

Felix

# Mendelssohn Bartholdy

---

## Elias op. 70

Oratorium nach Worten des Alten Testaments  
MWV A 25

Soli (SATB), Coro (SATB)  
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti  
4 Corni, 2 Trombe, 3 Tromboni, Oficleide, Timpani  
2 Violini, Viola, Violoncello, Contrabbasso ed Organo

Kritische Ausgabe von  
R. Larry Todd

Stuttgarter Mendelssohn-Ausgaben  
Urtext

Klavierauszug  
Paul Horn



---

Carus 40.130/04

## Vorwort\*

Kaum ein anderes Werk dokumentiert so eindringlich wie der *Elias* die Veränderungen, die sich während der letzten 150 Jahre in der kritischen Betrachtung des Schaffens von Felix Mendelssohn Bartholdy vollzogen haben. Bei den englischen Erstaufführungen in den Jahren 1846 und 1847 wurde der *Elias* als unbestrittenes Meisterwerk bejubelt und blieb seither ein Hauptwerk des Oratorienrepertoires. Die einzige Konkurrenz stellte im England des 19. und 20. Jahrhunderts lange Zeit allein Händels *Messias* dar.<sup>1</sup> Nach der Premiere in Birmingham am 26. August 1846 schrieb *The Times*: „Never ... a more complete triumph – never a more thorough and speedy recognition of a great work of art“.<sup>2</sup> Und die Londoner Premiere der revidierten Fassung vom 16. April 1847 entlockte Henry Fothergill Chorley das Lob: „Elijah is not only the sacred work of our time, we dare fearlessly to assert, but it is a work 'for our children and for our children's children'“.<sup>3</sup> Eine Aufführung, die Mendelssohn in Anwesenheit von Königin Viktoria und Prinz Albert dirigiert hatte, bewegte den Prinzgemahl zu folgenden Zeilen an den Komponisten:

Dem edlen Künstler, der, umgeben von dem Baalsdienst einer falschen Kunst, durch Genius und Studium vermocht hat, den Dienst der wahren Kunst, wie ein anderer Elias treu zu bewahren, und unser Ohr aus dem Taumel eines gedankenlosen Tönegetändels wieder an den reinen Ton nachahmender Empfindung und gesetzmässiger Harmonie zu gewöhnen, – dem grossen Meister, der alles sanfte Gesäusel, wie allen mächtigen Sturm der Elemente an dem ruhigen Faden seines Gedankens vor uns aufrollt.<sup>4</sup>

Prinz Albert sah in der Kunst Mendelssohns eine Bekräftigung der wahren künstlerischen Werte und eine erbauliche Antwort auf falsche ästhetische Ideale.

Als Mendelssohn 1847 im Alter von 38 Jahren starb, hielt man seine Erinnerung anfänglich durch eine Verehrung wach, die an eine Vergötterung grenzte. Da der *Elias* ein Meilenstein in Mendelssohns Schaffen war, kam ihm dabei eine zentrale Bedeutung zu.

Mendelssohns Aufnahme in den Kanon der „großen“ Komponisten löste jedoch eine Gegenreaktion aus. An erster Stelle stand Richard Wagners notorisch antisemitische Kampagne, die in seinem anonym veröffentlichten Aufsatz „Das Judentum in der Musik“<sup>5</sup> (1850) ihren deutlichsten Ausdruck fand. Mendelssohn wurde zudem von den Anhängern der Wagnerschen „Zukunftsmusik“ kritisiert, denn sein Œuvre weise keine Oper auf, die sich messen könne mit dem Wagnerschen Musikdrama, der Gattung, der Wagner den höchsten Rang unter den musikalischen Gattungen gab. Obgleich gerade der *Elias* dramatisch überzeugende Passagen aufweist, stufte man Mendelssohn hinsichtlich seiner dramatischen Werke trotzdem als minderwertigen Komponisten ein. Und schließlich kritisierte George Bernard Shaw gegen Ende des 19. Jahrhunderts Mendelssohns „kid-glove gentility, his conventional sentimentality, and his despicable oratorio mongering“. Er klagte über Mendelssohns „dreary fugue manufacture, with its Sunday-school sentimentalities and Music-school ornamentalities“.<sup>6</sup> Shaw betrachtete Mendelssohn als ein Sym-

bol für die viktorianische Gesellschaft und ihre heuchlerische Moral. Wenn Prinz Albert Mendelssohn zu einem prophetischen Künstler-Priester, der gegen falsche Kunstgötzen kämpfte, erhoben hatte, so drehte gegen Ende des Jahrhunderts Shaw den Spieß um und warf Mendelssohn vor, seine Oratorien seien Ausdruck einer frömmlichen Sentimentalität und Oberflächlichkeit – ein Vorwurf, der sich zugleich an die viktorianische Gesellschaft in ihrer Gesamtheit richtete.

Das Oratorium besteht aus zwei Teilen mit jeweils 22 Abschnitten; der erste Teil enthält eine nicht nummerierte Introduction und Ouverture sowie die Abschnitte Nr. 1 bis Nr. 20; Teil II umfaßt die Abschnitte Nr. 21 bis Nr. 42. Jeder Teil basiert inhaltlich auf drei Ereignissen im Leben des Propheten Elias. Im ersten Teil, nach der Ankündigung der Dürre, wird beschrieben, wie Elias auf wunderbare Weise den Sohn der Witwe vom Tode auferstehen läßt, wie er den Baalsanhängern entgegentritt und wie er die Dürre beendet. Im zweiten Teil geht es um seine Auseinandersetzung mit Ahab und der Königin Isebel, seinen Aufenthalt in der Wildnis, seinen Gang zum Berge Horeb und seine Auffahrt in den Himmel. Musikalisch betrachtet besteht das Oratorium aus Rezitativen, Arien und chorischen Sätzen, von denen viele miteinander verknüpft sind, so daß ausgedehnte durchkomponierte Passagen entstehen. In der Tat stellt der *Elias* Mendelssohns ehrgeizigsten Griff nach der großen Form dar. Besonders beeindruckend ist schon die Vielfalt der chorischen Sätze. Sie weisen z.B. kontrapunktische Passagen auf, die teilweise fugiert gesetzt sind (Ende von Nr. 1 und 42) oder als Kanon (Nr. 34). Ferner finden sich Chöre in homophonem Satz oder in der Form eines Choralatzes (Nr. 5, 15, 16, 32). Darüberhinaus greift Mendelssohn zu Kombinationen verschiedener Besetzungsvarianten: Chor und Solistenduo (Nr. 2), achttimmiger Chor arrangiert als Doppelquartett (Nr. 7), eine Verbindung von Solistenquartett mit vierstimmigem Chor (Nr. 35), A-cappella-Trio (Nr. 28), A-cappella-Quartett (Nr. 15), A-cappella-Passagen als Teil von Chor- bzw. Orchestersätzen (mehrere Beispiele) sowie chorisches Rezitativ (Nr. 36).

\* Das Vorwort ist gegenüber dem der Carus-Partitur (40.130/01) gekürzt. Aus Platzgründen mußte die komplexe Geschichte des Entstehungsprozesses und der frühen Aufführungen und Veröffentlichungen des Oratoriums entfallen. Vgl. zur Entstehungsgeschichte F. G. Edwards, *The History of Mendelssohn's 'Elijah'*, London 1896, Jack Werner, *Mendelssohn's 'Elijah'*, a. a. O. und Artrud Kurzhals-Reuter, *Die Oratorien Mendelssohn-Bartholdys: Untersuchungen zur Quellenlage, Entstehung, Gestaltung und Überlieferung*, Tutzing 1978.

<sup>1</sup> In Deutschland konkurrierte der *Elias* anfänglich mit dem *Paulus*, den Mendelssohn anläßlich des Niederrheinischen Musikfestes geschrieben hatte. Zur anhaltenden Popularität des *Elias* in den USA siehe J. A. Mussulman, „Mendelssohnism in America“, in: *The Musical Quarterly* 53 (1967), S. 335–346.

<sup>2</sup> Zitiert in Jack Werner, *Mendelssohn's 'Elijah': A Historical and Analytical Guide to the Oratorio*, London 1967, S. 16.

<sup>3</sup> Ibid.

<sup>4</sup> August Reissmann, *Felix Mendelssohn-Bartholdy: Sein Leben und seine Werke*, Berlin 1872, S. 296.

<sup>5</sup> *Neue Zeitschrift für Musik* 33 (1850), S. 101–107 und 109–112.

<sup>6</sup> *London Music in 1888–1889 as Heard by Corno di Bassetto (Later Known as Bernard Shaw) with Some Further Autobiographical Particulars*, London 1937, 1950, S. 68ff.

Teil I stellt einen beeindruckenden und in höchstem Maße durchstrukturierten Komplex dar, mit Motiven, die innerhalb eines klar definierten tonalen Schemas wiederkehren, dessen Zentrum d-Moll und Es-Dur bilden. In Elias' einleitendem Rezitativ werden zwei Hauptmotive, die im gesamten Oratorium sowohl melodisch als auch harmonisch alteriert wiederkehren, vorgestellt: zum einen eine majestätische, aufwärts gerichtete Dreiklangsfigur (*d-f-a-d*), die mit dem Propheten in seiner Rolle als Diener des Herrn assoziiert ist, und zum anderen eine strenge Folge abwärts gerichteter Tritoni (*c-fis*, *g-cis* und *d-gis*), die, untermalt von den Blechbläsern, die fluchähnliche Verkündigung veranschaulicht: „Es soll diese Jahre weder Tau noch Regen kommen“.<sup>7</sup> Dem einleitenden Rezitativ folgt direkt die Ouverture, eine Fuge, in deren fächerähnlichem Hauptthema das dissonante Intervall des Fluches enthalten ist. Zur Veranschaulichung des während der Dürre erlittenen Leides entwickelt sich die Fuge in ihrem Verlauf durch intensiver werdende musikalische Gesten: Mendelssohn greift hierfür zu einer rhythmischen Straffung mit sich nach und nach verkürzenden Notenwerten und stellt – in einer Art kontrapunktischem „Manöver“ – das Hauptthema durch dessen horizontale Spiegelung auf den Kopf. Dieser einleitende musikalische Komplex wird durch die nahtlose Verbindung der Ouverture mit dem Höhepunkt des ersten Chores (Nr. 1), einem Klagelied mit einer parallel ablaufenden Fuge, abgeschlossen. Zwei Solosopranen singen in Nr. 2 ein flehendes Duett, während der Chor des Volkes einen quasi-gregorianischen Gesang anstimmt („Herr, höre unser Gebet!“). Nach der lyrischen Arie des Obadjah (Nr. 4) wird das Motiv des Fluches in einem erregten Chor (Nr. 5) wieder wachgerufen, bevor hieraus die ruhige, choralähnliche Passage zu den Worten „und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden“ hervorgeht. Im folgenden 7. Abschnitt vertont Mendelssohn zwei Verse des 91. Psalms für achtstimmigen Chor (antiphonal in zwei Quartette aufgeteilt) und Orchester. Sowohl dieser Chor als auch der in Nr. 9 („Wohl dem, der den Herrn fürchtet“) bilden den Rahmen für Nr. 8, ein dramatisches Duett in e-Moll zwischen Elias und der Witwe.

Die Mitte des ersten Teils (Nr. 10) wird markiert durch die Wiederkehr der Einleitung, die nun – gegenüber ihrem ersten Auftreten um einen halben Ton höher transponiert – in strahlendem Es-Dur erscheint. Hier bekräftigt Elias seine Absicht, sich Ahab zu stellen und die Baalspriester zu einem Wettstreit aufzufordern. In einer Abfolge mehrerer Chöre (Nr. 11–13) bitten die Baalsanhänger ihren Gott erfolglos um ein Opferfeuer. Diese Bitte wird sowohl durch die Verwendung schnellerer Tempi als auch durch die chromatisch ansteigenden Tonarten (F-Dur und fis-Moll) intensiviert. Im Gegensatz dazu betet Elias in einer ruhigen Es-Dur-Arie (Nr. 14) den „Herrn Gott Abraham“ an. Hieran knüpft sich Nr. 15 an, ein Choral zu einigen Psalmversen für Chor, ebenfalls in Es-Dur, mit einer transparenten Orchesterbegleitung, in dem Mendelssohn die aus dem 17. Jahrhundert stammende Chormelodie „O Gott, du frommer Gott“ verarbeitet. Das Feuer Gottes fällt vom Himmel (Nr. 16) und wird dargestellt durch einen mächtigen Chor, der wiederum in einem choralartigen Teil, hier allerdings frei komponiert, endet. Das Feuer wird sehr lebendig in der darauffolgenden virtuoson Arie des Elias

(Nr. 17) dargestellt, deren Verwendung tonmalerischer Elemente erstaunliche Ähnlichkeit zu Händels *Messias* aufweist. Elias' letzte Handlung in Teil I (in Nr. 19) ist die dramatische Herbeiführung des Endes der Dürre. Elias' Flehen wird hier durch die tiefen und dunklen Register des Orchesters charakterisiert – im deutlichen Gegensatz zur knappen Antwort eines Knabensoprans, der – anfangs vergeblich – Ausschau nach Regenwolken hält. Beim Herannahen der Flut bricht der gesamte Chor in Nr. 20 in einen Triumph aus, ebenfalls in Es-Dur, und unter erneuter Verwendung der aufwärts gerichteten Dreiklangsfigur, wie bereits in der Einleitung und später noch einmal in Nr. 10. Ihr erneuter Einsatz an dieser Stelle verleiht dem ersten Teil ein zusätzliches Maß an Einheit.

Zwei Abschnitte dienen der Einleitung von Teil II. Die bewegende Sopranarie in h-Moll (Nr. 21) enthält eine majestätische Passage in der parallelen Durtonart und bereitet damit den mitreißenden marschähnlichen Chorsatz in Nr. 22 vor. Für die Vertonung der abschließenden Textzeile, „Fürchte dich nicht, spricht unser Gott, ich bin mit dir“, stellt Mendelssohn eine neue Variante des Fluchmotivs vor, die anstelle der anfänglich verwendeten aggressiven Tritoni jetzt im Baß das stabilere reine Quartanintervall aufweist (*d-a*, *h-fis*). Die nächsten drei Abschnitte bilden eine zusammenhängende Einheit, in der die Konfrontation zwischen Elias und der Königin Isebel beschrieben wird. Sie reißt das Volk durch ihren Befehl, Elias zu greifen, mit, wobei Mendelssohn an dieser Stelle wieder die dissonantere, tritonale Version des Fluchmotivs verwendet, deren Wirkung sich auch auf den Chor des zornigen Volkes überträgt (Nr. 24). Anschließend ermahnt Elias' Diener Obadjah den Propheten, in die Wildnis zu ziehen (Nr. 25). Das Rezitativ ist so konstruiert, daß es zu der großartigen Arie des Elias „Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele“ (Nr. 26) einen inhaltlichen Bezug hat. Hier beweist Mendelssohn seine Kenntnis der Musik J. S. Bachs: Sowohl die tiefe Lage als auch das begleitende Solocello und der sich deutlich absetzende Mittelteil zeigen den Bezug zur Arie „Es ist vollbracht“ aus der *Johannes-Passion*.<sup>8</sup> Zwei chorsche Abschnitte (Nr. 28 und 29) zu Texten aus verschiedenen Psalmen beschließen die Wildnis-Szene. Sie stehen beide in D-Dur, der Tonart, in der auch das Oratorium abschließt. Einen besonderen Effekt erzielt Mendelssohn in dem Abschnitt Nr. 28 mit einem A-cappella-Terzett der Engel, das besonders durch seine einerseits schlichten, jedoch wunderschönen homophonen Klänge in einem hohen Register besticht.

In nicht weniger als neun Nummern (Nr. 30–38) werden Elias' Wanderung zum Berg Horeb, die dortige Ankunft des Herrn und Elias' Auffahrt in den Himmel behandelt. In Nr. 30, dem Rezitativ eines Engels und des Elias, zitiert Mendelssohn den mittleren Teil aus Nr. 26, „Es ist genug“, und das dissonante Intervall des Fluches. Es folgen dann

<sup>7</sup> Zu Mendelssohns programmatischer Verwendung tritonaler Motive in anderen Werken siehe auch meinen Beitrag „Me voilà perruqué: Mendelssohn's Six Preludes and Fugues Op. 35 Reconsidered“, in: *Mendelssohn Studies*, R. L. Todd, Hg., Cambridge/Mass. 1992, S. 196ff.

<sup>8</sup> Siehe Martin Staehelins Artikel, erwähnt in Fußnote 23.

die beruhigende Arie des Engels (Nr. 31) sowie ein Chorsatz, der auf Imitationen basiert und in dem verschiedene Phrasen aus Chorälen (unter anderem „O Welt, ich muß dich lassen“) zitiert werden. Im darauffolgenden Rezitativ des Elias (Nr. 33) findet sich ein weiteres Mal das Leidensthema aus dem Chor Nr. 1, nach „Meine Seele dürstet nach dir wie ein dürres Land!“. Nr. 34, die Ankunft des Herrn, bildet den spirituellen wie auch den künstlerischen Höhepunkt des Werkes. Dieser Abschnitt beginnt mit einem bewegten, aufwärts gerichteten Motiv, worauf im Anschluß drei Naturgewalten – Sturm, Erdbeben und Feuer – mit großem musikalischen Ideenreichtum und unter Verwendung eines strikten Kanons vom Chor charakterisiert werden. Gott selbst aber wird erst durch eine „leise, ruhige Stimme“ fühlbar, die ihren Ausdruck in der plötzlichen Wendung zu einem sehr ruhigen Pianissimo in E-Dur findet. In zwei strahlenden Chören (Nr. 35 und 36) kehrt Mendelssohn nun zu jenem Dreiklangsmotiv zurück, das zu Beginn des Oratoriums mit Elias assoziiert wurde: Im Abschnitt Nr. 35 (Solistenquartett und Chor) wird dieses Motiv von der Trompete vorgestellt und dann von den Tenören und Bässen in Nr. 36 übernommen. Die abschließende Arie des Elias (Nr. 37) ist auf einer Baßlinie aufgebaut, deren Konturen eine wohlklingendere Variante des Fluchmotivs bilden (die Tritoni werden hier durch reine Quarten, *f-c* und *d-a*, ersetzt). Elias' Auffahrt in den Himmel wird in dem mächtigen Chorsatz Nr. 38 dargestellt, dessen aufwärts gerichtete Dreiklangsfigur mit ihrem Reichtum an chromatischen Modulationen den rot glühenden Streitwagen und Wirbelwind evozieren.

Der abschließende Epilog (Nr. 39 bis 42) enthält Passagen aus dem Buch Jesaja, die die Ankunft des Messias prophezeien. An dieser Stelle läßt Mendelssohns Kreativität etwas nach, es gibt aber durchaus auch inspirierte Stellen. Im D-Dur-Satz Nr. 41 wird die Zeile „Aber einer erwacht von Mitternacht, und er kommt vom Aufgang der Sonne“ am Anfang von den Tenören und Bässen unisono vor einem ruhigen orchestralen Hintergrund gesungen. Für den letzten Abschnitt (Nr. 42) schreibt Mendelssohn eine triumphale Fuge in D-Dur, die zuweilen an den letzten Satz von Händels *Messias* erinnert und der Geschichte des Elias einen genau kalkulierten Abschluß verleiht. So enthält das Thema aufwärts gerichtete, ineinander verwobene reine Quarten (*d-g* und *fis-h*) im Gegensatz zu den abwärts gerichteten, ineinander verwobenen Tritoni der Einleitung. Am Ende wird das „Amen“ gegen eine letzte Äußerung des Fluches gesungen, dessen Dissonanzen nun endgültig aufgelöst sind.

Durham, NC/USA, Februar 1995  
Übersetzung: Alexander Osthelder

R. Larry Todd

Zu diesem Werk liegt folgendes Aufführungsmaterial vor:

Partitur (Carus 40.130 kartoniert und Carus 40.130/01 Leinen), Studienpartitur (Carus 40.130/07), Klavierauszug deutsch / englisch (Carus 40.130/03), Klavierauszug deutsch (Carus 40.130/04), Chorpartitur (Carus 40.130/05), Textheft (Carus 40.130/08), komplettes Orchestermaterial (Carus 40.130/19). Der *Elias* ist mit dem Kammerchor Stuttgart unter der Leitung von Frieder Bernius auf CD eingespielt (Carus 83.215).

*The following performance material is available for this work:*

*full score (Carus 40.130, paperback and Carus 40.130/01, clothbound), study score (Carus 40.130/07), vocal score, German/English (Carus 40.130/03), vocal score, German (Carus 40.130/04), choral score (Carus 40.130/05), libretto (Carus 40.130/08), complete orchestral material (Carus 40.130/19). Elijah is recorded on CD with the Kammerchor Stuttgart under the direction of Frieder Bernius (Carus 83.215).*

Zu diesem Werk ist **CARUS music**, die Chor-App, erhältlich, die neben den Noten und einer Einspielung einen Coach zum Erlernen der Chorstimme enthält. Mehr Informationen unter [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

For this work **CARUS music**, the choir app, is available. In addition to the vocal score and a recording, the app offers a coach which helps to learn the choral parts. Please find more information at [www.carus-music.com](http://www.carus-music.com).

# Elias

op. 70

## Erster Teil

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809 – 1847

Klavierauszug: Paul Horn

### Einleitung

Basso solo

Legni: Flauti, Oboi  
Clarinetti, Fagotti  
Ottoni: 4 Corni  
Trombe, 3 Tromboni  
Ophicleide, Timpani  
Archi

**Grave** ♩ = 60

Elias *p*

So wahr der Herr, der Gott Is-ra-els le-bet, vor dem ich

Legni, Ottoni

Timp

*pp*

5

ste - he: Es soll die-se Jah-re we-der Tau noch

Clf, Fag

8

kom-men, ich

+Ottoni

*ff*

### Ouverture

**Moderato** ♩ = 92

Vc *pp*

Va

5

Clf

VI II

Auffüh... / Duration: ca. 130 min.

© 2007 Carus-Verlag, Stuttgart – CV 40.130/04

Vervielfältigungen jeglicher Art sind gesetzlich verboten. / Any unauthorized reproduction is prohibited by law.

Alle Rechte vorbehalten / All rights reserved / Printed in Germany / www.carus-verlag.com

edited by  
R. Larry Todd

9 *Ob* VII

13

17 *cresc.* *p* +Ob, Cor

21 *cresc.* Cor, Legni

25 *cresc.* *dim.* *p* *sf*

28 +Timp, Cor, Fag *cresc.*

*cresc.*

34

*sempre cresc.*

*sf*

*sf*

*sf*

37

*f*

*sf*

*f*

40

*f*

*più f* Trb

*sf*

43

46

*sf*

*sf*

*sf*

49

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

*sf*

55

*ff sf sf*

58

Tutti

*sf ff*

61

*sf sf sf sf sf più f*

65

Tutti

*sf sf*

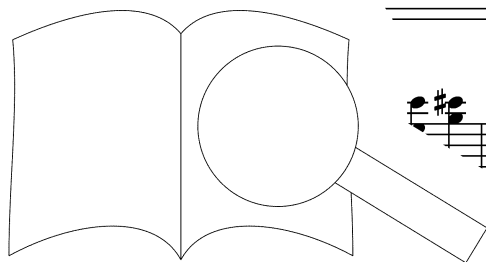
69

*ff sf*

72

*ff sf sf sf sf*

*sf sf*





# 1. Chor

Andante lento ♩ = 76

Soprano  
Alto  
Tenore  
Basso

Das Volk

Hilf, Herr! Hilf, Herr!

Hilf, Herr! Hilf, Herr!

Hilf, Herr! Hilf, Herr!

Hilf, Herr! Hilf, Herr!

Legni  
Otoni  
Timpani  
Organo

*ff*

*Tutti*

5

Willst du uns denn gar ver - til - gen?

Willst du uns denn gar ver - til -

Willst du uns denn gar ver - til n?

Willst du uns denn gar ver - i

Hilf, Herr!

*dim.*

9

.n - te ist ver - gan - gen, der Som - mer i

- fe ge -

Archi, Cor, Fag

13

*p*

Und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men!

Die Ern - te ist ver - gan - gen, der Som - mer ist da - hin,

kom - men, und uns ist kei - ne, kei - ne Hil - fe ge -

+Ob

16

Die Ern - te

und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men,

kom - men, ist kei - ne Hil - fe ge - kom - mer

Und uns ist - fe men!

ke.

gan -

*cresc.*

19

Som - mer ist da - hir

kei - ne

ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men,

men, ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, die

da - hin,

Hil - fe ge -

Die

22

ist kei - ne Hil - fe, kei - - ne Hil - fe ge - kom - men, ist kei - ne  
 Ern - te ist ver - gan - gen, der Som - - mer ist da - hin,  
 kom - men, kei - ne Hil - fe, kei - ne Hil - fe ge - kom - - men,  
 Ern - te ist ver - gan - gen, der Som - mer ist da - hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge -

25

Hil - fe ge - kom - men, die Ern - te ist ver - gan - - gen,  
 und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men,  
 und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men,  
 kom - men, ist kei - ne Hil - fe ge - kor - kei - fe ge - kom - -

28

kei - ne Hil - fe ge - kor - kei - fe ge - kom - men, die Ern - te ist ver -  
 ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, die Ern - te ist ver - gan - gen, der  
 gar - ja - hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - me ver -

31

gan - gen, der Som-mer ist da - hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge -

Som-mer ist da-hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, die Ern - te ist ver -

ist kei - ne Hil - fe, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men, ist kei - ne

gan - gen, und uns ist kei - ne Hil - fe, ist kei - ne Hil - fe ge -

*p* *più f* *sf*

34

kom - men, die Ern - te ist ver - gan - gen! Will denn der Herr

gan - gen, die Ern - te ist ver - gan - gen! Will denn der sein in

Hil - fe, ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men! Will Gott sein in

kom-men, uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men! Will nicht mehr Gott sein in

*p* *f* *mp*

37

Zi - all denn der Herr nicht mehr Gott sein in

Zi - will denn der Herr nicht mehr Gott sein in

will denn der Herr in

will denn der Herr in

*cresc.* *cresc.* *cresc.* *cre.* *cre.*

39

Zi - on, will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zi - on, will denn der

Zi - on, will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zi - on, nicht

Zi - on, will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zi - on? Die Ern - te ist ver -

Zi - on, will denn der Herr nicht mehr Gott sein in Zi - on,

Legni

Fag, Trb

42

Herr nicht mehr Gott sein in Zi - on?

mehr Gott sein? Die Ern - te ist ver - So da -

gan - gen, der Som - mer ist da - hin, und uns ei - kom - men, ge -

will denn der Herr nicht mehr Gott sein, der t mehr Gott sein in

*sf*

45

Die Ern - te Som - mer ist da - hin, der Som - mer ist da -

hin, il - fe ge - kom - men! Will denn der Herr nicht mehr

kom i. Herr nicht mehr Gott sein in sein in

in in Zi - on? Die Ern - te is ver -

48

hin, \_\_\_\_\_ die Ern - te ist ver - gan - gen, der Som - mer ist da - hin! Hilf,

Gott sein, nicht Gott sein in Zi - on? Die Ern - te ist ver - gan -

Zi - on, nicht Gott sein in Zi - on? Die Ern - te ist ver -

gan - gen, die Ern - te ist ver - gan - gen! Hilf,

Tutti

51

Herr! Hilf! Die Ernte ist vergangen, Herr, die Ernte ist vergangen, der Sommer ist dahin, Herr! Die Ernte ist vergangen, die Ernte ist vergangen.

+Timp

54

gan - gen

gan

hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men!

ist da - hin, und uns ist kei - ne Hil - fe ge - kom - men!

om - mer ist da - hin, und uns

der Som - mer ist da - hin, und uns

men!

en!

Recitativo

59 **L'istesso tempo**

Die Tie - fe ist ver - sie - get!

Dem Säug - ling klebt die

Und die Strö - me sind ver - trock - net!

Archi, Cor, Org

Archi, Cor, Org

63

Zun - ge am Gau - men vor Durst!

cre - - scen -

Die jun - gen

ie - do

Kin - der hei - schen

66

cre

Un

B.

da ist nie - mand, der es ih - nen bre - che!

## 2. Duett mit Chor

**Sostenuto ma non troppo** ♩ = 100

**Soprano I** *Solo* *dolce* Zi - on

**Soprano II** *dolce* Zi - on

**Soprano Alto** *Coro* *sf* *dim.* Herr, hö - re un - ser Ge - bet!

**Tenore Basso** *sf* *dim.* Herr, hö - re un - ser Ge - bet!

**Flauti**  
**Clarinetti**  
**Fagotti**  
**Corni**  
**Archi** *Clt con Soprano*

5

streckt ih - re Hän - de aus, und da ist nie - mand, der s' *streckt ih - re Hän - de*

streckt ih - re Hän - de aus, und da ist nie - man. *Zi - on*

10

aus, *s\** sie trö - ste, da ist nie - mand, der sie

und da ist nie - mand, der *der sie*



15

trö - - ste.

trö - - ste.

Herr, hö - re un - ser Ge - bet!

Herr, hö - re un - ser Ge -

Fl

Fl

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

*cresc.*

20

*dolce*

Zi - on streckt ih - re Hän - de aus, und da ist nie - mand, der s:

*dolce*

Zi - on streckt ih - re Hän - de aus, ih - re Hän - de aus, .a. sie

Herr,

bet!

*pp*

*f*

25

*cresc.*

nie - mand, der sie

trö - ste,

hö -

*cresc.*

der sie - trö - ste. Zi - on

nie - mand, der sie trö - ste. Zi - on

*cresc.*

hö - re un - ser Ge -

ser Ge -

*cresc.*

30

streckt ih-re Hän-de aus, und da ist nie-mand, der sie trö-ste, und da ist

streckt ih-re Hän-de aus, und da ist nie-mand, der sie trö-ste, und da ist

Herr, hö-re un-ser Ge-bet!

bet! Herr,

*dim.* *pp*

34

nie-mand, der sie trö-ste, da ist nie-mand, der sie trö-ste,

nie-mand, der sie trö-ste, und da ist nie-mand, der sie trö-ste,

Herr!

hö-re un-ser Ge-bet!

hö-re un-ser Ge-

*cresc.*

39

nie-mand, der sie trö- - on streckt ih-re Hän-de aus, und da ist

nie-mand, der Zi-on streckt ih-re Hän-de aus, und da ist

- ser Ge-bet!

Herr,

*cresc.*

Fl.

*cresc.*

44

nie - mand, der sie trö - - - ste, und da ist nie - mand,

nie - mand, der sie trö - - - ste, und da ist nie - mand, —

Herr, hö - re un - ser Ge - bet!

Herr, hö - re un - ser Ge -

*p* *dim.* *p* *dim.* *dim.*

49

und da ist nie - mand, der sie trö - - -

und — da ist nie - mand, der sie trö - - - ste.

Hö - - -

bet!

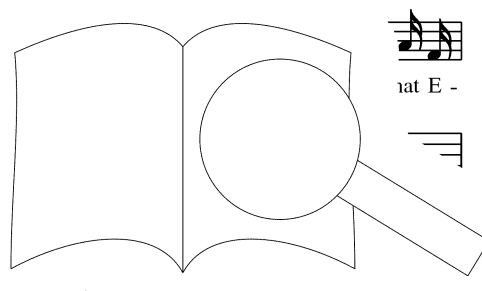
*sf* *sf* *pp* *pp*

### 3. Recitativ

Tenore

rei-ßet eu - re Her - zen und nicht eu -

*pp*



4

li-as den Him-mel ver-schlos-sen durch das Wort des Herrn! So be-keh-ret euch zu dem Herrn, eu-rem Gott, denn er ist

7

gnä-dig, barm-her-zig, ge - dul-dig und von gro - ßer Gü - te, und reut ihn bald der Stra-fe.

#### 4. Aria

Andante con moto ♩ = 72

Obadjah

Tenore solo

„So ihr mich von gan - z' ill ich mich fin-den

Flauto  
Clarinetti  
Fagotti  
Archi

7

las - sen“, spricht un - ser G „So ihr mich von gan - zem Her-zen

Cl  
+Fl

13

will ich mich fin-den las - sen“, spr in - ser

Archi

19

Gott. Ach, daß ich wüß - te, wie ich ihn fin - den und zu sei-nem Stuh-le kom-men

Archi

+Clt

Vc

pp

+Cb

24

möch - te! Ach, daß ich wüß - te, wie ich ihn fin - den und zu sei-nem Stuh-le kom-men

cresc.

Clt

Vc

pp

cresc

+Cb

29

möch - te, wie ich ihn fin-den möch - te!

ic.

e,

cresc.

sf

p

dim.

34

wie ich ihn fin-den möch -

dim.

pp

ihr mich von gan - zem Her-zen

+Legni

sf

p

40

vill ich mich fin-den las - sen",

45

„so will ich mich fin-den las - sen“, spricht un - ser Gott.

Clt +Fl Fl

dim. sf p pp

## 5. Chor

Allegro vivace  $\text{♩} = 96$

Soprano

Alto

Tenore

Basso

Das Volk

A - ber de

A - ber der Herr sieht es nicht,

Legni

Ottoni

Timpani

Organo

Archi

Archi\*

5

Er spot - tet un - ser!

A - ber der

nicht, er spot - tet un

Er spot -

A - ber der Herr sieht es nicht,

+Ob

Fag

„Streicherakorde der Partitur:

werden hier vereinfacht wiedergegeben.

10

Herr sieht es nicht, er spot - tet un - ser, er spot - tet un - ser! Der

Er spot - tet un - ser, er spot - tet un - ser!

er spot - tet un - ser, er spot - tet un - ser!

Er spot - tet un - ser, er spot - tet un - ser!

+Cor, Tr, Timp

*f* *ff*

15

Fluch ist ü - ber uns ge - kom - - - - - men,

Der

Fluch ist

20

Fluch ist

ist ü - ber uns ge - kom - men.

ge - kom - - - - - men, ge - kom - men.

ist ü - ber uns, \_\_\_\_\_ uns ge -

kom - men, ü - ber uns

ge -

+Timp

25

Er wird uns ver - fol - gen, bis er uns

Er wird uns ver - fol - gen, bis er uns tö - tet, bis er uns

kom - men. Er wird uns ver - fol - gen, bis er uns

kom - men.

*sempre f*

29

tö - tet, ver - fol - - - gen, bis er

tö - tet, bis er uns tö - tet, er wir

tö - tet, ver - fol - gen, bis er uns tö

Er wird uns ver - fol - gen, bis er uns

Cor, Tr, Timp

33

er wir  
tö  
er wird uns ver -  
er wird uns ver - fol - gen, bis er uns  
er wird uns ver - fol

er uns



37

fol - gen, er wird uns ver - fol - gen, er wird uns ver -  
 tö - tet, er wird uns ver - fol - gen, bis er uns tö - tet, bis er uns  
 er wird uns ver - fol - gen, bis er uns tö - tet, bis er uns tö -  
 tö - tet, er wird uns ver - fol - gen.

42

fol - gen, bis er uns tö - tet, bis er uns  
 tö - tet, er wird uns ver - fol - gen, bis  
 - - tet, er wird uns ver - fol - gen. er uns  
 Der Fluch ist kom - men,  
 Timp

46

fol - gen, bis  
 tö  
 er wird uns ver - fol - gen, bis er uns tö - tet, er wird uns ver -  
 er wird uns ver - fol - gen, bis  
 er - fol - gen, bis