

Felix

Mendelssohn Bartholdy

Der 115. Psalm op. 31

Non nobis Domine
MWV A 9

Soli (STB), Coro (SSAATTBB)
2 Flauti, 2 Oboi, 2 Clarinetti, 2 Fagotti, 2 Corni
2 Violini, Viola, Violoncello / Contrabbasso

herausgegeben von / edited by
R. Larry Todd

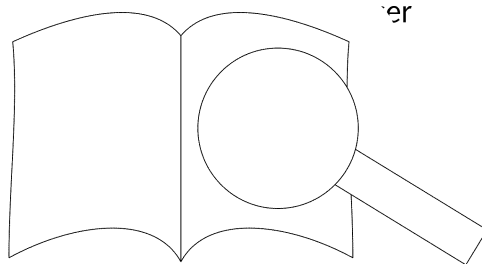
St. Mendelssohn-Ausgaben
Urtext

Extrakt / Vocal score

nach dem Original des Komponisten / based on



Carus 40.071/



PROBE-PARTITUR
Ausgabequalität gegenüber Original evtl. gemindert • Evaluation Copy - Quality may be reduced • Carus-Verlag

Inhalt

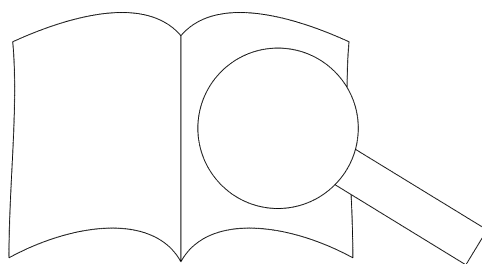
Vorwort	III
1. Chor Nicht unserm Namen, Herr Non nobis, Domine	2
2. Duett (Sopran, Tenor) mit Chor Israel hofft auf dich Domus Israel	14
3. Arioso (Bass) Er segne euch je mehr und mehr Adjiciat Dominus super vos	23
4. Chor Die Toten werden dich nicht loben Non mortui laudabunt te Domine	26
Gesungener Text	33
Kritischer Bericht	34

Zu diesem Werk
Partitur (Carus
Klavier-
Chor-
kr

Material is available for this work:

1/03),
0.071/05),
material (Carus 40.071/19).

A. ... with Kammerchor Stuttgart, conducted by
Friedrich ... (CV 83.204).



Vorwort

Non nobis Domine op. 31 (eine Komposition ausgewählter Verse des Psalms 115) war die erste in einer Reihe von fünf großbesetzten Psalmkompositionen für Soli, Chor und Orchester, die von Mendelssohn zwischen 1829 und 1844 geschrieben wurden¹. Obgleich heute wenig bekannt, verlangt *Psalm 115* aus verschiedenen Gründen unsere Aufmerksamkeit. Zunächst einmal umspannt die sechs Jahre dauernde Periode des Werdens, der Komposition, der Revision und Veröffentlichung eine entscheidende Phase in Mendelssohns Entwicklung: vom Ende seines Aufenthalts in England im Jahre 1829 bis zu seiner Italienreise von 1830 und dem Ende seiner Düsseldorfer Zeit, der sich gegen Ende des Jahres 1835 seine Übersiedlung nach Leipzig anschloß, wo er die Leitung des Gewandhausorchesters übernahm. Zweitens können wir in dem Psalm die stilistische Entwicklung in Mendelssohns Chorkompositionen verfolgen, die dann auf höherer Stufe im Oratorium *Paulus* sich entfaltete (Erstaufführung 1836 in Düsseldorf). Und drittens nimmt der Psalm gegenüber seinen Nachfolgern eine Sonderstellung ein, wegen Mendelssohns ursprünglicher Entscheidung, den lateinischen Text der Vulgata zu verwenden. 1835, als das Werk zur Veröffentlichung überarbeitet wurde, schrieb der Komponist selbst den deutschen Text „Nicht unserm Namen, Herr“, der im allgemeinen heute noch in Aufführungen verwendet wird. Um den Vergleich und das Studium zu erleichtern, setzt die vorliegende Carus-Ausgabe den lateinischen Text parallel zum deutschen.

In der Mendelssohn-Literatur hat Psalm 115 verhältnismäßig wenig Beachtung gefunden. Da detaillierte Angaben aus seiner ungewöhnlichen Geschichte nie gründlich geprüft wurden, steht im deutschen Vorwort der Partitur (CV 40.071/01) auch ein genauer Bericht darüber; hier wird lediglich der musikalische Stil diskutiert.

Der erste Satz (Vers 1 bis 2) beginnt mit einem Orchesterritornell, das aus Arpeggien der Streicher besteht. Der Chor tritt in Takt 13 in imitatorischem Satz ein, wobei Tenor und Baß gegen Alt und Sopran gestellt sind. Eine Kadenz auf der Moll-Dominanten wird in Takt 39 mit einem Rückgriff auf das gekürzte Orchesterritornell erreicht. Bei „super misericordia et veritate tua“ führt Mendelssohn eine Chormelodie im homophonen vierstimmigen Satz ein. Zu hören ist eine choralähnliche Phrase, eine sich wiederholende Figur in Viertelnoten, die trotz einer gewissen Freiheit mit „Nun danket alle Gott“ frei komponiert ist². Es folgt mit dem zweiten Vers des Psalms, „nequando dicar, est Deus eorum?“. Sein Thema weist ebenfalls Tonwiederholungen auf (jetzt verkleinert in Achtelnoten), er schließt sich an vorhergehenden Choralabschnitten an. Das Fugato nach As-Dur, und die Kadenz in F-Dur im Baß zu hören. Als 1835 Mendelssohn die Stelle entwarf, entschied er sich für die Chormelodie „Im Himmel wohnet der Herr“, die er gerade Vers 3 wiedergab. Es wäre für diese Stelle eine bildhafte Darstellung des Himmels im Text vom Baß in den

Sopran entspricht. In der lateinischen Fassung des Psalms aus dem Jahre 1830 hatte Mendelssohn nur den Text des ersten Verses „super misericordia et veritate tua“ verwandt.

Nach der Wiederkehr der Chormelodie erreicht das Fugato die Dominante (Takt 83). Es folgt ein Rückgriff auf das Orchesterritornell sowie eine verkürzte Wiederholung des ersten Abschnittes in g-Moll mit seinem Text „Non nobis Domine“. Der Satz endet mit einem letztmaligen Zitat der Chormelodie.

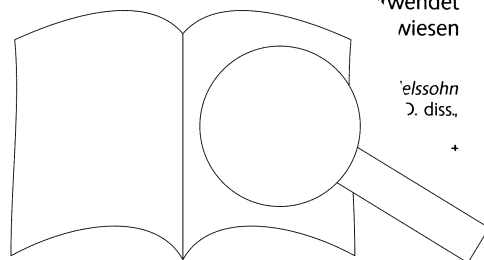
Die Verwendung von choralen und fugierten Elementen in diesem Eröffnungssatz nimmt ähnliche Techniken der Overture zu *Paulus* (1836) vorweg, wo der Choral „Wachet auf“ neben einer kunstvollen Fuge steht. Vielleicht findet sich ein noch eindrucksvollerer Vergleich im Finale der *Reformationssinfonie*, wo der Choral „Ein feste Burg“ parallel mit einem Fugato in der Form eines Sonatensatzes eingeführt wird. Die Sinfonie wurde am 12. Mai 1830 beendet, kurz bevor Mendelssohn Berlin verließ, um seine Reisejahre zu beginnen, also nur einige Monate vor der ersten Fassung des 115. Psalms vollendet war³.

Der zweite Satz (Vers 9–13) ist ein Duett mit Tenor und Baß, das die wiederholten Erwähnung der Häuser der Gerechten („domus eorum est“) der Tenor beginnt mit einer lyrischen Melodie, die der Baß begleitet. Der dritte Einsatz (Takt 32, Vers 10–13) ist ein Tenor-Duo, das die Tenöre und Baß singen. Die Melodie im Unisono singt der Chor ein, der nach der Kadenz in F-Dur im Baß zu hören. Das ist der berühmte Passus in der *Matthäusp Passion*, den Mendelssohn im April 1829 aufgeführt hat. Es sei vermerkt, daß Mendelssohn am 12. Mai 1830 eine eigene Chorkantate *O Haupt voll Blut und Wunden* vollendet hatte, nur wenige Wochen, bevor er die *Non nobis Domine* wiederaufnahm (siehe das Vorwort zur Partitur). Zu ergründen, warum Mendelssohn die Chormelodie „O Haupt voll Blut und Wunden“ in seine Komposition des 115. Psalm einführt, bleibt späterer Forschung vorbehalten.

Der dritte Satz (Vers 14) ist ein Arioso für Bariton und kleinere Orchesterbesetzung (die Holzbläser sind beschränkt auf Klarinetten und Fagotte). Der Segen des symbolischen Hohenpriesters („Er segne Euch je mehr und mehr“) ist hier verbunden mit einer Wendung aus der Psalmodie, nach Es versetzt (Es–F–As–G), die Mendelssohn aus einer Reihe von Quellen geläufig sein konnte, einschließlich der berühmten Verwendung im Finale von Mozarts *Jupitersinfonie*⁴. In J. J. Fux' *Gradus ad Parnassum* diente die Wendung im Zitat der Chormelodie Palestrinas als cantus firmus. Mendelssohn verwendet diesen

¹ Bei *Psalm 115* (op. 31, veröffentlicht 1838), *Psalm 113* (op. 32, veröffentlicht 1841) und *Psalm 98* (op. 91, 1844), die vier Psalmen sind im Carus-Verlag erschienen. Die Partituren 40.073, 40.074 und 40.075 erschienen. Mendelssohn freie, choralähnliche Themen einführt, die *Sonate D-Dur* für Violoncello und Klavier op. 1, die *Trio c-Moll* für Klavier, Violine und Cello op. 66

³ Zur Geschichte der *Reformationssinfonie* und der *Reformationssinfonie*, Yale University.
⁴ Über Mendelssohn, *according to the perspective on* / 1991, S. 162–



Foreword

hat, imitierenden Stil⁵. Dieses ist als Zitat der Polyphonie Palestrinas zu hören und zwar in der Weise, wie sie von den Musikern des 19. Jahrhunderts verstanden wurde und in der Bedeutung, die sie für diese erlangt hatte. Kurz gesagt: für den Protestanten Mendelssohn war das Vier-Ton-Motiv symbolträchtig für die Polyphonie katholischer Kirchenmusik; so durchzieht im Arioso von *Non nobis Domine* dieses Motiv den musikalischen Satz, mit Zitaten in den Takten 1 (in Takt 2 vom Cello imitiert), 5 und 6.

Das Finale beginnt mit einem Lobpreis von „hymnischer Feierlichkeit“⁶ (Vers 17–18), einem kräftigen, achstimmigen A-cappella-Chor in Es-Dur. Einem Choralatz gleich gliedert sich der Chor in mehrere Abschnitte, die schließlich die Dominante von g-Moll erreichen und damit die Rückkehr zur Tonika und zum Text des ersten Verses vorbereiten. Der aufwärtsgerichtete Quartsprung, dem eine fallende Stufenbewegung folgt (Takt 1–2, 5–10 und 15–18), erinnert möglicherweise an die Takte 75 bis 79 des zweiten Satzes. Mit der Wendung nach g-Moll und der Orchestereinleitung (Takt 32) entwickelt Mendelssohn ein ausgedehntes Motiv, das aus einer steigenden Sexte und fallender, stufenweiser Bewegung besteht. Als Tempo wurde hier *Con moto* gewählt, obgleich die vorherrschende Stimmung von verhaltener Verehrung ist, und die musikalische Wirkung einem verschleierte Anklang an den Beginn des ersten Satzes gleichkommt, einem Anklang, der ab Takt 60 ff. deutlicher wird durch die Wiederholung des Choralthemas des ersten Satzes, das hier behutsam den Erfordernissen des Dreivierteltaktes angepaßt ist. Der Psalm endet ruhig auf einem G-Dur Akkord mit erhöhter Terz (Picardische Terz), einer Geste hoffnungsvoller Zuversicht.

In einer Kritik von *Non nobis Domine* aus dem Jahre 1836 bemerkt C. F. Becker, daß die vier Sätze in Mendelssohns Psalm zu einem geschlossenen Ganzen zusammengefügt wären („Das Werk enthält vier Nummern, die aber in innigster Beziehung zueinander stehen“⁷). So arbeitete Mendelssohn an einer Ordnung von eng verwandten aufsteigenden Tonarten für die vier Sätze (g-Moll – B-Dur – Es-Dur – g-Moll), einer Technik, die er auch in anderen Werken anwandte (z.B. in *Psalm 98* und der *Reformationssinfonie* mit fallenden Folgen von Tonarten, D-h-G-D – B-g-G/D). Zusätzlich sind der zweite und dritte Satz d. ein motivisches Glied miteinander verbunden: in T² Duetts (Nr. 2) führt Mendelssohn die Figur B-C[♯] subtil die psalmodische Intonation Es-F-As-C[♯] mit der das folgende Arioso (Nr. 3) beginnt. Und wie wir gesehen haben, der dritte und vierte Satz tonales Glied verbunden. Das Finale h[♯] im B-Dur und moduliert dann nach g-Moll⁸ sters, die Wiederholung des Textes⁹ lich die Wiederkehr des Anfangsbereiten. Auf diese Art feststehend, die Einheit des Ganzen.

Durham, N.C./USA
Übersetzung: W...

Non nobis Domine op. 31 (a setting of selected verses from Psalm 115) was the first in a series of five large-scale psalm settings for soloists, chorus, and orchestra undertaken by Mendelssohn between 1829 and 1844.¹ Relatively little known today, Psalm 115 nevertheless engages our attention for several reasons. First of all, its six-year period of gestation, composition, revision, and publication spans a crucial period in Mendelssohn's development: from the end of his 1829 English sojourn, to his Italian tour of 1830 and the end of his Düsseldorf period, leading up to his move to Leipzig toward the end of 1835 to assume the directorship of the Gewandhaus. Second, in the Psalm we can trace the stylistic development of Mendelssohn's approach to choral writing which he deployed on a grander scale in the oratorio *St. Paul* (premiered in Düsseldorf in 1836). And third, the Psalm stands curiously apart from its successors by virtue of Mendelssohn's initial decision to use the Latin text from the Vulgate; in 1835, when preparing the work for publication, the composer himself devised the German paraphrase „Nicht unsern Namen, Herr,“ which is generally used in performances. For ease of comparison and study, this edition reinstates the Latin alongside the German text.

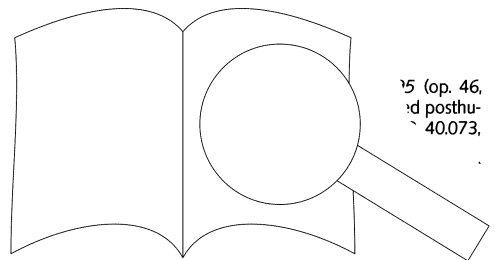
In the Mendelssohn literature Psalm 118 has received little discussion; indeed, since the first edition of the score have never been fully examined.¹ The article examines the compositional history in the light of the manuscript (CV 40.071/01), and includes a critical edition of the score.

The first movement of the oratorio that rises in enters in m. 1st contrapose the dominant tral ritua

with fas. ho. The chorus tenor and bass A cadence on the which point the orches er misericordia et veritate ure to suggest a sturdy cho- at is heard is actually only one led-note figure in quarter notes resemblance to „Nun danket alle ss is freely composed.² This immediately oato for the second verse of the psalm, gentes ubi est Deus eorum?“ Its subject also ated-note motive (now in diminished eighth rs), one derived from the preceding chorale phrase. is allowed to run its course until m. 63, where the, now augmented by a second phrase cadencing in F or, is heard in the bass; by m. 72, the fugato has modulated to flat major, and the chorale strains are inverted to the soprano. When, in 1835, Mendelssohn devised the German text for this passage, he chose to paraphrase verse 3, „Deus autem noster in caelo omnia quaecumque voluit fecit,“ which he rendered as „Im Himmel wohnet unser Gott, er schafft alles was er will.“ Perhaps the reference to „Himmel“ struck the composer as a suitable textual image for the inversion of the chorale melody from the bass to the soprano. However, in the 1830 Latin version of the psalm Mendelssohn used only the text from verse 1, „Super misericordia et veritate“

¹ The other (1842), *Psalm 138*, is also mentioned in '40.074, and

15 (op. 46,
d posthu-
40.073,



Following the reappearance of the chorale, the fugato returns to the dominant (m. 83), where we begin to hear the music of the opening orchestral ritornello. There is then an abridged restatement of the first section in g minor, with its text „Non nobis Domine.“ The movement concludes with a final reference to the chorale phrase.

The mixture of chorale and fugato elements in this opening movement anticipates similar techniques in the overture to *St. Paul* (1836), where the chorale „Wachet auf“ is juxtaposed with an involved fugue. Perhaps a more telling comparison is found in the finale of the *Reformation Symphony*, where the chorale „Ein feste Burg ist unser Gott“ is introduced, along with a fugato, in the context of a sonata-form plan. The symphony was finished on 12 May 1830, shortly before Mendelssohn left Berlin to embark on his *Reisejahre*, and only a few months before the first version of Psalm 115 was completed.³

The second movement (verses 9–13) is a duet with chorus. Mendelssohn conceived this according to a strophic plan, no doubt because of the recurring references in the text to the houses of Israel and Aaron and to the recurring phrase „adiutor eorum et protector eorum est.“ The tenor begins (verse 9) accompanied by the orchestra with an uplifting lyrical melody in B-flat major that swerves, however, to D major, dominant of g minor, suggesting a tonal link to the first movement. The soprano repeats this (m. 32, verse 10), now accompanied by the tenor. The third statement (m. 53, verse 11) sets the duetting soprano and tenor against the tenors and basses of the chorus, who sing the melody in unison. In m. 74, with a tempo shift to *Più animato*, Mendelssohn finally brings in the entire chorus which introduces in chorale style what impresses as the opening phrase of „O Haupt voll Blut und Wunden.“ This was, of course, the famous Passion chorale that J. S. Bach had conspicuously used in the *St. Matthew Passion*, which Mendelssohn had revived in April 1829. In addition, on 13 September 1830 Mendelssohn had completed in Vienna his own chorale cantata on „O Haupt voll Blut und Wunden,“ just a few weeks before he resumed work on *Non nobis Domine*. Exactly why Mendelssohn should introduce the opening phrase of „O Haupt“ into his setting of Psalm 115 remains a topic for further investigation.

The third movement (verse 14) is an arioso for a reduced orchestra (the woodwinds are limited to clarinets and bassoons). The blessing by the symbolic high priest („Gehet aus, denn ich je mehr und mehr“) is here associated with a very specific psalm intonation, transposed to E-flat major, which would have been known to Mendelssohn from various sources, including its celebrated use in the first movement of Fux's *Jupiter Symphony*.⁴ In J. J. Fux's *Gradus ad Parnassum*, the motive had served as a cantata model for the „cantata“ polyphony of Palestrina. In the *Symphony*, as Judith Silber Ballan, „Mendelssohn and the Palestrina-school“ (Ph.D. diss., 1991), has shown, Mendelssohn used the Palestrina-school model to introduce „the early nineteenth-century Protestant Men-“

sacred polyphony, and so in the arioso of *Non nobis Domine* the motive permeates the musical texture, with statements in m. 1 (imitated in the cello in m. 2), and then in 5 and 6.

The finale begins with an affirmation of „hymnic celebration“⁶ (verses 17–18), a robust eight-part a cappella chorus in E-flat major. Chorale-like, the chorus divides into several phrases that eventually reach the dominant of G minor, preparing us for the return to the tonic, and with it, the text of the first verse. The upward leap of a fourth followed by descending stepwise motion (mm. 1–2, 5–10, and 15–18) perhaps alludes to mm. 75–79 of the second movement. With the turn to G minor, and the introduction of the orchestra (m. 32), Mendelssohn devises a more expansive motive of an ascending sixth followed by descending stepwise motion. The tempo shifts here to *Con moto*, though the overall mood is one of subdued reverence, and the musical effect is one of veiled reminiscence of the opening movement, a reminiscence brought into clearer relief by the recall, in mm. 60 ff., of the opening choral subject from the first movement, now subtly adapted to meet the requirements of 3/4 meter. When the psalm ends, it rests quietly in E-flat major, with the raised third (*tierce de Picardie*) affirmation.

In an 1836 review of *Non nobis Domine*, the *Revue musicale* noted that the four movements of Mendelssohn's work „together to form an especially harmonious whole, which contains four numbers that nevertheless are closely related to one another“⁷ (the review also mentions a chain of closely related ascending and descending movements (g minor–B-flat major–D major–E-flat major) which Mendelssohn adapted for use in his setting of Psalm 98 and the „Reformation“ symphony). The review also notes the chains of tonalities, D–b–G–D, which link the first and second and third movements (the link in m. 10 of the Duet (No. 3) is in the figure B-flat–C–E-flat–D, which is the same as the intonation, E-flat–F–A-flat–G, of the first movement (No. 3) begins. And finally, as we have seen, the four movements were joined by a common thread, the opening text of the first movement, and, finally, the opening motive of the first movement. In just this way, Mendelssohn insured the compositional unity of the work.

Cambridge, N.C./USA, October 1993

R. Larry Todd

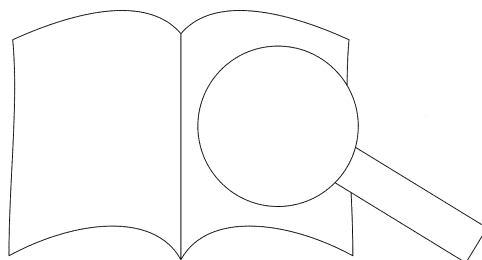
³ On the other hand, see the review in the *Revue musicale*, 1836, p. 80.

⁴ Judith Silber Ballan, *Mendelssohn and the Palestrina-school* (Ph.D. diss., 1991), p. 10.

⁵ On the other hand, see my „Mendelssohn's *Reformation Symphony*, see my „Mendelssohn's *Reformation Symphony*,“ in *Perspectives on Mendelssohn*, ed. by R. Todd and Peter Williams (Cambridge, 1991), pp. 10–11.

⁶ Rudolf Wertheimer, *Die Musik der Romantik* (1930), p. 80.

⁷ *Neue Zeitschrift für Musik*, 1836, p. 80.



dans le final de la symphonie *Jupiter* de Mozart⁴. Dans le *Gradus ad Parnassum* (1725) de J. J. Fux, le motif avait servi comme cantus firmus, associé à la polyphonie sacrée de Palestrina. Au début de la symphonie *Réformation*, comme l'a démontré Judith Silber Ballan, Mendelssohn utilisa le motif dans un style imitatif en se référant à « la symphonie de l'école palestrinienne comme la comprenaient les musiciens du début du dix-neuvième siècle »⁵. En résumé, pour Mendelssohn le protestant, le motif de quatre notes était l'emblème de la polyphonie sacrée catholique, et c'est ainsi que dans l'arioso de *Non nobis Domine*, le motif pénètre la construction musicale avec des expositions dans la première mesure (imité au violoncelle dans la deuxième mesure) et ensuite dans les mesures 5 et 6.

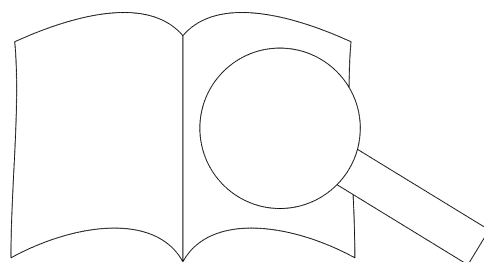
Le final commence avec une affirmation de la « célébration hymnique »⁶ (versets 17–18), un chœur robuste à huit voix a cappella en mi bémol majeur. Comme un choral, le chœur se divise en plusieurs phrases qui atteignent éventuellement la dominante de sol mineur, en nous préparant pour le retour à la tonique, et ainsi au texte du premier verset. Le saut de quarte ascendante suivi d'un mouvement descendant en degrés conjoints (mesures 1–2, 5–10 et 15–18) se réfère peut-être aux mesures 75–79 du second mouvement. Avec le changement en sol mineur et l'introduction de l'orchestre (mesure 32), Mendelssohn conçoit un motif plus important de sixte ascendante suivi d'un mouvement descendant en degrés conjoints. Le tempo se modifie ici en *Con moto*, bien que l'ambiance prédominante soit celle du respect contenu et que l'effet musical soit celui d'une réminiscence cachée du mouvement du début, une réminiscence amenée par le moyen plus clair d'un rappel, dans les mesures 60 et suivantes, du thème du choral du début du premier mouvement, maintenant subtilement adapté pour rencontrer les exigences de la mesure à 3/4. Le psaume s'achève paisiblement sur un accord en sol majeur, avec la tierce majeure (tierce picarde), un geste final d'affirmation.

Dans une recension de *Non nobis Domine* de 1836, C. F. Becker observe que les quatre mouvements du psaume de Mendelssohn étaient joints les uns aux autres de telle manière qu'ils formaient un ensemble tout à fait cohérent (« L'ensemble contient quatre numéros qui sont néanmoins en étroite relation les uns par rapport aux autres »⁷). Mendelssohn modela les quatre mouvements une chaîne de tonalités étroitement liées (sol mineur, si bémol majeur, mi bémol majeur, ré majeur), une technique qu'il avait adaptée pour être utilisée dans d'autres morceaux (par exemple, le psaume symphonie *Réformation*, avec des chaînes de tonalités, ré majeur – si mineur – sol majeur – si bémol majeur – sol mineur). De plus, les deuxième et troisième mouvements en rapport avec le premier (n° 2) Mendelssohn introduit le mi bémol – ré qui anticipe la tonalité du psaume, mi bémol – ré, qui commence l'arioso qui suit (n° 3), nous avons vu, les troisième et quatrième mouvements par un mouvement tonal. Le quatrième mouvement, le plus majeur résolu, puis

module en sol mineur pour préparer le retour de l'orchestre, le retour du texte du début du premier mouvement, et finalement, le retour du motif d'ouverture du premier mouvement. Et c'est ainsi précisément que Mendelssohn assure l'unité de composition de l'ensemble.

Durham, N.C./USA, octobre 1993
Traduction: Geneviève Bernard-Krauß

R. Larry Todd



⁴ Sur Mendelssohn voir mon « Mozart according to the history of the genre », in: *Perspectives on Mozart*, ed. by J. Williams, Cambridge, 1991, pp. 162–178.

⁵ Judith Silber Ballan, *Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker*, Frankfurt, 1991, p. 133–34.

Der 115. Psalm

op. 31

Felix Mendelssohn Bartholdy

1809–1847

1. Chor

Allegro con fuoco



de-i-nem ge-hei - - lig-ten Na - - men sei Ehr - ge-bracht.
no-mi-ni tu - - o da glo - - ri-am, da glo - - ri-am.

Nicht
Non

Nicht
Non

Nicht
Non

Nicht
Non

un-serm Na - men, Herr, nur dei-nem ge-hei - - lig-ten Na -
no - bis, Do - mi - ne, sed no-mi-ni tu - - o da glo -

un - serm Na - - men, Herr, nur dei - - nem
no - bis, Do - - mi - ne, non no - bis se

un - - serm Na - - men, Herr, nur dei - - nem
no - - bis, Do - - mi - ne, non no - - bis

un - - serm Na-men, Herr, nur dei-nem ge - te.
no - - bis, Do-mi - ne, non no - bis sed ri

a - men sei
tu - o da

nen sei Ehr ge -
o da glo - - ri -

-ri - am, da glo - ge - bracht, nicht
am, am, non

men nicht un-serm Na - men, Herr, nur
Eh - non no - bis, Do - mi - ne, non

ge - bracht, sei da Eh -
ri am, da glo -

sei
da
ge -
ri -

24

un-serm Na - men, Herr, nur - dei - - - nem ge - hei - lig - ten Na - men sei
no - bis, Do - mi - ne, non - no - - - bis sed no - mi - ni tu - o, sei non

dei - - - nem, dei - nem heil' - - gen Na - - men sei
no - - - bis, Do - mi - ne, sed no - - mi - ni, sei non

Ehr
glo - ge - bracht, sei
ri - am, non

bracht,
am, nicht non un-serm Na - men, Herr, nur - dei - - - nem ge -
am, non no - bis, Do - mi - ne, non no - - - bis sed -

27

Eh - - - re, sei Eh - re,
no - bis, non no - no - bis

Eh - re, sei Eh - - - re, nicht un-serm Na - men, dei -
no - bis, non no - bis, Do - mi non no - bis, tu -

Eh - re, sei Eh - re, sei
no - bis, non no - bis da

hei - lig - ten Na - men sei Eh -
no - mi - ni tu - o da glo -

re ge-bracht, nur
ri - am, sed

30

nur
se -

- lig - ten Na -
o - da glo -

- men, dei - - nem
ri - am, da

u - - lig - ten Na -
o - da glo -

ge - hei - - lig - ten Na -
ni tu - o da glo -

32

- ri - men, sei — Eh - re, sei — Eh - re,
 glo - - ri - am, non — no - bis, non — no - bis

Na - - men, sei — Eh - re, sei — Eh - re,
 glo - - ri - am, non — no - bis, non — no - bis

Na - - men, sei — Eh - re, sei — Eh - re,
 glo - - ri - am, non — no - bis, non — no - bis

Na - - men, sei — Eh - re, sei — Eh - re,
 glo - - ri - am, non — no - bis, non — no - bis

35

nur dei - nem ge - hei - lig - ten Na - ri - men.
 sed no - mi - ni tu - o da glo - ri - am.

nur dei - nem ge - hei - lig - ten Na -
 sed no - mi - ni tu - o da glo - ri -

nur dei - nem ge - hei - lig - ten Na -
 sed no - mi - ni tu - o da glo -

nur dei - nem ge - hei - lig -
 sed no - mi - ni tu - lig -

38

ge - bracht.
- am.

Laß dei - ne Gnad und Herr - lich - keit und Wahr - heit uns um - leuch -
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - ta - te tu -

Laß dei - ne Gnad und Herr - lich - keit und Wahr - heit uns um - leuch -
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - ta - te tu -

Laß dei - ne Gnad und Herr - lich - keit und Wahr - heit uns um - leuch -
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - ta - te tu -

Laß dei - ne Gnad und Herr - lich - keit und Wahr - heit uns um - leuch -
 Su - per mi - se - ri - cor - di - a et ve - ri - ta - te tu -

ten, laß nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih-res Got - tes?
 a ne-quan - do di-cant gen - tes: u - bi est De - us e-o - rum,

ten,
 a

ten,
 a

ten,
 a

spre - chen,
 do,

chen, tes: rum, die Hei - den spre -
 ne - quan - do di-cant

laß nicht die Hei - den spre -
 ne-quan - do di-cant

Got

51

laß nicht die Hei - den
ne quan - do di - cant

chen,
do laß nicht die Hei -
di cant gen -

tes,
rum, laß nicht die Hei - den spre - chen,
ne quan - do cant gen - tes:

laß nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
ne quan - do di - cant gen - tes: u - bi est De - us e - o -

53

spre - chen, laß nicht die Hei - den spre - che
gen - tes, ne quan - do di - cant gen -

den, laß nicht de
tes, ne quan ant

laß sie nicht spre - chen, wo
u - bi est De - us, u -

tes, rum, wo ist die Macht ih - res Got -
u - bi est De - us e - o -

an - do Hei - den
cant

55

laß nicht die Hei - den spre -
ne quan - do di - cant gen -

chen,
tes: Got -

acht
De -

ist bi die est Macht
De

res

57

chen, wo ist die Macht ih-res Got - tes, wo ist die Macht
 tes: u - bi est De - us e - o - rum, u - bi est De -

tes?
 rum, wo ist die Macht ih-res Got -

Got - tes?
 - us,

59

ih-res Got - tes, laß
 - us e - o - rum, n

tes, laß nicht die Hei-den spre - chen, tes:
 rum, ne quan-do di-cant gen

Laß nicht die Hei-den spre - chen, wo ist die Macht ih
 ne - quan-do di-cant gen tes: u - bi est De -

us.

chen, tes:
 tes:

nicht die
 ne - quan-do

62

chen, wo
 tes: u

wo
 u

ih-res Got - tes,
 - rum, u - bi est De -

chen,
 tes:

nicht
 est

8

Carus 40.071/03

64

us, wo ist die
u - bi est

laß nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
ne - quan - do di - cant gen - tes, u - bi est De - us e - o -

spre - chen, wo ist die
De - us, u - bi est

woh - net un - ser di - a Gott,
se - ri - cor

66

Macht ih - res Got - tes, laß
De - us, r

tes, die Macht ih - res Got - tes, Hei -
rum, De - us e - o - rum, bi

Macht, laß nicht die Hei - den spre -
De - us, ne - quan - do di - cant gen -

er et schaf - fet al - les, v
ve - ri - ta - te tu

69

die
do

chen,
tes:

den spre - chen.
cant gen - tes.

res. Got
e - o

Im Him - mel
Su - per mi -

tes, laß nicht die
rum, ne - quan - do

chen, wo ist die Macht ih - res Got - tes, laß nicht die
tes, u - bi est De - us e - o - rum, ne - quan - do

chen, wo ist die Macht ih - res Got - tes, laß nicht die
tes, u - bi est De - us e - o - rum, ne - quan - do

woh - net un - ser di - Gott,
se - ri - cor - di a,

Hei - den, laß nicht die Hei - den spre -
di - cant, ne - quan - do di - cant gen -

Hei - den spre - chen,
di - cant gen - tes:

Hei - den spre -
di - cant gen -

ist, bi,
it ih - res Got -
e - us e - o -

er et schi was er will.
tu - a,

Macht, De - us,

Macht ih - res Got -
De - us e - o -

Macht, De -

laß nicht die
quan - do

Laß nicht die Hei - den spre - chen, laß nicht die Hei - den
ne - quan - do di - cant gen - tes, ne - quan - do di - cant

laß nicht die Hei - den spre - chen, laß nicht die Hei - den spre - chen,
ne - quan - do di - cant gen - tes, ne - quan - do di - cant gen - tes,

Hei - den spre - chen, laß nicht die Hei - den spre - chen, laß nicht die Hei - den spre -
di - cant gen - tes, ne - quan - do di - cant gen - tes, ne - quan - do di - cant gen -

chen, laß nicht die Hei - den spre - chen, laß nicht die Hei - den spre -
tes, ne - quan - do di - cant gen - tes, ne - quan - do di - cant gen - tes,

spre - cher
gen - te

spre -
gen -

laß nicht die Hei - den spre - chen,
ne - quan - do di - cant gen - tes,

laß sie nicht
u - bi est

nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
quan - do di - cant gen - tes, u - bi est De - us e - o -

nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
quan - do di - cant gen - tes, u - bi est De - us e - o -

nicht die Hei - den spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
quan - do di - cant gen - tes, u - bi est De - us e - o -

laß sie nicht spre - chen, wo ist die Macht ih - res Got -
De - us e - o - rum, u - bi est De - us e - o -

tes, wo ist die Macht ih-res Got - tes? Nicht
rum, u - bi est De - us e - o - rum? Non

tes, wo ist die Macht ih-res Got - tes? Nicht
rum, u - bi est De - us e - o - rum? Non

tes, wo ist die Macht ih-res Got - tes? Nicht
rum, u - bi est De - us e - o - rum? Non

Got - tes, wo ist die Macht ih-res Got - tes? Nicht
De - us, u - bi est De - us e - o - rum? Non

un - serm Na - men, Herr, nur dei -
no - bis, Do - mi - ne, sed no

un - serm Na - men, Herr, nur
no - bis, Do - mi - ne, s/

un - serm Na - men, Herr, nur dei - nem ge -
no - bis, Do - mi - ne, sed no - mi - ni a -

un - serm Na - men, Herr, nur dei - tei - lig - ten Na -
no - bis, Do - mi - ne, sed r o da glo

Na - men sei Eh nicht un - serm Na - men, Herr, nur
tu - o da glo r nicht non no - bis, Do - mi - ne, sed

Na - men nicht un - serm, nur
tu - o non no - bis, non

ge - bracht, nicht un - serm Na - men,
ri - am, non un - serm Na - mi -

re ge - bracht, nicht
ri - am, non - men, - mi -

95

dei - nem ge - hei - - lig - ten Na -
no - mi - ni tu - - o da glo -

dei - nem ge - hei - lig - ten Na - - - men sei
no - bis, sed no - mi - ni tu - - o da

Herr, nur dei - - nem Na - men sei Eh - - re,
ne, sed no - mi - ni, no - men mi - ni da

Herr, nur dei - - nem Na - - men sei Eh - - re,
ne, sed no - mi - ni, no - men mi - ni da

97

- men sei Ehr ge - bracht: laß - dei -
Eh - re - ge - bracht: Su - per
glo - re - ge - bracht: Su -

Eh - re ge - bracht: am. laß - re
glo - re ge - bracht: am. Su -

Eh - re ge - bracht: am. laß - ne Gnad und
glo - re ge - bracht: am. Su - se - ri -

100

Herr - lich - keit ne:
cor - di - a - - um - leuch - - ten.
te tu - a.

Herr - lich - l - - keit - uns - um - leuch - - ten.
cor - di - a - - ri - ta - te tu - a.

Herr - Wahr - heit uns - um -
cor - ve - ri - ta - te ten.

und Wahr - heit uns -
et ve - ri - ta -

2. Duett mit Chor

Andante con moto

7 *mf* *sf* *sf*

6 *mf*

11 Tenore solo

8 *p*

Is - ra - el hofft auf dich, du wirst sie
Do - mus Is - ra - el spe - ra -

16

8 *p*

Not, du wirst, Not, denn du bist ihr
no, spe - ra - no: ad - ju - tor e -

21

cresc. *f* *dim.*

- ter bist du al-lein, ihr
- ctor e - o - rum est, et