Berliner Philharmonie, Berlin (Allemagne)

Producteurs délégués : Ruth Jarre (Deutschlandfunk Kultur) et Bernhard Heß (ROC)

Direction artistique, montage et mastering : Florian B. Schmidt

Prise de son : Henri Thaon

© harmonia mundi pour l'ensemble des textes et des traductions

Maquette : Atelier harmonia mundi

PEGASUS
MUSIKPRODUKTION

harmoniamundi.com
christina-landshamer.de
martinmitterrutzner.com
rias-kammerchor.de
kammerakademie-potsdam.de