

den können: In einer Einleitung von 99 Takten kommen zunächst die Elemente der beiden Themen zu sich selber, worauf die erste vollständige Darstellung des „männlichen“ Themas folgt, das dann zunächst in einer ununterbrochenen Folge von sechs Variationen entwickelt wird. Darauf folgt das „weibliche“ Thema, das dann, beim Beginn des Finale, mit dem männlichen Element kontrapunktierend, sich zu gemeinsamer Vita activa verbindet. Das Ganze stellt eine Synthese von Variations- und Sonatenform dar, wie sie weder vor- noch nachher gestaltet worden ist.

Als eigenartiges Beispiel einer bisher ebenfalls ohne Nachfolge gebliebenen Zwischenform oder Synthese von Variation und Rondo seien Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* genannt: Wir hören zu Anfang ein 24 Takte langes Thema, das der Komponist *Promenade* nennt und was ihn selber meint, wie er durch die Ausstellung geht. Zehn Bilder sieht er im ganzen, die sich in zehn musikalische Eindrücke umsetzen. Diese Eindrücke wirken auf ihn (*Promenade*) zurück und beeindrucken, ja verwandeln ihn. So tritt dann zwischen einzelnen Bildern das Thema (d. h. Mussorgskij oder, sagen wir: der Mensch) immer wieder auf, aber verändert, variiert, beim zweitenmal nur noch 12 Takte lang, in As statt in der Originaltonart B; dann nur noch acht Takte lang, in H; dann, nach zwei weiteren Bilderlebnissen, ganz transparent, auf zehn Takte reduziert, in d. Nach zwei weiteren Bildern tritt es wieder in der ursprünglichen Länge von 24 Takten auf, kaum verändert, aber doch nicht ganz wie am Anfang. (Leider wird diese strukturell so wichtige und wesentliche Wiederkehr des vollständigen Themas sowohl in Ravels Orchesterfassung wie auch in der pianistischen Wiedergabe z. B. von Horowitz weggelassen.) Dann geht das Thema ganz in ein Bild ein (*Cum mortuis in lingua mortua*), und schließlich am Schluß, bei *La Grande Porte de Kiev*, wird es ganz mit aufgenommen in das Bild. Das Thema tritt also im ganzen siebenmal auf, aber stets verwandelt durch die dazwischenliegenden Bilderlebnisse. — Mussorgskij hat mit diesem Werk eine ganz neue Art der Variation geschaffen, die man die induktive Variationsform nennen könnte: die Veränderung oder Verwandlung erfolgt durch andere musikalische Gegenkräfte. Das Thema „erlebt“ etwas, wie es auch in der Sonate der Fall ist, wo die Themen nach dem Geschehen in der Durchführung ebenfalls nicht mehr so wiederkehren können, wie sie sich zu Anfang darstellten, eben weil sie inzwischen etwas erlebten. Mussorgskij hat aber zugleich mit diesem Werk eine neuartige Form des Rondos geschaffen, die gleichfalls von induktiven Kräften bestimmt wird, so daß aus der ursprünglichen Form des epischen Nacheinanders, bei der das wiederkehren Rondotheма lediglich aus Spielfreunde, aus dem Bedürfnis nach Ausschmückung, verändert wird, eine Form des Mit- und Gegeneinander entsteht.

ERIC WERNER / NEW YORK

### *Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert*

Wie Sie wissen, hat Kretzschmar mehrfach betont, daß der historisch wichtigste Beitrag Mendelssohns auf dem Gebiet der Kirchenmusik liege. Diese Bemerkungen sind aber wenig beachtet worden; ein zweites Mal ist diese Idee aufgenommen worden, diesmal in einer gründlichen, ausgezeichneten Monographie, von meinem Namensvetter Rudolf Werner. Sein Buch *Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Frankfurt 1932) betrachtet unser Thema sowohl vom biographischen wie vom historisch-analytischen wie auch vom theologischen Standpunkt aus. Es wäre ihm nicht viel hinzuzufügen gewesen, wenn nicht — ja, wenn unsere Beurteilung des 19. Jahrhunderts sich nicht in vieler Hinsicht geändert hätte, insbesondere auf zwei Gebieten, die für unser Thema entscheidend sind: in der Frage der musikalischen

Romantik, der Rudolf Werner noch sehr naiv gegenüberstand, und auf dem Gebiet der Liturgiegeschichte, die ihrerseits mit der Geschichte der Theologie im 19. Jahrhundert verquickt ist. Daher heißt es, wie ganz allgemein in bezug auf die Musikgeschichte des letzten Jahrhunderts: Von vorne anfangen!

Überblicken wir schnell das kirchenmusikalische Vermächtnis Mendelssohns, so müssen wir über die Vielfalt der von ihm gepflegten Gebiete staunen; denn er hat sowohl katholische wie protestantische Texte bearbeitet, ja sogar den 100. Psalm für den synagogalen Gottesdienst (in deutscher Übersetzung) vertont.

Die Formen, die er wählte, waren: Choralkantaten (sie sind alle ungedruckt, obwohl zumindest eine, *Ach Gott, vom Himmel sieh darein*, ganz gewiß die Veröffentlichung verdienen würde); Choralmotetten; Psalm-Kantaten mit und ohne Begleitung; lateinische Motetten a cappella 5stimmig, 8stimmig und 16stimmig, darunter das unveröffentlichte, meisterliche *Te Deum* mit Continuo; 3 Cantica für den anglikanischen Gottesdienst, ein ganzes Service für die englische Kirche, und die nur teilweise gedruckte *Deutsche Liturgie* für 8stimmigen Doppelchor a cappella. Sie wurde auf Wunsch Friedrich Wilhelms IV. komponiert, und repräsentiert wohl sein letztes Wort in der streng liturgischen Musik. Dazu kommen: sein monumentales *Lauda Sion*, komponiert für den Eucharistischen Kongreß in Lüttich, für Chor, Orchester, und vier Solisten, eine seiner schönsten Schöpfungen, die heute so gut wie vergessen ist; einige lateinische Motetten für gemischten oder Frauenchor und etwa 8 sogenannte „Hymnen“ für Solostimme, Chor und Begleitung.

Von dieser Fülle sind kaum drei Werke gelegentlich zu hören. Hier müssen wir jene Frage stellen, die für die Stellung von Mendelssohns Kirchenmusik entscheidend ist: warum ist seine Musik tot? War der Geschmackswandel in der — allgemein als konservativ verschrieenen — Kirchenmusik so radikal? Oder haben die Theologen Einwände erhoben? Oder ist seine Musik, ganz objektiv gesprochen, so schwach? Oder ist sie schwer aufführbar?

Jeder dieser Gründe hat etwas dazu beigetragen, diese vielen Werke dem Papiertod zu überantworten. Die entscheidenden Gründe sind aber doch wohl die zwei erstgenannten: radikaler Geschmackswandel im Zusammenhang mit völlig verschiedenen theologisch-liturgischen Postulaten. Diese letzteren wären sogar in Mendelssohns eigenem Urteil berechtigt gewesen. Denn er hatte, wie er selbst gesteht, keine klare Konzeption von der Funktion liturgischer Musik in der evangelischen Kirche. So schrieb er seinem Jugendfreund, dem orthodoxen Pastor Bauer:

(Düsseldorf, 12. Januar 1835)

... „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht bloß, weil ich durchaus nicht sehe, an welcher Stelle des Gottesdienstes die Musik eingreifen sollte, sondern weil ich mir überhaupt diese Stelle gar nicht denken kann ... Bis jetzt weiß ich nicht — auch wenn ich von der Preussischen Liturgie absehe, die alles Derartige abschneidet, und wohl nicht bleibend, oder weitergehend sein wird —, wie es zu machen sein sollte, daß bei uns die Musik ein integrierender Theil des Gottesdienstes, und nicht bloß ein Concert werde, das mehr oder weniger zur Andacht anrege“ ...

Diese Unsicherheit zeigt sich schon in der Titelgebung des jungen Mendelssohn. Er schwankt nämlich zwischen den Titeln *Geistliche Musik* und *Kirchenmusik*, ohne daß es möglich wäre, auch nur den geringsten stilistischen Unterschied in den betreffenden Werken aufzuspüren. Diese Unklarheit geht im wesentlichen auf die Zwitterstellung zurück, welche die liturgische Musik im Denken seines Lehrers Zelter einnahm, der in dieser Beziehung noch ganz in der halb rationalistischen, halb Bachisch-pietistischen Welt des 18. Jahrhunderts lebte. Freilich darf man nicht übersehen, daß zu Mendelssohns Zeit die Kernfrage noch gar nicht gestellt war: was ist liturgische Musik und was sind ihre Kriterien?

Im wesentlichen beschränkte sich — auf protestantischem Gebiet — die Kontroverse auf die Divergenz zwischen der offiziellen Agenda Friedrich Wilhelms III. und der „liberalen“ Theologie und Liturgik Schleiermachers. Dabei wurde merkwürdigerweise der essentielle Unterschied in der Aufführungspraxis einer Kathedrale und einer normalen Pfarrkirche völlig übersehen. Schleiermacher postuliert z. B. den Unterschied zwischen Gemeindegesang und Altargesang, sieht aber im übrigen im Chor, der den Kunstgesang pflegen soll, noch einen „Ausschuß“ der begabtesten Gemeinemitglieder. Auf der andern Seite ließ die preußische Agenda dem Komponisten nur wenig Spielraum, und sogar dessen Dauer war kärglich bemessen. Die ideale Lösung des Problems, wie sie die anglikanische Kirche gefunden hatte, war von keiner Seite berücksichtigt worden: daß nämlich die Kathedralen (also die Bischofssitze), und auch die sogen. Kollegiatskirchen professionelle Sänger (Kleriker und Schüler) beschäftigen konnten und dadurch die Kunstmusik systematisch pflegen konnten, während die Pfarrkirche auf den Gemeindegesang und auf den — meistens schwachen — Freiwilligenchor zählen durfte. Daher entwickelten sich die respektiven Repertoires in beinahe entgegengesetzter Richtung. Da aber in Deutschland meistens nur ein Bischof der Landeskirche vorstand, und Kollegiatskirchen — wie etwa in Leipzig St. Thomas oder in Dresden die Kreuzkirche — selten waren, wurden von den Theologen die meisten Fragen der Kirchenmusik in einer Weise beantwortet, wie sie der überwältigenden Majorität der Pfarrkirchen genehm sein mußte.

Mendelssohn war in der Hauptstadt Berlin aufgewachsen, daher mit der Praxis des Doms vertraut, der einen großen geschulten Chor besaß, dem übrigens auch die Singakademie gelegentlich aushalf. Auch in Leipzig durfte er mit einer Kollegiatskirche rechnen — das Fazit ist jedenfalls, daß Mendelssohns liturgische Musik einem Laienchor gewöhnlich zu schwierig ist. Darüber hinaus sah Mendelssohn in den Texten mehr als stereotype Formeln; immer wieder versuchte er in ihren Geist einzudringen und von neuem musikalisch zu interpretieren. Der Choral und die Bachtradition gewährleisteten ihm eine authentische Tradition; aber diese wollte er weiterentwickeln.

Wir sind nun gewohnt, das Ideal liturgischer Musik in einer „objektiven“ Darstellung des Textes oder Rituals zu sehen, wobei ich allerdings hinzufügen darf, daß mir eine klare und überzeugende Definition des Begriffes „objektiv“ bisher noch nicht begegnet ist. Wohl aber läßt sich a contrario die Auswirkung des Gegenbegriffes, des subjektiven Elements, unzweideutig aufzeigen. So ist Berlioz' Deutung des Requiemtexts, oder auch Liszts Interpretation des Messetextes in der *Graner Festmesse* überzeugend darzulegen; schwierig ist es aber, die „subjektiven“ Elemente in der Kirchenmusik eines Bach oder Graun von den „objektiven“ säuberlich zu trennen. Wenn wir nun Mendelssohns Kirchenmusik überschauen, werden wir wohl nur vier größere Werke finden, die nicht im modernen Sinn „subjektiv“ sind: *Ps. 114 Da Israel aus Ägypten zog*, sein bestes liturgisches Werk überhaupt, von einer großartigen, herben Monumentalität, die auf alle Soli oder Detailausschmückung Verzicht leistet; sein großangelegtes *Lauda Sion*, von dem schon die Rede war; seine anglikanischen Stücke, und endlich die *Deutsche Liturgie*, die überaus streng, zwar leicht singbar, aber doch doppelchörig angelegt ist. *Ps. 114* gehört ebensowenig zur formellen Liturgie der protestantischen Kirchen wie das *Lauda Sion* zu der der katholischen Kirche, wo es nur einmal im Jahr (zu Fronleichnam) erscheint — und da meistens als Prozessionsgesang. Somit bleiben die anglikanischen Stücke, die in England heute noch gelegentlich zu hören sind, und die *Deutsche Liturgie*, die ganz zu Unrecht übergangen wird.

Wenn also die Kirchenmusik unseres Meisters verschüttet ist, so hat sie doch einen mächtigen Einfluß auf die Entwicklung der liturgischen Musik des 19. Jahrhunderts gehabt, sowohl auf protestantischer wie auf katholischer Seite. Die Vor-Cäcilianer sind ohne Mendelssohn ebensowenig denkbar wie das *Deutsche Requiem* von Brahms oder die Messen Bruckners. Im letzten Fall liegen uns noch die vielen Exzerpte und Auszüge vor, die sich Bruckner aus der

Kirchenmusik und den Oratorien Mendelssohns machte. Auch Regers protestantische Kirchenmusik verleugnet nicht den Einfluß Mendelssohns, und er hat ihn oft gegen die Anwürfe der Wagnerianer in Schutz genommen.

Bekanntlich hat sich die literarische Romantik — von der musikalischen, die mir undefinierbar scheint, soll hier nicht die Rede sein — in einem ewigen Zwiespalt zwischen individualistisch-expressiven und kollektiv-volkhaften Idealen befunden und eigentlich eine Synthese dieser polaren Gegensätze nie erreicht. Mendelssohn, der sich der Kunstmusik verschrieben hatte, besonders in seiner Kirchenmusik, wurde desto unpopulärer, je mehr der Volksgesang in der evangelischen Kirche als das non plus ultra der musikalischen Liturgie empfunden wurde. Darauf ist wohl im Grunde das schlechthin „Unzeitgemäße“ in seiner Kirchenmusik zurückzuführen. Und wir dürfen in aller Offenheit eine Prognose stellen: Solange der Kunstmusik nicht wenigstens in den Bischofssitzen und Kollegiatskirchen eine legitime Stätte eingeräumt wird und solange die evangelische Liturgie ausschließlich den Volks- und Gemeindegesang pflegt, wird ihr — unter anderen Meisterwerken — auch Mendelssohns bedeutendes evangelisches Erbe verloren sein. Dies ist um so bedauerlicher, als in vielen seiner liturgischen Stücke schon deutlich Spuren und Vorahnungen einer „bekennenden Kirche“ zu finden sind; am deutlichsten in seiner *Deutschen Liturgie* und im Oratorium *Paulus*, das wir, da es sich dabei um Konzertmusik handelt, nicht in Betracht gezogen haben. Eine eingehendere Behandlung des Fragenkomplexes „Mendelssohn und der Protestantismus“ wird aber gerade daran nicht vorübergehen dürfen.

ALFONS OTT / MÜNCHEN

### Die „Ungarischen Rhapsodien“ von Franz Liszt

Franz Liszts glühende Bekenntnisse zum Ungartum blieben nicht auf die mündliche oder schriftliche Aussage beschränkt. Sie haben in einer ansehnlichen Reihe von musikalischen Schöpfungen ihre klangliche Erfüllung gefunden: in der symphonischen Dichtung *Hungaria*, in der Kantate *Ungaria* und in der *Ungarischen Krönungsmesse*, in den ungarischen Märschen, im *Ungarischen Königslied* und in den *Historischen ungarischen Bildnissen* für Klavier, in den fünf *Ungarischen Volksliedern* und wohl am stärksten in den neunzehn *Ungarischen Rhapsodien*.

Das Material zu dieser rhapsodischen Werkgruppe fand Liszt in Melodien und Rhythmen, die von Zigeunern in Ungarn gespielt wurden. Die Forschungen Béla Bartóks und Zoltán Kodálys haben erwiesen, daß diese Elemente einen fremden Einschlag im reichen Gewebe der eigentlichen ungarischen Volksmusik bilden. Im übrigen war sich Liszt der fremdartigen Herkunft seines Tonmaterials zu den *Ungarischen Rhapsodien* klar bewußt. Beweis dafür ist die folgende Stelle aus seinen Gesammelten Schriften: „Ein Haufen Stoff erhob sich vor mir, es mußte verglichen, gesondert, gestrichen, es mußte Licht hineingebracht werden! Hierbei wuchs die Überzeugung immer fester in mir, daß diese losgetrennten Stücke, diese zerstreuten und auseinander gerissenen Melodien verzettelte und verkrümelte Teile, Bruchstücke eines großen Ganzen seien, daß sie sich vollkommen zum Zusammenfügen eines harmonischen Gesamtwerkes eignen würden — eines Gesamtwerkes, das den Inbegriff ihrer hervortretendsten Eigenschaften und fesselndsten Schönheiten in sich schliesse . . . als eine Art nationalen Epos betrachtet werden könnte — als ein zigeunerisches Epos, das in einer ungebräuchlichen Sprache und Form gesungen, ungebräuchlich ist wie alles, was das Volk tut, das es geschaffen hat.“ Die Frage, ob Liszt mit seiner Annahme eines ursprünglichen Zigeunerepos recht hat,