



Felix Mendelssohn Bartholdy

GEISTLICHE CHORWERKE

Oratorien • Lobgesang • Motetten
Psalmen • Choralkantaten
kleinere Kirchenwerke

Felix Mendelssohn Bartholdy

Kammerchor Stuttgart
Frieder Bernius

Gesamteinspielung

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847)

Geistliche Chorwerke

Oratorien • Lobgesang • Motetten
Psalmen • Choralkantaten • kleinere Kirchenwerke

Kammerchor Stuttgart • Frieder Bernius

component 1

1-22 Paulus Erster Teil · St. Paul Part I op. 36

component 2

1-23 Paulus Zweiter Teil · St. Paul Part II

component 3

1-22 Elias Erster Teil · Elijah Part I op. 70

component 4

1-23 Elias Zweiter Teil · Elijah Part II

component 5

- 1 Kyrie in d
- 2-3 Christus op. 97
- 4 Jube Domne
- 5 Der 2. Psalm „Warum toben die Heiden“
- 6 Der 43. Psalm „Richte mich, Gott“
- 7 Der 22. Psalm „Mein Gott, warum hast du mich verlassen“
- 8 Motette „Jesus, meine Zuversicht“

component 6

1-12 Lobgesang Symphonie-Kantate op. 52

component 7

- 1 Hymne „Hör mein Bitten“
- 2 Kyrie in c
- 3 Geistliches Lied „Lass, o Herr, mich Hilfe finden“
- 4 Hora est
- 5 Magnificat „Mein Herz erhebet Gott“ op. 69,3
- 6 Salve Regina
- 7 Canticum Simeonis „Herr, nun lässtest du deinen Diener“ op. 69,1

component 8

- 1-6 Weihnachtskantate „Vom Himmel hoch“
- 7 Ave maris stella
- 8-19 Te Deum à 8

component 9

- 1 Der 114. Psalm „Da Israel aus Ägypten zog“ op. 51
- 2–8 Der 42. Psalm „Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser“ op. 42
- 9–16 Lauda Sion op. 73

component 10

- 1–3 Kyrie, Gloria und Sanctus aus der „Deutschen Liturgie“
- 4–6 Drei Kirchenstücke op. 23
- 7 Vespergesang op. 121
- 8–13 Sechs Sprüche op. 79
- 14 Der 100. Psalm „Jauchzet dem Herrn, alle Welt“
- 15 Denn er hat seinen Engeln befohlen

component 11

- 1–4 Der 115. Psalm „Nicht unserm Namen, Herr“ op. 31
- 5–7 O Haupt voll Blut und Wunden
- 8 Christe, du Lamm Gottes
- 9–12 Wer nur den lieben Gott lässt walten
- 13 Verleih uns Frieden

component 12

- 1 Herr, sei gnädig (Abendsegens)
- 2 Trauergesang op. 116
- 3–4 Zwei geistliche Männerchöre op. 115
- 5 O beata et benedicta

- 6 Te Deum à 4
- 7–9 Drei Motetten op. 39
- 10–11 Zwei geistliche Lieder op. 112
- 12 Jauchzet dem Herrn, alle Welt op. 69,2
- 13 Hebe deine Augen auf (aus Elias op. 70)

component 13

- 1–7 Magnificat in D
- 8 Jesu, meine Freude
- 9 Tu es Petrus op. 111
- 10–12 Wir glauben all an einen Gott
- 13–18 Gloria

component 14

- 1–5 Der 95. Psalm „Kommt, lasst uns anbeten“ op. 46
- 6–9 Ach Gott, vom Himmel sieh darein
- 10–12 Zwei englische Psalmen (Psalm 5, 31), Cantique pour l'Église Wallonne
- 13–16 Hymne op. 96
- 17–20 Psalm 2, 24, 31, 91 aus: Sieben Psalmen nach Lobwasser
- 21–24 Der 98. Psalm „Singet dem Herrn ein neues Lied“ op. 91
- 25 Weihnachtshymne „Hark! the herald angels sing“
- 26–28 Psalm 93, 98, 100 aus: Sieben Psalmen nach Lobwasser
- 29–33 Herr Gott, dich loben wir



Frieder Bernius über die Gesamtspielung von Mendelssohns geistlicher Vokalmusik

„Felix Mendelssohn Bartholdy hat mit vielen Kompositionen geistlicher Vokalmusik seine bedeutendsten Schöpfungen hinterlassen“ – zu dieser Einschätzung kam schon Hermann Kretzschmar 1895 in seinem *Führer durch den Konzertsaal*. Warum auch sollte der frühreife Komponist außer

den über lange Zeit einzig genannten Werken, wie z.B. dem Oktett oder der Ouvertüre zum *Sommernachtstraum*, nicht zugleich ebenso bedeutende Vokalmusik geschrieben haben?

Eine eingehendere Auseinandersetzung mit dem geistlichen Vokalwerk Mendelssohns wurde allerdings immer wieder durch die zu einseitige Würdigung seiner Verdienste um die Wiederaufführung der Bach'schen *Matthäus-Passion* oder durch Vorurteile, die seine jüdische Herkunft betrafen, überlagert.

Inzwischen liegt uns ein Überblick über Mendelssohns vollständiges Œuvre auf dem Gebiet der geistlichen Vokalmusik in wissenschaftlichen Notenausgaben und auf Tonträgern vor. Über 200 Jahre nach Mendelssohns Geburt ist somit eine wirklich fundierte (Neu-)Bewertung dieses Teils seines kompositorischen Schaffens möglich und notwendig geworden.

Die Gesamtspielung seines geistlichen Vokalwerks hat meine Interpretation innerhalb von 25 Jahren in der künstlerischen Auseinandersetzung mit Mendelssohns herausragender vokaler Satztechnik sowie seiner feinen Instrumentationskunst reifen lassen. Auch die möglichst genaue Beachtung der Metronomangaben des Komponisten hat mir geholfen, seinen ästhetischen Intentionen näher zu kommen. Es hat sich erwiesen, dass die interpretatorische Erfahrung mit dem vokalen Gesamtwerk die oratorischen Hauptwerke *Lobgesang*, *Paulus* und *Elias* neu beleuchten kann.

Frieder Bernius

Mendelssohns Oratorien

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) war nicht der erste Komponist des 19. Jahrhunderts, der sich um die Wiederbelebung des Oratoriums bemühte, jedoch der erste, der diese Gattung des Barockzeitalters auf ein stabiles modernes Fundament stellte und sie wieder als entwicklungsfähige Kunstform etablierte. Die beiden wichtigsten Beispiele für dieses Verdienst, *Paulus* und *Elias*, feierten bei ihren Uraufführungen 1836 und 1846 jeweils sensationelle Erfolge; beim Tod des Komponisten im Jahr 1847 fanden sich einige unvollendete Sätze des dritten geplanten Oratoriums mit dem Titel *Christus*.

Paulus op. 36

Die Behauptung, *Paulus* sei das zu Lebzeiten Mendelssohns beliebteste seiner Werke gewesen, ist sicher nicht übertrieben. Das Werk beruht im Wesentlichen auf der Apostelgeschichte und erzählt die Wandlung des Saulus von Tarsus zum frühchristlichen Missionar Paulus. Komponiert zwischen 1834 und 1836 und uraufgeführt am 22. Mai 1836 (Pfingsten) erfuhr dieses Oratorium eine Anerkennung, die in der Musikgeschichtsschreibung ihresgleichen sucht. Als Mendelssohn das Werk 1837 in England beim Birmingham Musical Festival dirigierte, zog man lobende Vergleiche zu den unsterblichen Oratorien Händels. Rasch folgten zahlreiche Aufführungen in Deutschland, der Schweiz, Dänemark, Holland, Polen, Russland und sogar den Vereinigten Staaten. Als Mendelssohn *Paulus* 1839 in Brunswick dirigierte, beteuerte H.F. Chorley: „there is little modern music which gains so much with every

subsequent hearing as that of the 'St. Paul'". Im weiteren Verlauf des Jahrhunderts häuften sich jedoch ausgesprochen negative Urteile. Auch wenn Wagner das Werk nach einer von Mendelssohn am Palmsonntag 1843 dirigierte Aufführung zunächst als klassisches Meisterwerk pries, vertreten seine späteren Schriften einen unübersehbar rassistischen Standpunkt, und er kritisiert Mendelssohn, Mitglied einer bekannten jüdischen Familie, dafür, dass er in seiner geistlichen Musik den Tiefgang Bachs imitiere. Auch George Bernard Shaw äußert sich 1889 in Reaktion auf das Bild Mendelssohns als eines viktorianischen Gentlemans ablehnend zur „verachtenswerten Oratorienmacherei“ sowie zu den „langatmigen“ Fugen des *Paulus*. Der Pendelausschlag der Kritik bewegte sich von einem Extrem ins andere.

Obwohl Mendelssohn bei der Uraufführung des Oratoriums erst 27 Jahre alt war, sahen einige Kreise in ihm einen Komponisten, der traditionelle musikalische Werte wieder aufleben ließ und sie gegen den Ansturm der Kommerzialisierung verteidigte, ein Übel, das Robert Schumann in seiner *Neuen Zeitschrift für Musik* als Philistertum geißelte. Die Mendelssohn zugewiesene Rolle als Bewahrer musikalischer Werte deckte sich mit dem Konservatismus des frühen Viktorianismus in England und dem Zeitalter der Restauration im deutschsprachigen Raum nach Napoleons Niederlage. In England galt *Paulus* als würdiger Nachfolger der erhebenden Oratorien Händels; in Deutschland, wo Mendelssohn 1829 die Wiederaufführung der *Matthäuspassion* und damit auch die moderne Bach-Renaissance initiiert hatte, sah man *Paulus* als Möglichkeit, Bachs figurative und komplexe geistliche Musik in angemessen modernem Ge-

wand wieder aufleben zu lassen. Über weite Teile des Jahrhunderts blieb *Paulus* fester Bestandteil im Repertoire der blühenden Oratorien-gesellschaften.

Musikalisch betrachtet bietet *Paulus* eine sorgfältig durchdachte Mischung aus Rezitativen, Arien und Chören. Die Haupthandlung wird in den Rezitativen des Erzählers transportiert, dessen Rolle Bachs Passionsmusik entlehnt ist, wobei sie hier jedoch auf den Sopran und den Tenor aufgeteilt ist. In den Rezitativen gibt es zudem kurze Passagen für Solo-Alt und -Bass. Die Arien, typischerweise in dreiteiliger Form (ABA'), sind in der Regel in einem distanzierten und kontemplativen Tonfall gehalten. Besonders bemerkenswert ist die Vielfalt der Chöre. Gelegentlich ist der Chor aktiv in die Handlung involviert (vgl. Nr. 5, 6, 7, 28, 29 und 38) und erinnert damit an die *turba*-Chöre in Bachs Passionsmusik. Einige Chöre sind als kontrapunktisch höchst anspruchsvolle Fugen gestaltet – darunter eine Doppelfuge über zwei Themen (Nr. 22) und eine fein ausgearbeitete fünfstimmige Fuge (Nr. 23). Ebenso variationsreich sind die fünf Choräle, die als „Ruhepunkte“ dienen und nach Karl Klingemann, einem Freund des Komponisten, erinnern an „the chorus in the Greek tragedy, pointing like them from the individual occurrence to the general law, and diffusing a calmness through the whole“. Die Entwicklung reicht vom einfachen, unverzierten akkordischen Stil der Nummern 3 und 9 („Allein Gott in der Höh sei Ehr“ and „Dir, Herr, dir will ich mich ergeben“) bis zur verstärkten Verwendung von Orchesterzweischenspielen in Nr. 16 und 29 („Wachet auf“, mit Blechfanfaren und „O Jesu Christe, wahres Licht“, mit ausgezierter Begleitung in den Holzbläsern und Streichern). Einen ganz eigenen Grad der Komplexität erreicht

die Behandlung des Chorals in Nr. 36; hier wird der Luther-Choral „Wir glauben all an einen Gott“ (von Mendelssohn eigens für die Darstellung der paulinische Doktrin der Rechtfertigung durch den Glauben verwendet) in eine formale Fuge integriert, ein Beispiel für die sogenannte Choral-fuge.

Dem Oratorium ist eine Orchesterouvertüre vorangestellt, die – wie eine Zusammenfassung des Gesamtwerks – die spirituelle Erweckung des Paulus evoziert. In den tiefen Holzbläsern hört man zunächst die ernsten Klänge des Chorals „Wachet auf“, über den Bach 1731 seine berühmte Choral-kantate komponierte (Nr. 140). Die aufsteigenden Konturen der Melodie wandeln sich dann zu einem Thema in Moll, das sich in zunehmend schnellen Tempi nicht nur zu einer vollendeten und regelgerechten Fuge entfaltet, sondern auch zum Symbol für Paulus' Kampf um geistliches Wachstum wird.

Dem ersten Abschnitt von Teil I, der sich mit der Verfolgung des Stephanus befasst, gehen ein in hellen Klangfarben gesetzter Chor und eine einfache Choralvertonung (Nr. 2–3) voran. Das falsche Zeugnis gegen Stephanus ist in kanonischem Stil vertont (Nr. 4), mit zwei Solobässen in mehr oder weniger strenger Imitation in „Wir haben ihn gehört“ (vgl. Nr. 39 in Bachs *Matthäuspassion*). Zunehmend aufgebracht übernimmt der Chor die Rolle der Menge in den Nummern 5, 6 und 8. Dem zweiten dieser Ausbrüche folgt ein kraftvolles Rezitativ von Stephanus (Nr. 6), das Mendelssohn friedlich beginnen lässt, um dann Dynamik und Tempo anzuziehen. In Nr. 8 wird dem Chor ein besonders dissonantes harmonisches Vokabular für die wiederholten Ausrufe „Steiniget ihn“ zugewiesen – ein dramatischer Moment, der in vollkommenem Ge-

gensatz zur vorausgehenden Sopranarie steht (Nr. 7, „Jerusalem!“), die in ihrer Lieblichkeit das sich entfaltende Drama für einen Moment unterbricht.

Der zweite Abschnitt von Teil I (Nr. 10–16) stellt nun Saulus von Tarsus vor. Nach einem beruhigenden Chor (Nr. 11) singt Saulus seine „Wutarie“ gegen die Christen (Nr. 12), die aus Psalmtexten zusammengesetzt ist. Die Reise nach Damaskus, vorbereitet durch ein Rezitativ und Arioso im Alt (Nr. 13) führt ins geistliche Zentrum des Oratoriums – Nr. 14, die Offenbarung Christi („Saul! Was verfolgst du mich?“) – mit dem Mendelssohn sich recht schwer tat. Pastor Julius Schubring berichtet, der Komponist habe sich die Szene nicht mit einer sehr kräftigen Bassstimme vorstellen können, sondern wollte sie ursprünglich für ein Sopransolo setzen. Das schien dann jedoch zu dünn, und als Schubring ihm einen vierstimmigen Chor vorschlug, soll Mendelssohn ihm geantwortet haben: „Da würden mich die Herren Theologen gehörig heruntermachen, als wollte ich die Person des Auferstandenen leugnen und verdrängen.“ Dennoch überarbeitete er das Stück, setzte es für vierstimmigen Frauenchor, begleitet von Holz- und Blechbläsern – ein geradezu ätherischer Effekt.

Nach dem majestätischen Chor Nr. 15 und der Wiederholung des Chorals aus der Ouvertüre (nun *mit* dem Text „Wachet auf“, Nr. 16) befassen sich die abschließenden Nummern des ersten Teils (17–22) mit der Begegnung zwischen Saulus und Ananias in Damaskus und der Wiederherstellung von Saulus' Sehkraft. Die Arien des Saulus stellen die beiden Höhepunkte dieses Abschnitts dar: das expressive „Gott, sei mir gnädig“ (Nr. 18), Gegen-

stück zu Nr. 12, mit der es sich die Tonart h-Moll teilt, und „Ich danke dir, Herr, mein Gott“ (Nr. 20), hier antwortet der Chor auf Saulus. In Nr. 22 tritt der Chor erneut auf; eine schnelle Doppelfuge in sich steigerndem Tempo, die den ersten Teil beschließt, bringt Bewunderung für die erhabene, unergründliche Natur des Herrn zum Ausdruck. Das *Accelerando* erinnert an die Ouvertüre, in der Mendelssohn diese Technik ebenfalls einsetzt.

Kritiker schreiben dem zweiten Teil des *Paulus* in der Regel einen Mangel an dramatischer Handlung zu und halten ihn gegenüber dem ersten Teil für weniger gelungen. Sicherlich hat Teil II nichts vergleichbar dramatisch Ansprechendes zu bieten wie die Erscheinungsszene in Teil I. Man muss zudem zugestehen, dass die beiden Duette von Paulus und Barnabas einen predigenden, sentimental-ton aufweisen (insbesondere betroffen sind Nr. 25 und der nachfolgende liebevolle Chor Nr. 26, der in pastoralem Stil gehalten ist). Die *turba*-Szenen (Nr. 28, 29 und 38) sind weniger kraft- und wirkungsvoll als ihre Pendanten in Teil I; in Nr. 38 verwendet Mendelssohn in beträchtlichem Umfang sogar Material aus Nr. 8.

Dennoch enthält der zweite Teil einige der schönsten Beispiele Mendelssohn'scher Oratorienmusik. Wieder und wieder beeindruckt der synthetische Charakter seiner Kunst, die ihre stete Inspiration aus Beispielen älterer Musik zieht, insbesondere aus den Oratorien Händels und der Passionsmusik Bachs. Der Eröffnungchor „Der Erdkreis ist nun des Herrn“ (Nr. 23), eingeleitet durch strahlende Fanfaren, beinhaltet eine großartige Fuge. Das Kopfmotiv des Fugenthemas kann sich auf ein illustres Erbe berufen: es ist mit dem von Mozart verwendeten soge-

nannten Jupitermotiv verwandt, das Mozart im Finale der *Jupiter*-Sinfonie verwendete und das zuvor bei zahlreichen Barockkomponisten zu finden ist. Einige Chöre verweisen ihrem Charakter nach deutlich auf Händel, darunter zwei Heidenchöre (Nr. 33 und 35), die sich in einem unmittelbar zugänglichen Stil präsentieren; in den Augen eines Zeitgenossen Mendelssohns waren sie „angehaucht von lieblichem Duft des classischen Hellenismus“. Selbstverständlich gibt es auch viele Anlehnungen an Bach, manchmal sehr offensichtlich (z. B. die Choralfuge über „Wir glauben all“, Nr. 36), manchmal jedoch eingebettet in modernere Kontexte (z. B. die Cavatina Nr. 40 mit ihrem obligaten Cellosolo).

Indem er die Gattung Oratorium aufgriff, beging Mendelssohn natürlich einen Akt musikalischen Historismus. Die den *Paulus* betreffende Debatte scheint sich anfänglich mit der Art dieses Historismus zu befassen. Für Heine war das Ergebnis nicht mehr als „sklavische Kopien“ Bachs und Händels, während *Paulus* für Otto Jahn „einen wesentlichen Fortschritt in der geistlichen Musik“ darstellte. Doch die intensive Beschäftigung des Komponisten mit der Gattung Oratorium und insbesondere mit dem Thema des frühchristlichen Missionars hatte eine unmittelbare persönliche Relevanz. Geboren als Felix Mendelssohn, Enkel von Moses Mendelssohn (1729–1786), distinguiertes jüdischer Philosoph der Aufklärung, wurde der Komponist im Alter von sieben Jahren lutherisch getauft. An diesem Bekenntnis hielt er fest bis zu seinem Tod im Alter von 38 Jahren im Jahr 1847. Mit der Komposition des Oratoriums *Paulus* und dessen Botschaft der spirituellen Erweckung und Selbsterkenntnis begegnet der Komponist einem bedeutenden Teil seiner eigenen Familiengeschichte.

Elias op. 70

Nur wenige Kompositionen dokumentieren den Wandel der kritischen Rezeption, die den Werken Felix Mendelssohn Bartholdys in den vergangenen 150 Jahren unterlag, so beeindruckend wie *Elias*. Bei der englischen Uraufführung 1846 im Rahmen des Birmingham Musical Festival pries man das Oratorium uneingeschränkt als Meisterwerk. Es ist seitdem fester Bestandteil des Oratorienrepertoires und muss sich in der englischsprachigen Welt nur mit dem *Messias* vergleichen lassen. Doch wie beim Ausschlag eines Pendels löste die Mendelssohn-Rezeption eine Gegenbewegung aus. Am Anfang stand der antisemitische Angriff Richard Wagners in der anonym erschienenen Schrift „Über das Judentum in der Musik“ (1850). George Bernard Shaws Kritik an Mendelssohns „kid glove gentility“ („Glacéhandschuh-Vornehmheit“) fällt in die letzten Jahrzehnte des Jahrhunderts. 1847 hatte Prinz Albert Mendelssohn als prophetischen Künstler-Priester, der gegen falsche künstlerische Idole kämpfte, hoch gelobt. Zum Ende des Jahrhunderts kehrte Shaw die Metapher um, indem er Mendelssohn (und die viktorianische Gesellschaft) der Zurschaustellung frömmelnder Sentimentalität anklagte.

Das Oratorium basiert zu großen Teilen auf den alttestamentarischen Erzählungen des 1. und 2. Buchs der Könige und wird ergänzt durch Texte aus den Psalmen, aus dem Buch Jesaja sowie durch ausgewählte Verse aus dem Matthäusevangelium. Es ist in zwei Teile gegliedert. Teil I beinhaltet die Einleitung und Ouvertüre sowie die Nummern 1–20; Teil II besteht aus den Nummern 21–42. Jede Hälfte befasst sich mit drei Ereignissen aus

dem Leben des Propheten. In Teil I sind dies die wundersame Auferweckung des Sohns der Witwe nach der Ankündigung der Dürre, Elias' Konfrontation mit den Baalsjüngern und die Beendigung der Dürre. In Teil II handelt es sich um die Konfrontation mit Ahab und Isebel, sein Aufenthalt in der Wüste und seine Reise zum Berg Horeb mit der Himmelfahrt. Musikalisch verwendet das Oratorium Rezitative, Arien und Chorsätze, die teilweise so miteinander verwoben sind, dass sie ausgedehnte Abschnitte zusammenhängender Musik formen.

Teil I bildet einen beeindruckenden, extrem durchstrukturierten Komplex mit wiederkehrenden Motiven und einem harmonischen Gerüst, das um die Tonarten d-Moll und Es-Dur aufgebaut ist. In Elias' Eröffnungsrezitativ finden sich zwei Hauptmotive, die melodisch und harmonisch in unterschiedlicher Form im gesamten Oratorium wiederkehren: eine majestätische Dreiklangsfigur, die den Propheten als Diener des Herrn charakterisiert, und eine Reihe harscher absteigender Dissonanzen, die vom Blech begleitet werden und mit dem fluchartigen Ausspruch „Es soll diese Jahre weder Tau noch Regen kommen“ verbunden sind. Direkt nach dem Rezitativ erklingt die Orchesterouvertüre, eine Fuge, deren fächergleiches Thema das dissonante Intervall des Fluchs enthält. Zur Veranschaulichung der Härten, die die Dürre mit sich bringt, entfaltet sich die Fuge in einer Reihe intensiver werdender Gesten: zunächst ein rhythmischer Wechsel zu schnelleren Notenwerten, dann ein kontrapunktisches Manöver, bei dem das Fugenthema – wie im Spiegelleffekt – umgekehrt wird. Zum Abschluss dieses musikalischen Komplexes geht die Overtüre

direkt in den klimaktischen Eröffnungsschor über (Nr. 1), der ebenfalls als Klage – jetzt in Form einer Fuge – angelegt ist. In Nr. 2 intoniert der Chor des Volkes eine psalmodierende Figur („Herr, höre unser Gebet“), während zwei Soprane ein flehendes Duett singen. Nach der lyrischen Arie des Obadjah (Nr. 4) folgt ein aufgewühlter Chor (Nr. 5), der das Fluchmotiv wieder aufgreift, bevor er zum Text „Und tue Barmherzigkeit an vielen Tausenden“ in eine beruhigende, choralähnliche Passage übergeht. In Nr. 7 vertont Mendelssohn zwei Verse aus Psalm 91 für achtstimmigen Chor und Orchester. Gemeinsam mit dem Chor aus Nr. 9 („Wohl dem, der den Herrn fürchtet,“) bildet er einen Rahmen für Nr. 8, ein dramatisches Duett zwischen Elias und der Witwe in e-Moll.

Die Mitte des ersten Teils (Nr. 10) ist dadurch gekennzeichnet, dass der Beginn der Einleitung wieder aufgegriffen wird – nun einen Ganzton höher gesetzt – als Elias verkündet, er wolle sich Ahab vorstellen und die Baalspriester konfrontieren. In einer Folge von Chören (Nr. 11–13) bitten die Baalsjünger ihren Gott vergeblich um ein Opferfeuer. Ihr Flehen wird zum einen durch die Verwendung schnellerer Tempi und zum zweiten durch die Verwendung immer höherer Tonarten intensiviert. Im Gegensatz dazu beschwört Elias den „Herrgott Abrahams“ in einer beruhigenden Arie (Nr. 14), die mit Nr. 15, einem exquisiten Chorsatz auf einige Psalmverse, gesetzt für Chor mit nur wenig Orchesterbegleitung, verbunden ist.

Das Feuer des Herrn erscheint nun in Nr. 16, einem kraftvollen Chor, der sich zu einem weiteren choralartigem Satz weitet. Das Feuer wird in Elias' virtuoser Arie (Nr. 17) lebhaft durch Wortgemälde

heraufbeschworen, die unverkennbar an Händels *Messias* erinnern. Elias' letzte Tat in Teil I ist die Aufhebung der Dürre – dramatisch umgesetzt in Nr. 19. Elias' Flehen ist mit den tiefen, dunklen Registern des Orchesters unterlegt und kontrastiert mit der kurzen Entgegnung eines Knabensoprans, der zunächst vergeblich nach ersten Anzeichen von Regenwolken Ausschau hält. Mit der Regenflut bricht der Chor in Nr. 20 in triumphierenden Gesang aus, eingeleitet durch die aufsteigende Dreiklangsfigur, die zuerst in der Einleitung verwendet und in Nr. 10 wieder aufgegriffen wurde. Dass die Figur nun wiederum verwendet wird, trägt deutlich zur Einheit des ersten Teils bei.

Teil II wird von zwei Nummern eingeleitet: einer Sopranarie (Nr. 21) in Moll, die mit einem majestätisch anmutenden zweiten Teil in der gleichnamigen Durtonart endet, an den sich direkt ein packender marschähnlicher Chor (Nr. 22) anschließt. Für die Vertonung der abschließenden Textzeile „Ich helfe dir“ verwendet Mendelssohn eine Variante des Fluchmotivs, das nun im Bass zu stabilen, reinen Quartern geglättet ist. Die nächsten drei Nummern bilden einen durchgängigen Abschnitt, der Elias' Konfrontation mit Isebel darstellt. Während sie das Volk aufhetzt, Elias zu ergreifen, erscheint das Fluchmotiv wieder in seiner dissonanten Form und leitet über in einen wütenden Chor (Nr. 24). Elias' Begleiter Obadiah drängt den Propheten anschließend, in die Wüste zu fliehen (Nr. 25). Dieses Rezitativ ist so konstruiert, dass es in Elias' große Arie „Es ist genug! So nimm nun, Herr, meine Seele!“ (Nr. 26) übergeht. Hier zeigt Mendelssohn deutlich, dass er in der Tradition Bachs steht. Mit der tiefen Tessitura, der Cellobegleitung und dem kontrastierenden Mittelteil orientiert sich die Arie

deutlich an „Es ist vollbracht“ aus der *Johannespassion*. Zwei Ensemblesätze auf Psalmverse runden die Szene in der Wüste ab (Nr. 28 und 29). Beide stehen in D-Dur, der abschließenden Tonart des Oratoriums. Besonders wirkungsvoll ist dabei das A-cappella-Terzett der Engel (Nr. 28) mit seinen schlichten, aber bezaubernden Harmonien in hoher, leuchtender Lage.

In insgesamt neun Nummern (Nr. 30–38) wird Elias' Reise zum Berg Horeb, die Begegnung mit Gott und Elias' Himmelfahrt erzählt. Nr. 30, ein Rezitativ zwischen Elias und einem Engel, greift den Mittelteil von „Es ist genug“ (Nr. 26) und das dissonante Intervall des Fluchmotivs wieder auf. Der ermutigenden Arie des Engels „Sei stille dem Herrn“ (Nr. 31) folgt ein kontrapunktischer Chor in imitativem Stil. Auch das nächste Rezitativ des Elias (Nr. 33) schafft eine Verbindung zu den Anfängen des Werks, indem es nach Elias' „Meine Seele dürstet nach dir“ das Klage Thema aus Nr. 1 zitiert. Die Beschreibung der Begegnung mit dem Herrn in Nr. 34 ist der spirituelle und künstlerische Höhepunkt des Werks. Der Satz, der mit einer aufbrausenden, aufsteigenden Figur beginnt, behandelt mithilfe musikalischer Bilder und kanonisch angelegter Chöre drei Naturereignisse: Sturm, Erdbeben und Feuer. Aber Gott ist in keinem von ihnen gegenwärtig, sondern in einem „stille[n], sanfte[n] Sausen“. Hier wendet sich die Musik hin zu einer gedämpften Pianissimo-Passage in E-Dur. Zwei strahlende Chöre (Nr. 35 und 36) greifen nun die Musik aus der Eröffnung wieder auf: In Nr. 35 (Soloquartett und Chor) intoniert die Trompete die Dreiklangsfigur, die in Nr. 36 von den Tenören und Bässen übernommen wird. Die Schlussarie des Elias' (Nr. 37) fußt

auf einer Basslinie, die das Fluchmotiv ummünzt, indem die Dissonanzen durch Konsonanzen ersetzt werden. Die Himmelfahrt wird durch einen ausdrucksstarken Chor musikalisch umgesetzt (Nr. 38). Eine in Dreiklängen aufsteigende Basslinie und farbenfrohe Modulationen stellen Feuerwagen und Wirbelwind dar. Der abschließende Epilog (Nr. 39–42) enthält Passagen der messianischen Prophezeiung des Jesaja über das Erscheinen des Herrn. Hier verlassen Mendelssohn die kreativen Energien ein wenig; dennoch finden sich Momente der Inspiration. Nr. 41 („Aber einer erwacht von Mitternacht“) wird zunächst vor gedämpftem Orchesterhintergrund von Tenören und Bässen unisono gesungen. Mendelssohn beendet das Oratorium mit einer triumphalen Fuge, die sorgfältig auf das erlösende Ende der Geschichte des Oratoriums abgestimmt ist. Entsprechend enthält das Thema *aufsteigende*, miteinander verschränkte Konsonanzen im Gegensatz zu den *absteigenden*, miteinander verschränkten Dissonanzen der Einleitung. Das Stück schließt mit einem gesungenen Amen, das gegen die letzte Deklamation des Fluchmotivs gesetzt ist, dessen Dissonanz sich nun überzeugend auflöst.

Mögliche Interpretationsansätze für Mendelssohns *Elias* sind umfangreich diskutiert worden. Wie bereits erwähnt, wurde der Enkel Moses Mendelssohns, eines deutschen Juden, der aus dem Dessauer Ghetto zum berühmten Philosophen der Aufklärung aufstieg, im Alter von sieben Jahren getauft und war gläubiger, praktizierender Protestant. Der Umstand, dass der Komponist mit *Elias* spät in seinem kurzen kometenhaften Leben ein Werk über ein alttestamentarisches Thema schuf, nachdem mit *Paulus* ein im Neuen Testa-

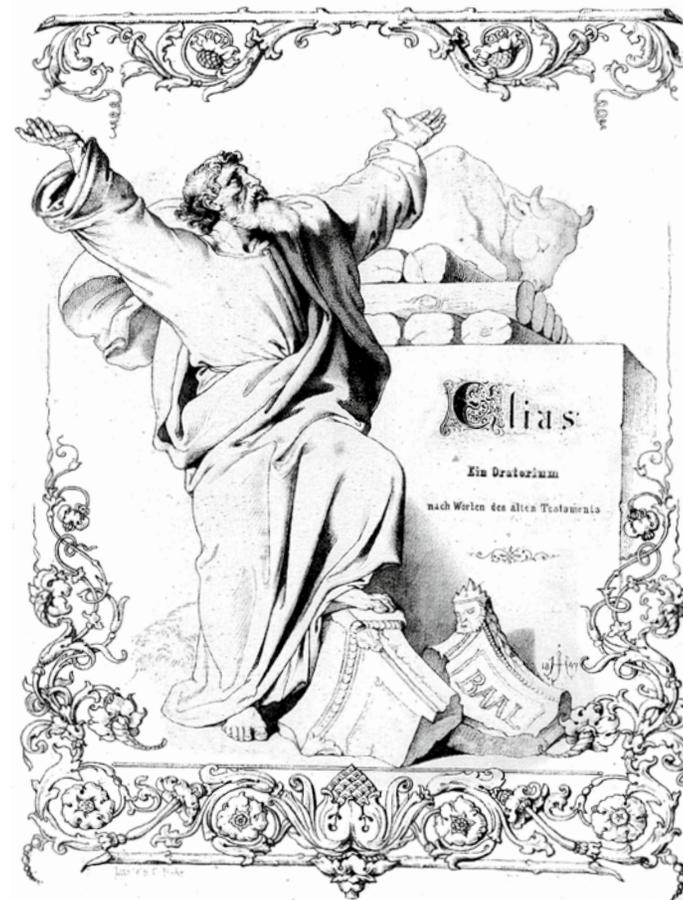


Illustration von Mendelssohns Freund Julius Hübner für die Erstausgabe des *Elias* bei Simrock, Bonn 1847.

ment verankertes Oratorium entstanden war, wird gelegentlich als Bekräftigung seiner jüdischen Wurzeln gesehen. Es gibt jedoch starke Argumente dafür, dass Mendelssohn die alttestamentarische Erzählung in christologischem Sinne interpretieren wollte. Einige Teile des Librettos könnten so verstanden werden, dass sie die Parallelen zwischen Altem und Neuem Testament stärken: Obadjahs Aufruf ans Volk, sich Gott wieder zuzuwenden (Nr. 3) und der Aufruf Johannes des Täufers nach

Umkehr; die Auferweckung des Sohns der Witwe durch Elias (Nr. 8) und das ähnliche durch Jesus vollbrachte Wunder, das in Lukas 7 geschildert wird; Elias' Reise in die Wüste (Nr. 25–29) und Jesus' Nachtwache im Garten Gethsemane. Weitere Beispiele ließen sich finden; sie alle münden natürlich in die alles überstrahlende Idee der Himmelfahrt. Darüber hinaus gibt es das Zitat des Unkrautgleichnisses (Matthäus 13) in der Tenorarie Nr. 39, die auf Elias' Himmelfahrt folgt, und den Schlusschor, dessen Thema der „Amen“-Fuge aus Händels *Messias* entlehnt ist, also aus einem Oratorium, das ebenfalls alttestamentarische Prophezeiungen verwendet. Vielleicht erschließt sich die wahre Größe des *Elias* auch darin, dass Mendelssohn in der Lage war, die vielfältigen Verbindungen zwischen seiner jüdischen Herkunft und der von ihm angenommenen lutherischen Weltsicht zu erkunden. In diesem Sinne komplettiert *Elias* das Lebenswerk des Komponisten.

Christus op. 97

Das Oratorium *Christus* ist und bleibt eines der rätselhaftesten Werke Mendelssohns, das seit dem Tod des Komponisten im November 1847 unzählige Fragen aufwirft, die die Forschungsliteratur bis heute nicht beantworten kann.

Das unvollendete Werk erschien 1852 als Mendelssohns op. 97 erstmals im Druck. Es war die 26. Veröffentlichung in einer Reihe mit postumen Werken. Mendelssohn hinterließ unter anderem ein Terzett für drei Männerstimmen, mehrere Rezitative und Chöre und eine Vertonung des Chorals „Er nimmt auf seinen Rücken“. Die Herausgeber der ersten Ausgabe unterteilten diese Nummern

verständlicherweise in zwei Teile: „Die Geburt Christi“ (Terzett der Weisen aus dem Morgenland und Chor „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn“ und „Die Passion Christi“, bestehend aus Rezitativen und Chören im Wechsel für die Anhörung bei Pilatus und den Gang nach Golgatha, der mit dem Chor „Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst“ schließt, sowie dem Choral. Doch die eigentliche Positionierung der Fragmente im Oratorium bleibt ungeklärt, Mendelssohn selbst scheint sich auch nicht auf eine Zweiteiligkeit festgelegt zu haben (im Gegensatz, beispielsweise, zu einer dreiteiligen Anordnung, in der die Auferstehung den dritten Teil darstellen könnte,) und er scheint auch den Titel *Christus* nicht für sein drittes Oratorium verwendet zu haben. Die Benennung beruht einzig auf einer Aussage von Paul Mendelssohn Bartholdy, dem Bruder des Komponisten. Ignaz Moscheles berichtet am 7. November 1847, drei Tage nach dem Tod des Komponisten: „Sein Bruder erzählte mir, daß unter den Papieren Mendelssohns sich ein Plan zu einem Oratorium: *Christus* vorfindet. 2 Stücke seien schon fertig. Felix soll zu ihm gesagt haben, daß er seine besten Kräfte für dieses Werk aufsparen wollte!! Es war am 5ten October als er sich ganz musikalisch gestimmt fühlte.“

Die Entstehungsgeschichte des *Christus* wird wohl immer im Verborgenen bleiben, und es ist unwahrscheinlich, dass sich die Detailpläne Mendelssohns für dieses Werk rekonstruieren lassen werden oder der genaue Zeitpunkt für die Komposition der einzelnen Fragmente bestimmbar wird. Seinen Ursprung hat das Werk vermutlich Ende der 1830er bzw. Anfang der 1840er Jahre, also in der Zeit nach der erfolgreichen Uraufführung des *Paulus* (1836), als Mendelssohn mehrere Themen

für sein zweites Oratorium in Betracht zog, bevor er sich endgültig für *Elias* entschied. So übersandte ihm Karl Sederholm aus Moskau beispielsweise im November 1838 eine Textauswahl für „eine große Kirchenmusik ... die alle Hauptmomente des Christentums umfassen würde und in der alle christlichen Gefühle ihren Ausdruck finden sollten“. Später, im Sommer des Jahre 1839 wandte Mendelssohn sich an den Frankfurter Theaterrepetitor Carl Gollmick mit der Bitte um Unterstützung für die Vorbereitung eines Oratoriums. Wie Gollmick später in seinen Memoiren schrieb, suchte Mendelssohn einen Stoff, „der die drei höchsten Principien des moralischen Daseins ‚Erde, Himmel und Hölle‘ verlangt.“ Doch dieser Plan verlief sich ebenfalls, so dass der Komponist sich an einen dritten potenziellen Librettisten wandte, den englischen Musikkritiker Henry Fothergill Chorley. Ihre Korrespondenz aus den Jahren 1839 und 1840 zeigt einen detaillierten Ideenaustausch über das Oratorium, darunter auch Chorleys Vorschlag zur Verwendung des Gleichnisses vom armen Lazarus und dem reichen Mann (Lukas 16):

But your floating vision of Earth, Hell and Paradise lost something of a more tangible form. What think you of making the story of Dives and Lazarus the framework of such an opus? Say, in the first part of Earth – a chorus or choruses of descriptive natural beauty – Spring for instance – as presenting the cheerful images of busy, domestic life. ... Then, to proceed, a harvest feast for the sick man’s banquet (with the poor beggars at the gate) and here (to link, as it were, the present with the future) might be introduced that parable of the same import with the story of Lazarus. ... Then the second part would comprise the sick man placed amid the flames and torrents of hell – agonized for one drop of water –

afterwards with the remembrances of this unconverted heathen – while the poor despised beggar reposes in Abraham’s bosom and answers the petition of Dives with the gentle but passionless reply of a beautiful spirit.

Doch Mendelssohn konnte sich die Rollen des Lazarus und des Reichen im Himmel bzw. in der Hölle nicht klar genug ausmalen – der eine könne nicht einzig aufgrund seiner Armut erlöst werden, während der andere nicht ausschließlich aufgrund seines Reichtums der Verdammnis anheim fallen könne. Und so wurde auch Chorleys Idee nicht weiterverfolgt.

Frustriert, aber dennoch entschlossen, das Projekt weiter zu verfolgen, begann Mendelssohn eine Korrespondenz mit dem Orientalisten Julius Fürst (1805–1873), mit dem er sich auch während der Entstehung des *Paulus* beraten hatte. Fürsts dreiteiliger Entwurf begann mit einem Chor von Engeln, Erzengeln und Satan, die auf die Erde hinabschauen. Statt die drei Teile „Erde, Himmel und Hölle“ zu nennen, entschied Fürst sich für „Erde, der Tag des Gerichts, und der Sabbat“. Höhepunkt und Abschluss des Werks sollte den Sieg über Satan darstellen.

Im Jahr 1844 versicherte Mendelssohn sich der Unterstützung von Josias Freiherr von Bunsen, dem preußischen Botschafter in England. Um Ostern berieten beide über einen Librettoentwurf, der ab einem bestimmten Punkt den schon bekannten Arbeitstitel „Erde, Himmel und Hölle“ bekam. Danach verliert sich die Spur dieses Oratoriums bis in den Mai 1847. Direkt im Anschluss an die Erfolge des *Elias* (Uraufführung in Birmingham August 1846, Uraufführung der überarbeiteten Version in London, April 1847) begann Mendels-

sohn die Arbeit an einigen Sätzen für sein drittes Oratorium. Dies geht aus den Tagebuchaufzeichnungen von Königin Victoria hervor, die am 2. Mai schreibt, dass Mendelssohn bei einem Besuch im Buckingham Palace einen Choral und einen Chor aus einem neuen Oratorium gespielt habe, das „Erde, Hölle und Himmel“ darstelle.

Der tragische Tod Fanny Hensels, der Schwester Mendelssohns, am 14. Mai 1847 war zweifelsohne ein Schicksalsschlag, der das weitere Fortschreiten des Werks unterbrach. Ob Mendelssohn vor seinem eigenen Tod nur wenige Monate später noch Musik für das Oratorium komponierte, ist ungeklärt. Ein weiterer Eintrag im Tagebuch von Königin Victoria legt jedoch nahe, dass Bunsens Libretto in einem mehr oder weniger vollständigen Entwurf existierte. Rudolf Werner schreibt, der Entwurf sei an Albrecht Mendelssohn Bartholdy, einen Enkel des Komponisten gegangen, bevor er Anfang des 20. Jahrhunderts einem Feuer in Hamburg zum Opfer fiel („Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker“, Diss., Frankfurt am Main, 1930, S. 105). Daher lässt sich die Zusammenarbeit zwischen Mendelssohn und Bunsen nicht genauer rekonstruieren.

Wir werden es vermutlich nie genau wissen, aber einige Belege lassen darauf schließen, dass die überlieferten Teile des *Christus* tatsächlich Teil des von Mendelssohn und Bunsen entworfenen Konzepts für „Erde, Himmel und Hölle“ sind. Unter dieser Annahme gehören die Fragmente aus op. 97, die sich mit Geburt und Passion Christi befassen, zum ersten Teil („Erde“). Doch als sie 1852 zum ersten Mal in Deutschland und England veröffentlicht wurden, wurden sie der Öffentlichkeit un-

ter dem Titel *Christus* vorgestellt und in zwei Teile unterteilt. Die erste Aufführung scheint im Rahmen des Birmingham Musical Festival im September 1852 stattgefunden zu haben. Es folgten bald weitere Aufführungen: in Wien (1853) und am 2. November 1854 in Leipzig im Rahmen eines Gedenkkonzerts für Mendelssohn im Gewandhaus.

Op. 97 ist ein unvollendetes Werk. Deswegen sollte man nicht der Versuchung erliegen, die Fragmente ausführlich interpretieren und bewerten zu wollen, oder aus den wenigen vorhandenen Bruchstücken eine klar umrissene Vorstellung vom stilistischen Charakter und formalen Konzept für das Werk zu gewinnen, das Mendelssohns drittes Oratorium hätte werden sollen. Einige Kommentare zur Musik dieses wenig bekannten Projekts aus Mendelssohns letztem Lebensjahr seien jedoch erlaubt.

Das Eröffnungsrezitativ „Die Geburt Jesu“ (Matthäus 2,1) für Sopran und Streicher in G-Dur etabliert den Erzähler als Instanz, die die Handlung vorantreibt, ähnlich der Vorgehensweise im *Paulus*. Das anschließende Terzett der drei Weisen aus dem Morgenland (Matthäus 2,2), ebenfalls in G-Dur und von Streichern begleitet, baut auf einer abgesetzten „walking bass“-Linie auf, die sich unermüdlich bis zum Ende des Stücks fortsetzt. Der wunderbare Chor „Es wird ein Stern aus Jakob aufgehn“ (4. Buch Mose 24,17; Psalm 2,9) ist stilistisch eng mit der musikalischen Sprache des *Elias* verwandt. Er gliedert sich in vier Teile: Im ersten (Takt 1–31) erklingt in den Einzelstimmen des Chores und schließlich im ganzen Ensemble eine aufsteigende Dreiklangsfigur als Symbol für den Stern Jakobs, während die Musik von der Tonika Es-Dur zur Dominante

B-Dur moduliert. Im zweiten Teil (Takt 32–63) verwendet Mendelssohn härtere Dissonanzen, darunter Tritonusintervalle und verminderte Septklänge, sowie eine Modulation nach Des-Dur für den Text „und wird zerschmettern Fürsten und Städte“. Diese Passage erinnert in ihrer musikalischen Vorgehensweise an *Elias*, z. B. in der Verwendung der sehr expressiven, verminderten Quarte Ges-D in Takt 54 und der nachfolgenden Melodiekontur, die Takt 55f. des ersten Chors im *Elias* entnommen zu sein scheint. Der dritte Teil (Takt 64–79) besteht aus einer verkürzten Wiederaufnahme der Eröffnung. Im vierten Teil schließlich (Takt 80–118) entfaltet sich unter Hinzuziehung der Posaunen ein ruhiger, homophoner Choralatz über „Wie schön leuchtet der Morgenstern“, dessen erste Töne (Es-B-G-Es-B-C-C-B) sich als Verbindung zur Eröffnungsfigur des Chors lesen lassen.

Die Fragmente für die Passion Christi bestehen aus zwölf alternierenden Rezitativen (für Solotenor mit Streicherbegleitung) und Chören sowie der Choralvertonung. Zu den Textgrundlagen zählen Passagen aus Lukas 23,1–2.4–5.16.18.20–21.27–30; Markus 14,61 und Johannes 18,38 sowie 19,6–7. 16–17. Der Effekt der ersten drei Chöre ist der einer dramatischen Steigerung, die ihren Höhepunkt im aufgewühlten, streng chromatischen Stil des vierten Chors „Kreuzige ihn“ findet. Wiederum erinnert die Verwendung des Erzählers an *Paulus*, doch die Dissonanzen, insbesondere die Verwendung auffälliger Tritonusintervalle (z. B. in „Diesen finden wir“; hier wird das Intervall C-Ges enharmonisch als C-Fis reinterpretiert. In „Er hat das Volk erregt“ wird der ursprünglich melodische Tritonus Gis-D später in den erweiterten Sextakkord der Kadenz in

Takt 28 eingebettet) verweisen unverwechselbar auf *Elias*, wo dasselbe Intervall durchgängig als Symbol für die Dürre erscheint.

Die meisten dieser Chöre weisen eine kompakte Struktur auf und sind für Mendelssohn bemerkenswert frei von kontrapunktischer Ausarbeitung. Nur in zweien finden sich imitative Techniken: „Er hat das Volk erregt“ – hier antwortet der Sopran auf das aufsteigende Kopfmotiv der Bässe. In „Wir haben ein Gesetz“ wird das „Gesetz“ zunächst kanonisch vermittelt. Diese Technik erinnert an den strengen Kanon, den Mendelssohn zum Text „Denn der Herr ist ein großer Gott“ in *Psalm 95* op. 46 komponierte.

Ein recht großer Teil dieser Musik ist nicht auf ein tonartliches Zentrum hin orientiert, obwohl sich im ersten, zweiten, fünften und sechsten Chor eine in Terzen absteigende Tonartenabfolge abzeichnet (F-Moll, D-Moll, B-Dur und G-Moll). Der Schlusschor („Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst“), der diese Kette weiter fortsetzt, ist eine von Mendelssohns ausgesprochen inspirierten Kompositionen. Der Chor singt seine Klage vor zart kolorierter Begleitung mit Streicherpizzicati. Im Mittelteil (Takt 25–50 „da werdet ihr sagen zu den Bergen: fällt über uns!“) kommt Mendelssohn auf die dissonante Klangsprache der früheren Chöre zurück; hier wird der Tritonus in verminderte Septakkordklänge integriert. Bei der Wiederkehr des Eröffnungsmaterials (Takt 51ff.), dem eine klagende Passage für die Sopran- und Altstimmen in Begleitung hoher Holzbläser vorangeht, erfindet Mendelssohn ein neues Gegen Thema. Diese Technik wendete er ausgesprochen effektiv in einer Vielzahl von Werken an.

Die homophone Vertonung des Chorals „Er nimmt auf seinen Rücken die Lasten“ erinnert natürlich an Bachs Bearbeitung dieser Melodie in der *Matthäuspassion* (Nr. 44 „Wer hat dich so geschlagen“; die Melodie ist zudem bekannt mit dem Text „O Welt, ich muss dich lassen“). Zweifelsohne dürfte der achtunddreißigjährige Komponist Bachs Meisterwerk im Hinterkopf gehabt haben, denn schließlich hatte er im Alter von zwanzig Jahre dessen Wiederaufführung im Jahr 1829 initiiert. Aus dieser Anleihe sollte man jedoch keine übertriebenen Rückschlüsse auf den Einfluss Bachs auf die Komposition des *Christus* ziehen. Mit an Sicherheit grenzender Wahrscheinlichkeit hätte Mendelssohn auch sein letztes Oratorium als ein Werk betrachtet, das der Tradition der Passion und des Oratoriums verpflichtet ist, als eine weitere Synthese der bei Bach und Händel entlehnten Elemente, die er zunächst in *Paulus* und *Elias* erkundet hatte. Und sollten die von Mendelssohn entworfenen Stücke für *Christus* tatsächlich Bestandteil des ersten Teils des ehrgeizigeren „Erde, Himmel und Hölle“ sein, so bleibt die Frage danach, wie sich Mendelssohns Musiksprache in seinem letzten Oratorium entwickelt hätte, die am wenigsten beantwortbare all derjenigen Fragen, die das Werk, das uns unter dem Titel *Christus* geläufig ist, aufwirft.

R. Larry Todd, Duke University
(Autor von *Mendelssohn: Sein Leben – seine Musik* und *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*)
Übersetzung: Helga Beste

Mendelssohns geistliche Chorwerke

Im Schaffen Felix Mendelsohn Bartholdys nimmt die geistliche Chormusik einen großen Stellenwert ein – das Werkverzeichnis führt nicht weniger als 67 veröffentlichte und unveröffentlichte Werke auf, die von kurzen, ganz einfachen Chorsätzen bis zu den beiden monumentalen Oratorien *Paulus* und *Elias* reichen. Ein Blick auf die Biographie des Komponisten erklärt dies: Nach dem Übertritt der ursprünglich jüdischen Familie Mendelssohn zum Christentum (die Kinder im Jahr 1816, die Eltern im Jahr 1822) wuchs der Komponist in der protestantisch geprägten Musikkultur Berlins auf; sein Lehrer Carl Friedrich Zelter war zudem als Leiter der Berliner Singakademie (deren Mitglied auch der junge Mendelssohn war) eine der treibenden Kräfte im Bestreben, die „klassische“ Kunst der alten Meister der Kirchenmusik – an erster Stelle die Bachs und Händels – in der Praxis zu neuem Leben zu erwecken.

So formte sich auch bei Mendelssohn ein Ideal der geistlichen Musik, das stark an Werten wie „Reinheit“, „Ernst“ und „Andacht“ ausgerichtet war; für die deutsche protestantische Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts wurden diese Werte zur selben Zeit überhaupt verbindlich. Mendelssohn entwickelte sich zu ihrem wichtigsten Repräsentanten und später zum Vorbild. Parallel hierzu lässt sich auch die Religiosität des Komponisten überhaupt sehen, die wohl maßgeblich durch die Theologie von Friedrich Schleiermacher geprägt ist, der weniger im Ritus als in der „andächtigen Kontemplation von Werken der Kunst“, im „Anblick großer und erhabener Kunstwerke“ einen Weg zur Religion selbst sah.

Auch die kompositorische Ausbildung Mendelssohns schloss ein intensives Studium der alten Kirchenmusik mit ein, für Zelter den Höhepunkt der polyphonen Satzkunst überhaupt. Schon die ersten Kontrapunktübungen umfassten auch Choralsätze und Psalmvertonungen im strengen Satz; in den Jugendjahren bis etwa 1829 entstanden dann Dutzende geistlicher Werke. Keines dieser Werke betrachtete Mendelssohn als publikationswürdig, aber in ihnen kristallisiert sich nach und nach die für ihn so typische Synthese aus den „altehrwürdigen“ Techniken mit den harmonischen Möglichkeiten späterer Zeit und vor allem mit seinem individuellen, scheinbar unerschöpflichen melodischen Genius heraus. Mendelssohns geistliche Musik klingt so nie nach bloßer Stilkopie, sondern eher wie eine Hommage an die verehrte Tradition mit durchaus modernen Mitteln, die in einem unverwechselbaren Personalstil resultiert.

Ebenso historisch gewandelt wie die musikalischen Mittel ist auch der Rahmen, für den die Mendelssohn'schen Sakralwerke bestimmt sind – wie in einem Brief an seinen Freund, den evangelischen Pfarrer Albert Baur, aus dem Jahr 1835 deutlich wird: „Eine wirkliche Kirchenmusik, d. h. für den evangelischen Gottesdienst, die während der kirchlichen Feier ihren Platz fände, scheint mir unmöglich, und zwar nicht blos, 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.“ Das Wiederaufleben der Bach/Händel'schen Chortradition fand so nicht in der Kirche, sondern im Konzertsaal statt. Händel hatte in England mit seinen Oratorien diesen Schritt ein Jahrhundert zuvor schon vollzogen und den Konzertsaal so zu einer

Stätte kollektiver Andacht gemacht. In Deutschland wurde diese „Verweltlichung“ der geistlichen Musik durch die ästhetische Erhebung des Musikerlebnisses (auch der Instrumentalmusik) zur „Kunstreligion“ philosophisch untermauert und damit auch der nicht liturgisch gebundenen geistlichen Musik der Weg in den Konzertsaal geebnet. Kennzeichnend für diesen Übergang ist gerade Zelters Berliner Singakademie: Der religiös eigentlich nicht gebundene Chor hatte als einziges Ziel die Aufführung geistlicher Werke, noch dazu in einem eigens dafür erbauten Saal, der architektonisch wie eine Kirche gestaltet war. Bis auf wenige Ausnahmen sind Mendelssohns geistliche Werke demzufolge nicht für den Gottesdienst, sondern für eine konzertante Aufführung komponiert, gleichwohl aber mit dem Ziel der „Andacht“ oder der „Erbauung“. Unter dem ästhetisch-künstlerischen Aspekt hatte diese Loslösung von der Liturgie den zusätzlichen Vorteil, dass der Komponist ohne formale Einschränkungen die Möglichkeit hatte, einerseits seine persönliche Religiosität und sein Verständnis der Texte umzusetzen, andererseits bei dieser Umsetzung aber auch musikalische Mittel einsetzen konnte (z. B. in Umfang, Besetzung und Instrumentierung), die in einer Kirche kaum realisierbar oder unpassend erschienen wären.

Diese Freiheit hat auch zur Folge, dass sich die Komposition geistlicher Vokalmusik praktisch durch das ganze Leben und Œuvre hindurchzieht, obwohl dies nur für kurze Perioden zu seinen tatsächlichen beruflichen Aufgaben zählte (zu diesen Perioden weiter unten mehr). Mendelssohn schrieb geistliche Musik, weil ihn die Texte aus Bibel und Liturgie faszinierten; mehr noch als in anderen Gattungen reizte ihn die Aufgabe, einer

weit zurückreichenden und damit ebenso ehrwürdigen wie vielfältigen musikalischen Tradition neue Aspekte abgewinnen zu können.

Frühe Werke

Schon in dem Übungsbuch, in dem der junge Mendelssohn von Ende 1819 bis Januar 1821 seine Kompositionsaufgaben eintrug (die Zelter dann korrigierte), stehen über 30 homophone Choralsätze, und auch unter den ‚freien‘ Übungskompositionen der Jahre 1820 und 1821 finden sich fünf a-cappella-Fugen auf Psalmverse und eine mehrsätzliche Vertonung des 19. Psalms. In letzterer ist neben der deutlich bachischen und hier noch eher steifen Kontrapunktik auch zum ersten Mal der lyrisch-hymnische Ton zu hören, der zum Markenzeichen des Komponisten werden sollte (vor allem in *Er hat der Sonne eine Hütte gemacht* vom Sommer 1821) und der sich auch in dem zweiteiligen Satz für Frauen-Doppelchor *Jauchzet Gott, alle Lande* (Psalm 66) vom März 1822 wiederfindet.

Entsprechend mit dem kompositorischen Handwerkszeug gewappnet, wandte sich der dreizehnjährige Mendelssohn (immer noch unter der Aufsicht Zelters) größer angelegten Kirchenwerken zu – vielleicht etwas überraschend zunächst auf Texte, die tief in der katholischen Liturgie verankert waren: dem *Gloria* aus der lateinischen Messe und dem *Magnificat* aus der Vesperliturgie (CD 13). Möglicherweise gab gerade der Umstand, dass es sich hierbei um eine ebenso allgemeine wie epochenübergreifende Tradition handelte, für Mendelssohn (oder Zelter) den Ausschlag – im Gegensatz zu den deutschen Texten des Protestantismus, deren höhere Intensität des Ausdrucks und

deren spezifische Tradition (mit Johann Sebastian Bach als schier übermächtigem musikalischen Vorbild) dem jungen Komponisten wohl mehr abverlangt hätten, als er zu diesem Zeitpunkt zu geben imstande gewesen wäre.

Die beiden Kompositionen entstanden als Paar im Winter bzw. Frühjahr des Jahres 1822 und wurden in den ‚Sonntagsmusiken‘ der Familie Mendelssohn, möglicherweise auch in den ‚Freitagsmusiken‘ der Singakademie aufgeführt. Beide sind in mehrteiliger Kantatenform für Soli, Chor und volles Orchester abgefasst, in einer Mischung aus konzertantem und kontrapunktischem Stil, wie er prinzipiell ähnlich auch die großen Kirchenwerke der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts prägt (das *Magnificat* verweist direkt auf die Vertonung desselben Textes durch Carl Philipp Emanuel Bach von 1749).

Noch bis in die Mitte der 1820er Jahre dominieren im Mendelssohn’schen geistlichen Œuvre größer angelegte Vertonungen von Texten aus dem katholischen Ritus: das *Salve Regina* für Sopran und Streichorchester vom 9. April 1824 (CD 7), das d-Moll-Kyrie für Chor und Orchester (CD 5), das er im Mai 1825 innerhalb von wenigen Tagen während seines Paris-Besuchs für Luigi Cherubini schrieb, und das doppelchörige *Te Deum* vom Dezember 1826 (CD 8). Im *Kyrie* sind Anklänge an Mozarts *Requiem* (und möglicherweise auch die c-Moll-Messe) unverkennbar, während das groß angelegte, zwölfsätzliche und an die 25 Minuten dauernde *Te Deum* naheliegenderweise spezifisch auf Händels Utrechter *Te Deum* rekurriert, das Mendelssohn 1828 sogar selbst für eine Aufführung durch die Singakademie einrichten sollte.

Eine ganz andere Richtung verfolgen dagegen die beiden kürzeren Werke, die der Komponist für den Cäcilienverein Johann Nepomuk Schelbles in Frankfurt schrieb, der sich ähnlich wie die Berliner Singakademie der Pflege älterer Vokalmusik verschrieben hatte. Durch die Bekanntschaft mit Schelble im September 1822 inspiriert, schrieb Mendelssohn schon einen Monat später ein *Jube Domne* für achtstimmigen Doppelchor a cappella mit Solisten (CD 5), dem ein Jahr später ein c-moll-Kyrie für dieselbe Besetzung folgen sollte (CD 7). Wer allerdings hier strengen Palestrina-Kontrapunkt erwartet, sieht sich getäuscht; Pate steht der ‚andere‘ Palestrina, der Komponist des im 19. Jahrhundert sehr beliebten *Stabat Mater*, dessen homophone Mehrchörigkeit im 17. Jahrhundert zum Vorbild des ‚reinen Kirchenstils‘ wurde, wie er etwa in Werken Alessandro Scarlattis oder Leonardo Leos weiterlebte.

Choralvertonungen

Der Choral, die Grundlage des protestantischen Gottesdienstes, geriet über all diesen katholischen Kirchenwerken zeitweise etwas in den Hintergrund, aber nie wirklich in Vergessenheit. Wahrscheinlich für die Singakademie entstand im Juni 1824 die fünfteilige Vertonung von *Jesus, meine Zuversicht* 1824 für Soli, Chor und Cembalo (CD 5) – irgendwo zwischen Motette und Kantate angesiedelt und sich fortschreitend vom Choralsatz wegentwickelnd: Auf einen schlichten Kantionalsatz folgt eine Choralvariation für Soli, ein Choralsatz mit Melodie im Tenor und neuer Sopranstimme, eine freie Bassarie und eine ebenso freie wie sehr ausgedehnte Schlussfuge.

Zum Ende des Jahrzehnts hin widmete sich der Komponist dann in seiner Reihe von insgesamt acht protestantischen Choralvertonungen dann sehr systematisch ganz unmittelbar dem Stil Bachs und damit (neben oder sogar noch vor Händel) seinem eigentlichen Leitbild im Bereich der geistlichen Musik. Oft ist pauschal von Mendelssohns acht ‚Choralkantaten‘ die Rede, aber in Wirklichkeit handelt es sich um zwei verschiedene Typen. Auf der einen Seite stehen vier kürzere, eher motettische Kompositionen: zwar mit kleinem Orchester, aber ohne Solisten und in aneinander anschließenden Abschnitten mit kontrastierendem Mittelteil. Dem gegenüber stehen die vier ‚echten‘ Kantaten in eigenständigen Sätzen, mit veritablen Soloarien und Chören. Die beiden ersten Werke – *Christe, du Lamm Gottes* (das Agnus Dei aus Luthers Deutscher Messe, CD 11) von 1827 und *Jesu, meine Freude* (CD 13), datiert auf den 22. Januar 1828 – gehören noch dem knapperen ersten Typus an. In *Christe, du Lamm Gottes* erscheint die Melodie dreimal: Zwei ruhige kantionale Abschnitte (zu zartem Streichersatz) rahmen ein bewegtes Fugato ein. In *Jesu, meine Freude* ist das Bach'sche Vorbild unverkennbar (Mendelssohn kannte die Motette aus der Singakademie), obwohl nur die erste Strophe vertont ist und zum Chor (mit der Chormelodie ausschließlich in langen Werten im Sopran) wiederum ein dichter, lebhafter und sehr eigenständiger Streichersatz hinzutritt. Ein durch und durch romantischer Effekt ist dagegen der Wechsel von e-Moll nach E-Dur im Mittelteil („Gottes Lamm, mein Bräutigam“): Die kontrapunktische Strenge der Rahmenteile weicht hier zwischenzeitlich einem lieblichen, sentimentalen Affekt – also genau umgekehrt wie im Schwesterwerk *Christe, du Lamm Gottes*.

Nach einer dreijährigen Pause kehrte Mendelssohn Anfang 1831 – während seines Aufenthaltes im katholischen Rom – mit *Verleih uns Frieden gnädiglich* (CD 11) und *Wir glauben all an einen Gott* (dem Credo aus der deutschen Messe, CD 13) zu dieser knapperen Form zurück: Im Herbst 1830 hatte ihm sein Freund, der Bassist Franz Hauser, in Wien eine Ausgabe von Luthers *Geistlichen Liedern* geschenkt – „und wie ich sie mir durchlas, sind sie mir mit neuer Kraft entgegengetreten, und ich denke viel davon diesen Winter zu componiren“, schrieb der Komponist im Oktober des Jahres an Zelter. In *Verleih uns Frieden* verzichtete er sogar auf den kontrastierenden Mittelteil; zu weicher Streicher- und Holzbläserbegleitung erklingt eine Melodie, die an den Choral nur angelehnt ist, die dafür als einzige der acht Choralversionen von Mendelssohn zu seinen Lebzeiten publiziert wurde, als Beilage zur *Allgemeinen Musikalischen Zeitung* von 1839. „Madonnen von Raphael und Murillo können nicht lange verborgen bleiben“, schrieb Robert Schumann dazu. Etwas größer dimensioniert ist dagegen *Wir glauben all an einen Gott* mit vollem Orchester. Mendelssohn behält zwar die Aufteilung in drei Strophen bei, verwendet aber jeweils nur die Melodie der ersten zwei Choralzeilen – gemäß dem Zelter gegenüber geäußerten Plan, „daß ich überall die alte Melodie behalte, mich aber nicht streng daran binde“. In denselben Kontext – und ebenfalls dem Romaufenthalt entstammend – fallen die beiden Versionen, die zusammen mit dem *Ave Maria* (s. u.) als Kirchenmusik op. 23 (CD 10) erschienen: Abgesehen davon, dass hier an die Stelle des kleinen Orchesters nur die Orgel tritt, schließen *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* und *Mitten wir im Leben sind* (vollendet Oktober bzw. November 1830) nahtlos an die Choralmotetten der Zeit an.

Mendelssohn hatte andererseits schon 1829 begonnen, waschechte mehrsätzigige Kantaten zu komponieren – den Anfang macht *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (CD 11), gefolgt von *O Haupt voll Blut und Wunden* (1830, CD 11), dem ‚Weihnachtslied‘ *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1831, ebenfalls in Rom, CD 8), und schließlich *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (1832, CD 14). Wie schon in den Choralmotetten ist das Bestreben unverkennbar, der vorgegebenen Melodie möglichst viele Seiten abzugewinnen und möglichst durchgehend erklingen zu lassen, mehr noch als im Vorbild Bach: In *Wer nur den lieben Gott lässt walten* sind drei von vier Sätzen choralbasiert (ein Kantionalsatz, ein imitatorischer Chorsatz auf Basis der Melodie, und ein Unisono-Choral mit Orchesterbegleitung); in *O Haupt voll Blut und Wunden* gleich alle drei, selbst die Bassarie; in *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* immerhin noch zwei von vier (ein Eröffnungschor und ein Kantionalsatz mit obligater Orchesterbegleitung am Ende). Auch das groß angelegte, sechssätzigige *Vom Himmel hoch*, mit Pauken und Trompeten und am Anfang deutlich auf den Beginn des Bach’schen *Weihnachtsoratoriums* verweisend, vertont ausschließlich Choralstrophen, nicht nur im strahlenden Eröffnungschor und dem Schluschoral mit Orchester, sondern selbst in den freieren Arien für Bariton und Sopran, die schon erkennbar das Melos des *Paulus* hören lassen.

Nach 1832 kehrte Mendelssohn zur Choralvertonung nur noch in seltenen Fällen zurück – sei es weil diese Gattung zu sehr von Bach ‚besetzt‘ war, sei es weil ihn andere Formen der geistlichen Musik (wie die Psalmvertonung) mehr interessierten, sei es weil die sehr enge Bindung des Chorals an

den protestantischen Gottesdienst im Allgemeinen und den Gemeindegesang im Speziellen ihn letztlich zu der Überzeugung gelangen ließen, dass für die allgemeinen und durchaus überkonfessionellen Glaubensaussagen, die er mit seiner Musik vermitteln wollte, der Choral nicht das geeignete Mittel war. Sein Vater Abraham hatte dies in einem Brief vom 28. Februar 1835 im Zusammenhang mit der Verwendung der Choräle im *Paulus* angemahnt: „Überhaupt ist mit dem Choral nicht zu spaßen, das höchste Ziel dabei ist, daß das Volk ihn unter Begleitung der Orgel, rein singe, alles andre scheint mir eitel und unkirchlich.“

Der Aufgabe, Anfang der 1840er Jahre als „Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik“ am preußischen Hof Friedrich Wilhelms IV. Choräle zu vertonen, entledigte er sich dann auch eher widerwillig; gleich der erste Kompositionsauftrag im Rahmen dieses Amtes war die strophische Vertonung des ausgedehnten deutschen *Te Deum, Herr Gott, dich loben wir* (CD 14), anlässlich der Feier des tausendjährigen Bestehens des Deutschen Reiches am 6. August 1843: „der Choral den ich dazu habe ausschreiben müssen ist glaube ich gerade das was der König wünscht, und was ich nicht wünsche“, schreibt der Komponist am 26. Juli an seinen Bruder Paul. Auch die beiden Choralharmonisierungen (*Vom Himmel hoch* und *Allein Gott in der Höh sei Ehr*) für Gemeindegesang und Orchester, die für den Weihnachtsgottesdienst am Berliner Dom im selben Jahr entstanden, klingen eher nach Pflichtübung. Im weitesten Sinne in diesen Kontext fällt auch der homophone Kantionalsatz des *Cantique pour l'Église Wallonne* „Venez et chantez“ (CD 14), das Mendelssohn 1846 auf Bitten des Frankfurter

Hugenottenpfarrers Paul Appia (der Felix und Cécile 1837 getraut hatte) 1846 für die Neuausgabe des französisch-reformierten Gesangbuchs verfasste.

Psalmen

Ueberhaupt glaube ich, wird das einmal sein Hauptcharacter in der Musik werden, denn seine Art die Psalmen aufzufassen ist gänzlich neu, die Pracht der Schilderungen, namentlich der Natur, wiederzugeben und überhaupt den ganzen Psalm wie ein zusammenhängendes Gemälde zu fassen. Es ist doch sonderbar, wie an das Urälteste sich Neues anknüpfen läßt, und aus wie wenigen Wurzeln eigentlich die Gedanken entspringen, welche nun schon ein paar tausend Jahre her so viele Millionen Köpfe leiten und in Bewegung setzen.

In diesem Brief von Fanny Mendelssohn-Hensel an ihre Schwester Rebecka vom 4. August 1841 kommt zum Ausdruck, welch hoher Stellenwert den Psalmtexten im geistlichen Schaffen ihres Bruders zukam. Sie boten – abgesehen von der reichen Bildersprache und poetischen Intensität, die Komponisten aller Epochen gefesselt hat – für Mendelssohn zudem die Möglichkeit, allgemeingültige Glaubensaussagen zu treffen, da den Psalmen in Protestantismus, Katholizismus und Judentum gleichermaßen große Bedeutung zukam. Die Texte konnten auf diese Weise – so hoffte er zumindest – ebenso universell „verstanden“ werden wie die Musik, die er dazu schrieb.

Insofern ist es auch verständlich, dass Mendelssohn sich nur selten den Psalmen als liturgisch gebundenen Texten zuwandte. Ausnahmen von dieser Regel sind die beiden liedhaften Sätze für

den anglikanischen Gottesdienst *Lord hear the voice of my complaint* (Psalm 5) und *Defend me, Lord* (Psalm 31, CD 14), die er 1839 auf Bitten des Londoner Verlegers Coventry & Hollier für den anglikanischen Gottesdienst auf die versifizierte Übersetzung von Nahum Tate und Nicholas Brady schrieb, ebenso wie die *sieben Psalmlieder* nach der Übersetzung von Ambrosius Lobwasser für den Berliner Domchor von 1843 (CD 14). Ebenfalls für den Domchor, aber etwas anspruchsvoller sind die drei A-cappella-Psalmen (*Psalm 2, 43, 22*) für Soli und Doppelchor von 1843 und 1844, die postum als opus 78 erschienen (CD 5) – mit reicher Kontrapunktik, mit Wechsel von Soli und Chor, mit antiphonalen Effekten zwischen den Chören (auch zwischen reinem Frauen- und Männerchor oder zwischen hohen und tiefen Stimmen). Hier war aber die Grenze dessen, was der König und mehr noch die konservative Domgeistlichkeit an Kunstmusik erlauben wollte, schon erreicht – mit dem 98. Psalm *Singet dem Herrn* (postum als op. 91 publiziert, CD 14), den Mendelssohn für den Neujahrgottesdienst 1844 schrieb, war sie überschritten, da hier zum Chor nach und nach das volle Orchester und sogar eine Harfe hinzutreten. Es überrascht somit kaum, dass die Tätigkeit des Komponisten für den preußischen Hof von kurzer Dauer war. Auch die Vertonung des 100. Psalms (*Jauchzet dem Herrn, alle Welt*, CD 5) schließlich, ein kurzer vier- bis achtstimmiger A-cappella-Chor, der Ende 1843 oder Anfang 1844 entstand, ist vermutlich für den Domchor geschrieben, obwohl er lange als einziges Werk Mendelssohn für den jüdischen Ritus galt (als Auftragskomposition für den Neuen Tempelverein, eine liberale jüdische Synagoge in Hamburg).

Wirklich zentral in Mendelssohns Schaffen – und hierauf bezieht sich auch Fanny in ihrem Brief – waren jedoch die großen Psalmskantaten für Soli, Chor und Orchester, die ohne äußeren Anlass oder Auftrag entstanden und die anders als die Choralkantaten nicht auf Bach, sondern erkennbar und zum Teil explizit auf Händel rekurrieren. Dies wird überdeutlich gleich in der ersten diesbezüglichen Komposition, dem 115. Psalm *Non nobis Domine/Nicht unserm Namen, Herr* op. 31 (CD 11). Inspiriert wurde dieses Werk vermutlich durch die Händel'sche Kantate *Dixit Dominus* (HWV 232), die Mendelssohn 1829 auf seiner Englandreise in der königlichen Bibliothek in London entdeckt und abgeschrieben hatte. Im November 1830 wurde der Psalm in Rom schließlich vollendet – der Komponist kommentiert am 8. November: „Auf dem Tische liegen einige Porträts von Palestrina, Allegri usw. mit ihren Partituren, ein lateinisches Psalmbuch, um daraus *Non nobis* zu komponieren.“ In der Tat verwendet op. 31 als einzige der Psalmskantaten Mendelssohns den lateinischen Psalmtext; der heute meist gesungene deutsche Text wurde vom Komponisten erst für die Edition von 1835 nachträglich hinzugefügt. Eine musikalische Affinität zur katholischen Kirchenmusik, die der lateinische Text und auch der zitierte Brief nahelegen könnten, ist allerdings nur in wenigen Details festzustellen; vor allem in den Chören ist dagegen Händels Handschrift deutlich zu spüren. Intimer zeigt sich dagegen der dritte Satz, in dem der Text des Bariton-Solos zudem spezifisch auf Mendelssohns Schwester Fanny gemünzt scheint: Er hatte ihr den Psalm zu ihrem Geburtstag 1830 gewidmet, und kurz zuvor war ihr Sohn Sebastian zur Welt gekommen: „Er segne ... euer Haus und all eure Kinder.“

Die bekannteste und bedeutendste Psalmkanta- te im Werk Mendelssohns ist aber der 42. Psalm op. 42 *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser* (CD 9), den der Komponist in mehreren Etappen zwischen April 1837 und Februar 1838 schrieb. Selbst ihm schien sein Werk außergewöhnlich gelungen – anstelle der Zweifel, die sonst oft die Komposition begleiten, stehen Aussagen über „mein bestes geistliches Stück“, „das beste was ich in dieser Art komponiert habe“, über den Psalm, der „mir gerade lieber ist als die meisten meiner andern Compositionen“. In der Tat setzt Mendelssohn sein kirchenmusikalisches Ideal hier in Reinform um: Nicht die dramatische Seite des Textes wird umgesetzt, das „gewaltige Ringen eines gegen das Unglück Ankämpfenden“ (Rudolf Werner), sondern die innerlichen Konflikte des gläubigen Individuums, die im Verlauf des Werkes zu dem unerschütterlichen Gottvertrauen führen, das letztlich alle geistlichen Werke Mendelssohns prägt. In der späteren Rezeption sind hier die üblichen Vorurteile gegen den Komponisten mit besonderer Vehemenz ins Feld geführt worden: Mendelssohns Musik sei sentimental und der Komponist zu wahrhaft tiefen, tragischen Gefühlen nicht fähig. Dagegen steht Mendelssohns eigene Einschätzung des 42. Psalms und vor allem die geradezu überschwängliche Aufnahme des Werkes bei seinen Zeitgenossen: Offenbar spiegelte das Werk nicht nur seine eigene Religiosität, sondern auch die seiner Mitmenschen in selten gelungener Weise wider.

Zu diesem Zeitpunkt hatte Mendelssohn wirklich, wie Fanny andeutet, seinen ganz eigenen Ton gefunden – vor allem in den Soloabschnitten und im Orchestersatz. Händel ist allenfalls noch in den

Chören präsent. Das wird noch deutlicher in dem nächstfolgenden 95. Psalm, *Kommt, lasst uns anbeten* op. 46 (CD 14), den er kurz danach im Herbst des Jahres 1838 vollendete, allerdings erst nach erheblichen Revisionen 1841 publizierte. Das Werk besteht aus zwei Teilen – einem längeren, festlichen in Es-Dur und einem kürzeren, nachdenklichen in g-Moll – und beginnt nicht wie zu erwarten mit einem Chor, sondern mit einem Solo des Tenors, der im weiteren Verlauf mehrfach wiederkehrt und so, wie Larry Todd bemerkte, eine Art Kantorenfunktion übernimmt. Prächtige Chöre fehlen ebenso wenig wie strenger Kontrapunkt, aber alles ist in ein warmes, lyrisches Melos und einen ebenso reichen Instrumentalsatz mit viel Holzbläsern und tiefen Streichern eingebettet. Eine größere Affinität zum Werk Händels – vor allem zu dessen Oratorium *Israel in Ägypten* – zeigt dagegen wieder der kompaktere 114. Psalm *Da Israel aus Ägypten zog* (op. 51, CD 9) ohne Solostimmen. Die monumentale, streckenweise sehr blockhafte Achtstimmigkeit des Chores mit vollem Orchester entspricht genau dem Aspekt der Händel'schen Oratorienkomposition, der Mendelssohns Zeitgenossen und offenbar auch ihm selbst am charakteristischsten erschien; auch der häufige Wechsel zwischen polyphonen und rein homophonen Passagen sowie der typische punktierte oder doppelt punktierte Rhythmus (Nr. 4, „Vor dem Herrn bebte die Erde“) verweisen auf das Vorbild.

Motetten und Gelegenheitswerke

Neben den Chorälen und den Psalmen wandte sich Mendelssohn auch immer wieder anderen geistlichen Texten zu – sei es infolge eines Kompositionsauftrages oder als Freundschaftsdienst,

sei es aus Interesse an einem Text oder einer kompositorischen Aufgabe. Die resultierenden Werke reichen von Miniaturen wie dem achtstimmigen A-cappella-Chor *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir* (CD 15) bis zum über eine Stunde dauernden *Lobgesang* (CD 6) und sind daher schwer zu klassifizieren – sie bezeugen jedoch eindrucksvoll Mendelssohns anhaltendes Interesse an der geistlichen Musik sowie auch die Fantasie und den Einfallsreichtum, mit der er sich immer wieder, selbst in vermeintlichen Pflichtaufgaben, diesem Medium annäherte.

Vor allem in der Jugendzeit ist ein dominierendes Thema natürlich auch hier ‚Mendelssohn und die alte Musik‘ – etwa in der Motette *Tu es Petrus* (CD 13), die Mendelssohn am 4. November 1827 beendete. Der Komponist blickt hier – wie im *Jube Domne* und dem c-Moll-Kyrie – zumindest partiell auf den *stile antico*, d. h. die katholische Vokalpolyphonie des 16. bis 18. Jahrhunderts, zurück. Wohl nach der Lektüre von Anton Justus Friedrich Thibaut *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25), der die A-cappella-Vokalpolyphonie als unbedingtes Ideal der Musik verfocht, fasste Mendelssohn hieran erneut Interesse. Als er Thibaut im September 1827 in Heidelberg besuchte, hatte er mit *Tu es Petrus* zwar bereits begonnen; die reichen Bestände alter Musik in der Bibliothek Thibauts, die dieser ihm bereitwillig zur Verfügung stellte, wurden gleichwohl zu einer zusätzlichen Inspirationsquelle.

Wie immer verstand es Mendelssohn auch hier, den ‚alten Stil‘ in ein modernes Gewand zu kleiden – und hierin liegt auch die Attraktivität dieser Musik. Gewiss verweisen die Notation im ‚altmo-

dischen‘ Brevistakt, der lineare, vokal konzipierte Kontrapunkt und die ‚motettische‘ Phrasengestaltung (d. h. der Beginn jedes neuen Textabschnitts mit einem neuen, melodisch charakteristischen Imitationsmotiv) auf den *stile antico*; dagegen steht aber das volle und durchaus eigenständig agierende Orchester, und auch der doppelte Textdurchlauf und die Tutti-Akklamationen, die die Komposition am Anfang, in der Mitte und am Schluss markieren, erinnern mehr an die festliche Chormusik des 18. Jahrhunderts (etwa Bachs *h-Moll-Messe*) als an den Palestrinasatz. Auch in einem anderen auf den ersten Blick ebenfalls sehr retrospektives Werk, dem sechzehnstimmigen *Hora est* (CD 7), das Mendelssohn im November 1828 für die Singakademie vollendete, zeigt sich dieselben Kombination aus Überkommenem und Eigenem: Was beginnt wie eine mehrchörige Motette aus der italienischen Tradition, mündet im weiteren Verlauf in Bach’schen Fugenkontrapunkt und die typisch Mendelssohn’schen Kontraste zwischen Frauen- und Männerchor.

Ein ganz anderer Tonfall wird in den katholischen Motetten für Frauenchor und Orgel angeschlagen, die Mendelssohn in Rom im Dezember 1830 für die französischen Nonnen des Konvents von Trinità de’ Monti (direkt neben seiner dortigen Wohnung) schrieb, wie er an seine Eltern berichtet: „so geht es in die Kirche von Trinità de’ Monti; da singen die französischen Nonnen, und es ist wunderlich. [...] ich componire ihnen etwas für ihre Stimmen, die ich mir recht genau gemerkt habe, und schicke es ihnen zu, wozu mir mehrere Wege zu Gebote stehen.“ So entstanden in kurzer Zeit die in einem ganz bewusst schlichten ‚Andachtston‘ gehaltenen Stücke *O beata*

et benedicta, Veni Domine und *Surrexit pastor bonus* (alle CD 12), die Kontrapunktik durch einen ‚katholischen‘ antiphonalen bzw. responsorischen Satz mit gelegentlichem Einsatz von Solisten ersetzen. Etwas anspruchsvoller ist allein das vierstimmige „Surrexit Christus“, mit deutlich obligatem Orgelpart, systematischer Gegenüberstellung von Solistenquartett und Chor sowie einer großangelegten Schlusssteigerung. 1838 erschienen die Motetten sogar als op. 39, wobei Mendelssohn allerdings das sehr einfache *O beata et benedicta* durch das 1837 neu komponierte *Laudate pueri* (CD 12) ersetzte.

Ein ‚Spätling‘ der katholischen Kirchenmusikphase ist schließlich das *Ave Maria* (CD 10), das Mendelssohn 1832 bei Simrock in Bonn als op. 23 unter dem Titel Kirchenmusik publizierte – zwischen zwei Lutherchorälen (*Aus tiefer Not schreie ich zu dir* und *Mitten wir im Leben sind*, beide CD 10). Die Vertonung des bekannten Textes aus dem katholischen Brevier für achtstimmigen Chor und Orgel, laut Mendelssohns Vater Abraham ein Stück im „einfach frommen, ... ächt katholischen Styl“, ist eines der klangschönsten Chorwerke des Komponisten. Kleine Gelegenheitskompositionen aus der Düsseldorfer Zeit sind ferner der Vespergesang *Adspice Domine* (CD 10) nach dem Responsorium und Hymnus zum 21. Sonntag nach Trinitatis für drei- bis vierstimmigen Männerchor und Instrumentalbass (1833) und – wenn auch wohl eher für einen sozialen denn einen gottesdienstlichen Anlass verfasst – die wahrscheinlich 1833–34 komponierten zwei geistlichen Männerchöre *Beati mortui* und *Periti autem*, postum als op. 115 publiziert (CD 12).

Mendelssohns Affinität zu England ist wohlbekannt und dokumentiert, und so überrascht es nicht, dass er sich zumindest gelegentlich der Vertonung englischer Texte bzw. Texten für die anglikanische Liturgie zuwandte: Im Jahr 1847 etwa erschienen bei Ewer & Co. in London zwei Hefte mit den jeweils vorgeschriebenen Stücken für den Morgen- und Abendgottesdienst: *Te deum et Jubilate, for the Morning Service* und *Magnificat et Nunc dimittis, for the Evening Service*. Das *Te Deum* für Soli, Chor und Orgel war schon im August 1832 entstanden; die drei anderen folgten 1847, auf Bitten des Verlegers Buxton, der 1846 schon das alte *Te Deum* (das ursprünglich für den Verleger Vincent Novello verfasst worden war) einzeln gedruckt hatte. Drei der vier eigentlich in englischer Tradition mit Orgelbegleitung komponierten Stücke erschienen in einer deutschen Ausgabe postum 1848 bei Breitkopf & Härtel als op. 69 (das *Te Deum* fiel weg) in A-cappella-Besetzung (CD 7+12). Sowohl im kompositorischen und gesangstechnischen Anspruch als auch in der Länge geht Mendelssohn hier beträchtlich über die englische Chortradition der Zeit hinaus („perhaps a little longer & more developed than usual in your Cathedral style“, wie der Komponist selbst an Buxton schrieb), was sicher ein Grund dafür ist, dass die Vertonungen sich nie fest im Repertoire der englischen Chöre etablieren konnten.

Neben kleinen Gelegenheitsstücken, wie dem *Lord, have mercy upon us* zum anglikanischen Abendsegen, das Mendelssohn 1833 für Thomas Attwood schrieb (und das 1841 als *Herr, sei gnädig* (CD 12) im *Album für Gesang* in Leipzig erschien) und den *Responses to the Commandments* aus demselben Jahr verdienen vor allem noch zwei

weitere Vertonungen für England Erwähnung: *Why O Lord delay forever* (*Lass, o Herr, mich Hilfe finden*) von 1840, und das unsterbliche *Hear my prayer* (*Hör mein Bitten*, CD 7) von 1844, das Mendelssohns Ruhm im englischsprachigen Raum entscheidend mitgeprägt hat. Beide sind nicht liturgisch im engeren Sinne, sondern auf zeitgenössische geistliche Texte geschrieben, *Why O Lord* auf ein Gedicht von Charles Bayles Broadley, einem Schüler von Ignaz Moscheles, und *Hear my prayer* auf eine Paraphrase der Anfangsverse des 55. Psalms von William Bartholomew, dem Übersetzer des Elias-Libretto und diverser anderer Mendelssohn-Texte, der um eine Komposition für die Konzertreihe der Organistin Elizabeth Mounsey (der späteren Frau Bartholomews) in der Crosby Hall in London nachsuchte. Die ursprüngliche, dreiteilige Fassung von *Why O Lord* erschien 1841 in Deutschland als *Drei geistliche Lieder*, in England als *Hymn*; 1843 erweiterte Mendelssohn das Werk um einen vierten Teil (eine strenge Fuge) und orchestrierte es; diese Fassung erschien 1852 als nachgelassenes op. 96 (CD 14). *Hear my prayer* wurde 1845 sowohl in England als auch in Deutschland publiziert, erreichte in Deutschland aber nie annähernd denselben Beliebtheitsgrad, was nicht zuletzt an der Form liegen mag: Beide Kompositionen sind im Stil der englischen *verse anthem* abgefasst, in der jeder Abschnitt mit einem Solo beginnt und in einen Chor mündet. Mendelssohn schrieb zwar wie immer kontrastvoller als seine britischen Zeitgenossen und fügte im Mittelteil des *Why O Lord* sogar einen erfundenen ‚Choral‘ hinzu, aber der von Kritikern als sentimental bemängelte Tonfall sprach offenbar doch mehr zum viktorianischen England als zum ‚strengeren‘ Deutschland.

Es ist vielleicht ironisch, dass eines der größten geistlichen Werke Mendelssohns ebenfalls in die Kategorie der Gelegenheitswerke fällt: die Sinfoniekantate *Lobgesang* op. 52 von 1840 (CD 6), die Weltliches und Geistliches, Instrumentales und Vokales in einer neuartigen Monumentalform vereinigt. Der Komponist hatte sich Ende der 1830er Jahre nach der abgebrochenen Überarbeitung der *A-Dur-Sinfonie* (der ‚Italienischen‘) schon länger mit Plänen für eine neue Sinfonie in B-Dur getraut; aber erst die Aufforderung, für die Vierhundertjahrfeier der Erfindung der Buchdruckerkunst in Leipzig (einem der traditionellen Zentren des Buchdrucks in Deutschland) im Juni 1840 ein Werk beizusteuern, gab den Anstoß, die Komposition mit Vokalstimmen neu zu konzipieren und sie zeitgerecht fertig zu stellen. Das dreitägige Leipziger Gutenbergfest umfasste unter anderem die Uraufführung von Albert Lortzings Oper *Hans Sachs* und einen Festakt unter freiem Himmel auf dem Leipziger Marktplatz, wo auch Mendelssohns patriotischer *Festgesang* für Männerchor und Blasorchester erklang. Der Höhepunkt war aber das Festkonzert in der Thomaskirche unter Leitung des Komponisten mit dem *Lobgesang* als zentralem Werk. Leitidee des ganzen Festes war das Idealbild der bürgerlichen Aufklärung: Durch die neue Möglichkeit, Wissen nahezu unbegrenzt zu vervielfältigen und zu verbreiten, habe Gutenberg die Welt (und vor allem das deutsche Bürgertum) aus dem Dunkel des Mittelalters ins Licht der Neuzeit geführt – „Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an“, wie es im *Festgesang* heißt. Diese Lichtmetapher prägt auch den *Lobgesang* durch und durch – am schlagendsten auf dem Scheitelpunkt des ganzen Werks, wo nach der Tenorarie „Stricke des Todes“ (in c-Moll)

eine einzelne unbegleitete Sopranstimme auf die Worte „Die Nacht ist vergangen, der Tag ist aber herbeigekommen“ eine ungeheuer wirkungsvolle C-Dur-Apotheose auslöst.

Angesichts einer Sinfonie, die instrumental beginnt und vokal endet, und in der die Moll-Dur-Apotheose (einschließlich der expliziten Nacht-zum-Licht-Metapher) eine so zentrale Rolle spielt, drängt sich der Vergleich mit Beethovens Neunter natürlich auf, ist mit Sicherheit beabsichtigt und wurde auch schon von den Zeitgenossen (nicht durchweg positiv) wahrgenommen. Gleichwohl markiert die neuartige Gattungsbezeichnung ‚Sinfoniekantate‘ auch treffend den entscheidenden Unterschied zu Beethoven, da das Vokale hier doch deutlich überwiegt: Auf drei Sinfoniesätze ‚normaler‘ Länge folgen nicht weniger als neun Vokalnummern mit eigenständigen Rezitativen, Arien und Chören, die zusammen den Instrumentalteil in Länge und Gewicht deutlich übertreffen. Der *Lobgesang* erfreute sich im 19. Jahrhundert vor allem in Deutschland und England ungeheurer Beliebtheit, ist seitdem etwas in Vergessenheit geraten; dies liegt wohl weniger in der intrinsischen Qualität der Musik oder in der mangelnden Stringenz des Werkes begründet als in dem ungebrochenen Optimismus, der sehr konsistent (Kritiker würden sagen: penetrant) aus der Sinfonie scheint und der dem Kulturbürgertum des 19. Jahrhunderts näher stand als der skeptischen Moderne.

Neben den bereits erwähnten Choral- und Psalmkompositionen schrieb Mendelssohn noch eine Reihe weitere kurzer Stücke im Rahmen seiner Tätigkeit als „Generalmusikdirektor für kirchliche

und geistliche Musik“ am preußischen Königshof. Der Spruch zwischen der Epistel und dem Alleluia gehörte dabei zu den wenigen Stellen im Gottesdienst, an denen hier überhaupt Musik möglich war, die über einfachste A-cappella-Chorsätze hinausging. Mendelssohn nahm diese Möglichkeit wahr und vertonte die „Lieblingssprüche“ König Friedrich Wilhelms IV. zu einigen hohen Festen des Kirchenjahres für achtstimmigen Chor a cappella, jeweils unter Einschluss des darauffolgenden Alleluia; sie erschienen postum als op. 79 (CD 10). Auffallend in allen Stücken ist die häufige psalmodieartige Deklamation von Textabschnitten auf einem „Rezitationsakkord“, der sehr deutlich auf die liturgische Zielsetzung hinweist. In ganz ähnlichem Stil sind die drei Stücke für die deutsche Liturgie (*Kyrie, Gloria* und *Sanctus*, CD 10). Ebenso wie die „Sprüche“ oder etwa auch die Werke, die er für die anglikanische Liturgie geschrieben hatte (s. o.), konnten sich die Werke allerdings schon zu Mendelssohns Lebzeiten in der liturgischen Praxis nicht durchsetzen und sind zumal heute kaum mehr in ihrer ursprünglichen Funktion denkbar.

Die letzte erwähnenswerte Komposition für Friedrich Wilhelm IV. ist gleichzeitig die bekannteste: Das achtstimmige *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir* (CD 10) nach den Worten von Psalm 91,11–12 entstand im Sommer 1844 als Reaktion auf ein glücklich überstandenes Attentat auf den preußischen König in Berlin. Besser bekannt ist der Chor in der Fassung mit Orchester, die Mendelssohn zwei Jahre später in den *Elias* integrierte, aber auch die A-cappella-Version ist zum Inbegriff „engelsreinen“ Wohlklangs bei Mendelssohn geworden und erfreut sich bei Kirchenchören bis heute fast konkurrenzloser Be-

liebtheit. Die einzelnen Textabschnitte werden jeweils zunächst im Frauen- bzw. im Männerchor getrennt vorgetragen, bevor sich die beiden Chöre in einer Steigerung zum Phrasenende jeweils zur Achtstimmigkeit vereinigen.

Das 1845–1846 komponierte *Lauda Sion* (CD 9) für Soloquartett, Chor und großes Orchester schließlich nimmt in mehrerer Hinsicht eine gewisse Sonderstellung im Werk Mendelssohns ein: Es handelt sich um eine Auftragskomposition eines lateinischen Textes für ein katholisches Fest in liturgischem Rahmen. Der Komponist war von dem belgischen Musiker Henri-Guillaume Magis gebeten worden, anlässlich des 600. Jahrestages der Einrichtung des Fronleichnamfestes durch den Bischof Robert von Lüttich (1246) für die Kirche St. Martin in Lüttich die Fronleichnamsequenz Thomas von Aquins neu zu vertonen. Die Uraufführung in Lüttich am 11. Juni 1846 fand in einer halbliturgischen Feier mit einer Predigt und einer Präsentation der Hostie statt. Mendelssohn befand sich also auf für ihn ungewohntem Terrain; zudem zwang ihn der liturgische Charakter des Anlasses dazu, anstelle von ausgewählten Versen (wie in den Psalmen) den kompletten, umfangreichen Text zu vertonen. Der Traditionsbezug ist in diesem Falle nicht allein zu Bach und Händel zu suchen, sondern auch zum *Lauda Sion* Luigi Cherubinis, das Mendelssohn ebenfalls kannte. Möglicherweise verweist auch die etwas weniger kontrapunktische Faktur des Werkes und die Tendenz des Orchestersatzes zu einfachen Begleitformeln und Begleitfigurationen in den Streichern über einem Grundbass auf die einfacher strukturierte italienische katholische Kirchenmusik der Zeit; die strenge Kontrapunkt-

schule kommt jedoch in einem Kanon in Nr. 4 und der Fuge Nr. 6 auch nicht zu kurz. Bemerkenswert ist daneben vor allem die Einarbeitung der Kopfzeile der mittelalterlichen Sequenzmelodie „Lauda Sion“ – leicht modifiziert – im 5. Satz „choraliter“ im Unisono des Chores und in der darauffolgenden Fuge als Einwüf des Blechbläsersatzes. Wie in seinem geistlichen Werk insgesamt gelingt es Mendelssohn auch hier, alte und ‚ehrwürdige‘ musikalische Traditionen in einen ganz eigenen Stil zu integrieren, in einer Schlüssigkeit und Konsistenz, die im 19. Jahrhundert nur in Brahms ihren würdigen Nachfolger findet.

Thomas Schmidt-Beste

Frieder Bernius on the complete recording of Mendelssohn's sacred vocal music

"Felix Mendelssohn Bartholdy has left his most important creations in his many compositions of sacred vocal music." This was the assessment Hermann Kretzschmar came to in his 1895 Guide to the concert hall. Why should the precocious composer of those few works which were known for a long time, such as the *Octet* and the Overture to a Midsummer Night's Dream, not also have written equally significant vocal music?

A detailed examination of Mendelssohn's sacred vocal work was overshadowed time and time again by the one-sided emphasis on his contribution to the revival of Bach's *St. Matthew Passion*, or by prejudices about his Jewish origins.

Since that time, we now have an overview of Mendelssohn's complete oeuvre in the area of sacred vocal music through scholarly editions of the music and recordings. Consequently, over 200 years after his birth, a truly in-depth (re-)evaluation of this part of his compositional output has become both possible and necessary.

Making a complete recording of his sacred vocal music has enabled my interpretation to mature over the course of 25 years, in an artistic analysis of Mendelssohn's outstanding technique of vocal writing, as well as his fine art of instrumentation. Close attention paid to the composer's metronome markings has also helped me greatly in coming closer to his aesthetic intentions. The experience of interpreting the complete vocal

works has shed new light on the oratorio works *Lobgesang, St. Paul* and *Elijah*."

Frieder Bernius

Translation: Elizabeth Robinson

Mendelssohn's Oratorios

Felix Mendelssohn Bartholdy (1809–1847) was not the first nineteenth-century composer to revive the oratorio, but he was arguably the first to place the baroque genre on a secure, modern footing and reestablish it as a viable art form. His two major examples, *St. Paul* and *Elijah*, initially enjoyed sensational successes at their premieres in 1836 and 1846; left unfinished at his death in 1847 were a few movements of a projected third oratorio, titled *Christus*.

St. Paul op. 36

It is probably no exaggeration to claim that *St. Paul*, based largely upon the Acts of the Apostles and recounting the conversion of Saul of Tarsus to the early Christian missionary Paul, was Mendelssohn's most popular work during his lifetime. Composed between 1834 and 1836 and premiered in Düsseldorf on May 22, 1836 (Pentecost), the oratorio initially received acclaim rarely rivaled in the annals of music history. When Mendelssohn conducted it in England at the Birmingham Musical Festival of 1837, the work was favorably compared to the immortal oratorios of Handel. Numerous performances quickly followed in Germany, Switzerland, Denmark, Holland, Poland, Russia, and even the United States. In 1839, when Mendelssohn conducted *St. Paul* in Brunswick,

H. F. Chorley averred “there is little modern music which gains so much with every subsequent hearing as that of the ‘St Paul.’” But further on in the century, distinctly negative impressions accrued. If Wagner, after hearing Mendelssohn conduct the oratorio on Palm Sunday in 1843, praised it as a classical masterwork, he later introduced into his writings a virulent racist strain and attacked Mendelssohn, a member of a prominent Jewish family, for imitating in his sacred music the profundities of Bach. Then, in 1889, George Bernard Shaw, reacting against Mendelssohn’s identification as a Victorian gentleman, rejected the “despicable oratorio mongering” and “dreary” fugues of *St. Paul*. Thus the pendulum swung from one extreme to the other.

Though Mendelssohn (1809–1847) was only 27 when the oratorio was premiered, he was viewed in some circles as a composer defending and revitalizing traditional musical values against the onslaught of commercialization, an ill Robert Schumann was then denouncing as Philistinism in the pages of his *Neue Zeitschrift für Musik*. Mendelssohn’s role to protect musical standards was congruent with the conservatism of the early Victorian period in England and the period of Restoration in German realms after the downfall of Napoleon. In England, *St. Paul* was accepted as the worthy successor to the edifying oratorios of Handel; in Germany, where Mendelssohn had led in 1829 the revival of the *St. Matthew Passion*, thereby igniting the modern Bach Revival, *St. Paul* seemed to offer a renewal, in suitably modern dress, of Bach’s highly ornate and complex sacred music. Through most of the century *St. Paul* remained a staple in the repertory of burgeoning oratorio societies.

Musically *St. Paul* offers a carefully calculated mixture of recitatives, arias and choruses. The main action is delivered in the recitatives by the narrator, taken over from Bach’s Passion music, but here divided between a soprano and tenor (there are also brief appearances of a solo alto and bass in the recitatives). The arias, typically in a rounded three-part form (ABA’), tend to be detached and contemplative in tone. Especially noteworthy is the diversity of the choruses. At times, the chorus actively engages in the action (e.g., Nos. 5, 6, 7, 28, 29, and 38), recalling Bach’s *turba* (crowd) scenes in his Passion music. Several choruses are highly contrapuntal fugues – among them a double fugue on two subjects (No. 22) and an elaborate five-voice fugue (No. 23). No less varied are the five chorales, which appear as “resting points,” reminding us, according to the composer’s friend Karl Klingemann, “of the chorus in the Greek tragedy, pointing like them from the individual occurrence to the general law, and diffusing a calmness through the whole.” These progress from the simple, unadorned chordal style of Nos. 3 and 9 (“Allein Gott in der Höh sei Ehr” and “Dir, Herr, dir will ich mich ergeben”), to the enriched use of orchestral interludes in Nos. 16 and 29 (“Wachet auf,” with brass fanfares, and “O Jesu Christe, wahres Licht,” with embellished accompaniment in winds and strings). Standing quite apart in complexity is the chorale treatment of No. 36, in which the Lutheran hymn “Wir glauben all’ an einen Gott” (Mendelssohn’s own selection for the Paulinian doctrine of justification by faith) is incorporated within a formal fugue, an example of the so-called chorale fugue.

Prefacing the oratorio is the orchestral overture that, like a summary of the entire work, evokes the

awakening of Paul's spiritual faith. Intoned in the low woodwinds, we first hear the solemn strains of the chorale "Wachet auf," on which J. S. Bach in 1731 composed his celebrated chorale cantata (No. 140). The ascending contours of the melody are then transformed into a minor-keyed subject that unfolds, in increasingly faster tempi, not just as a properly academic fugue, but also as a symbol of Paul's struggle for spiritual growth.

The first section of Part I, concerned with the persecution of Stephen, is prefaced by a brightly scored chorus and simple chorale setting (Nos. 2–3). The testimony of the false witnesses against Stephen is set in a canonic style (No. 4), with two solo basses in more or less strict imitation of each other for "Wir haben ihn gehört" (compare No. 39 of Bach's *St. Matthew Passion*). In an increasingly agitated manner the chorus assumes the role of the crowd in Nos. 5, 6, and 8. The second of these outbursts follows a powerful recitative delivered by Stephen (No. 6), directed by Mendelssohn to begin peacefully and then rise in dynamics and tempo. In No. 8 the chorus is assigned an especially dissonant harmonic vocabulary for the repeated exclamations, "Steiniget ihn," a dramatic moment set in stark relief by the lovely preceding aria for soprano (No. 7, "Jerusalem!"), which offers a momentary pause from the unfolding drama.

The second section of Part I (10–16) now introduces Saul of Tarsus. After the soothing chorus of No. 11, Saul sings his "rage" aria against the Christians (No. 12) with texts stitched together from the Psalms. The journey to Damascus, prepared by an alto recitative and arioso (No. 13), leads us to the spiritual center of the oratorio – No. 14, the rev-

elation of Christ ("Saul! Was verfolgst du mich?") – which cost Mendelssohn considerable effort. According to the pastor Julius Schubring, the composer could not bring himself to capture the scene with a "very powerful bass voice" but originally intended to use a soprano solo. This, however, was deemed too thin, and when Schubring recommended a four-part chorus, Mendelssohn reportedly replied, "Yes, and the worthy theologians would cut me up nicely for wishing to deny and supplant Him who arose from the dead." Nevertheless he reworked the piece, rescoring it for four-part female chorus accompanied by woodwinds and brass, an extraordinary, ethereal effect.

Following the majestic chorus No. 15, and return from the overture of the chorale "Wachet auf" (16, now *with* text), Saul's encounter with Ananias in Damascus and the lifting of Saul's blindness are treated in the concluding portion of Part I (17–22). The musical highpoints are Saul's two arias, the expressive No. 18 ("Gott, sei mir gnädig"), which forms a pendant to No. 12 (both are in the key of B minor), and No. 20 ("Ich danke dir, Herr, mein Gott"), in which Saul is answered by a chorus. In No. 22 the chorus returns to marvel at the sublime, unfathomable nature of the Lord; a brisk double fugue in an accelerating tempo then brings Part I to a close (the *accelerando*, of course, recalls a similar technique in the overture).

Critics have usually found the second part of *St. Paul* wanting in dramatic action and have judged it inferior to the first part. To be sure, Part II offers nothing as dramatically compelling as the revelation scene in Part I. What is more, the two duets of Paul and Barnabas (25 and 31) have a sermonizing, sentimental quality (especially No. 25

and the mellifluous following chorus, No. 26, cast in a pastoral style); and the *turba* scenes (Nos. 28, 29, and 38) have less force and impact than their counterparts in Part I (No. 38 actually reuses considerable material from No. 8).

Nevertheless, Mendelssohn reserved some of his finest music in the oratorio for the second part. Again and again, one is impressed by the synthetic nature of his art, which found a constant inspiration by drawing on the models of earlier music, most notably the Handelian oratorio and the Bachian Passion. The opening chorus (No. 23, “Der Erdkreis ist nun des Herrn”), prefaced by resplendent fanfares, contains a superbly crafted fugue (the head motive of the fugal subject traces an illustrious ancestry: it is related to the so-called “Jupiter motive” used by Mozart in the finale of his *Jupiter* Symphony and, before him, by a great number of baroque composers). Some choruses are distinctly Handelian in character, including two for the heathen (33 and 35), presented in a directly accessible style that captured for one contemporary of Mendelssohn the “most delicate fragrance of classical Hellenism.” And, of course, there are numerous recollections of J. S. Bach, sometimes obvious enough (e.g., the chorale fugue on “Wir glauben all,,” No. 36), but sometimes incorporated in more modern contexts (e.g., the Cavatina No. 40, with its obbligato cello solo).

In taking up the oratorio, Mendelssohn was, to be sure, engaging in an act of musical historicism. The debate that encircled *St. Paul* initially seems to have concerned the nature of that historicism. For Heine, the result was nothing more than “slavish copies” of Bach and Handel, while for Otto

Jahn, *St. Paul* represented “an essential advance in sacred music.” But the composer’s embrace of the oratorio, and in particular, of the subject of the early Christian missionary, bore an immediate, personal relevance. Born Felix Mendelssohn, the grandson of Moses Mendelssohn, distinguished Jewish philosopher of the eighteenth-century Enlightenment, the composer was baptized at age seven as a Lutheran, a faith he observed until his death at age thirty-eight in 1847. The creation of the oratorio *St. Paul*, and its message of spiritual awakening and self-discovery, thus revisited a significant piece of family history for the composer.

Elijah op. 70

Few compositions document as compellingly as *Elijah* the shifting critical reception accorded Felix Mendelssohn Bartholdy during the past one hundred and fifty years. At the English premiere, heard at the Birmingham Musical Festival in 1846, *Elijah* was hailed as an undisputed masterpiece; since then it has remained a staple of the oratorio repertory, rivaled in English-speaking realms only by Handel’s *Messiah*. But, like the swing of a pendulum, Mendelssohn’s reception precipitated a counter-reaction. First, there was Richard Wagner’s anti-Semitic attack in the anonymously published “On Judaism in Music” (1850). And in the closing decades of the century, there was George Bernard Shaw’s criticism of Mendelssohn’s “kid glove gentility.” In 1847, Prince Albert had lionized Mendelssohn as a prophetic artist-priest contending with false artistic idols; now, toward the end of the century, Shaw reversed the metaphor by accusing Mendelssohn (and Victorian society) of displaying a sanctimonious sentimentality.

Based largely on the Old Testament account in I and II Kings, supplemented by texts from the Psalms, Isaiah and other Old-Testament books, and selected verses from St. Matthew, the oratorio falls in two parts: Part I includes the Introduction and Overture, and Nos. 1–20; Part II, Nos. 21–42. Each half is organized around three events in the prophet's life; in Part I, after the announcement of the drought, Elijah's miraculous revival of the widow's son, his confrontation with the Baal worshippers, and the lifting of the drought; in Part II, his confrontation with Ahab and Jezebel, his period in the wilderness, and his journey to Mt. Horeb and ascension to heaven. Musically the oratorio employs recitatives, arias, and choral movements, many of them stitched together to form extended sections of continuous music.

Part I forms an imposing, highly structured complex, with recurring motives and a tonal plan centered on the keys of D minor and E-flat major. Two primary motives, which return melodically and harmonically in various ways throughout the oratorio, appear in Elijah's opening recitative: a majestic, rising triadic figure associated with the prophet as servant of the Lord; and a harsh series of descending dissonances underscored by the brass, associated with the curse-like pronouncement, "there shall not be dew nor rain these years." Directly after the recitative we hear the orchestral overture, a fugue whose fan-like subject contains the dissonant interval of the curse. Depicting the tribulations suffered during the drought, the fugue unfolds as a series of intensifying gestures – first, a rhythmic shift to faster note values, then a contrapuntal maneuver – the use of mirror inversion – by which the subject is turned upside-down. To

complete this opening musical complex, the overture proceeds directly into the climactic opening chorus (No. 1), designed as a parallel fugal lament. In No. 2, the chorus of the people intones a chant-like figure („Lord, bow thine ear to our pray'r!") as two solo sopranos sing a suppliant duet. Following the lyrical aria of Obadiah (No. 4), an agitated chorus (No. 5) revives the curse motive before yielding to a calming, chorale-like passage for "His mercies on thousands fall." In No. 7 Mendelssohn sets two verses from Psalm 91 for eight-part chorus and orchestra. This chorus and that of No. 9 („Blessed are the men who fear Him") provide a frame for No. 8, cast as a dramatic duet in E minor between Elijah and the widow.

The midpoint of Part I (No. 10) marks the return of the opening of the Introduction, now transposed up a step, as Elijah announces his intention to present himself to Ahab and to confront the priests of Baal. In a succession of choruses (Nos. 11–13) the Baal worshippers unsuccessfully appeal to their god for a sacrificial fire. Their plea is made more intense, first by the use of faster tempos, and second by the use of successively higher keys. In contrast, Elijah invokes the „Lord God of Abraham" in a soothing aria (No. 14); this is joined to No. 15, an exquisite chorale setting of some psalm verses scored for chorus with light orchestral accompaniment. The fire of the Lord now appears in No. 16, a powerful chorus that ends broadly in another chorale-like setting. The fire is vividly suggested in Elijah's virtuosic aria No. 17, with examples of word painting strikingly reminiscent of Handel's *Messiah*. Elijah's final act in Part 1 is to lift the drought, dramatically accomplished in No. 19. Scored in the low, dark

registers of the orchestra, Elijah's imploration is set against the terse response of a boy soprano, who looks out, initially in vain, for evidence of gathering clouds. As the inundation approaches, the entire chorus erupts into the triumphant No. 20, introduced with the rising triadic figure, first heard in the Introduction and then revived in No. 10; its return here gives an added measure of unity to Part I.

Two numbers introduce Part II. The moving minor-keyed soprano aria, No. 21, includes a majestic section in the parallel major key that gives way to a rousing march-like chorus (No. 22). At its concluding text, „Thy help is near,“ Mendelssohn introduces a variant of the curse motive, now smoothed out in the bass to project stabilizing, consonant fourths. The next three numbers form a continuous complex for Elijah's confrontation with Jezebel. As she arouses the people to seize Elijah, the dissonant curse motive is restored, and spills over into an angry chorus (No. 24). Elijah's companion Obadiah then exhorts the prophet to flee to the wilderness (No. 25); this recitative is constructed to elide with Elijah's great aria „It is enough, O Lord, now take away my life“ (No. 26). Here Mendelssohn reveals himself a student of Bach; with its low tessitura, accompanying cello, and contrasting middle section, the aria is clearly indebted to „Es ist vollbracht“ in the *St. John Passion*. Two choral numbers with texts drawn from psalm verses round out the scene in the wilderness (Nos. 28 and 29). Both are in D major, the concluding key of the oratorio. Especially effective is No. 28, an *a cappella* trio of angels, with its simple, yet beautiful, chordal sonorities in a high, translucent register.

No fewer than nine numbers (Nos. 30–38) treat Elijah's journey to Mt. Horeb, the passing by of the Lord, and Elijah's ascension to heaven. No. 30, a recitative shared by an angel and Elijah, revives the middle portion of „It is enough“ (No. 26) and the dissonant interval of the curse. After the angel's assuring aria „O rest in the Lord“ (No. 31), there is a contrapuntal chorus in imitative style. Another recall occurs in Elijah's next recitative (No. 33), which quotes the lament subject from No. 1, after Elijah sings „My soul is thirsting for Thee, as a thirsty land.“ No. 34, describing the passing by of the Lord, marks the spiritual and artistic summit of the work. Commencing with an agitated, rising figure, the movement treats with rich musical imagery and canonic choral writing three natural wonders – tempest, earthquake, and fire. None of these attends the Lord, present rather in a „still, small voice“; here the music turns to a hushed, *pianissimo* passage in E major. Two bright choruses (Nos. 35 and 36) now revive Elijah's opening music: in No. 35 (solo quartet and chorus), the trumpet intones his triadic figure, then taken over by the tenors and basses in No. 36. Elijah's final aria (No. 37) is built upon a bass line that transforms the curse motive by replacing its dissonances with consonances. The ascension is accomplished in a powerful chorus (No. 38), filled with a rising triadic bass line and colorful modulations to depict the fiery chariot and whirlwind. The concluding epilogue (Nos. 39–42) includes passages from Isaiah prophesying the coming of the Messiah. Here, Mendelssohn's creative energies lag somewhat, but there are inspired moments. In No. 41 („But the Lord from the north hath raised one“) is initially given in unison by the tenors and basses against a subdued orchestral backdrop. For the concluding No. 42,

Mendelssohn writes a triumphant fugue, carefully calculated to offer a final resolution to the story of Elijah. Thus, the subject contains *rising* interlocked consonances in contrast to the *descending* interlocked dissonances of the Introduction. At the end, the Amen is sung against one final statement of the curse, as its dissonance is compellingly resolved.

How to interpret Mendelssohn's *Elijah* has prompted considerable discussion. The grandson of Moses Mendelssohn (1729–1786), a German Jew who rose from the ghetto of Dessau to become a celebrated philosopher of the Enlightenment), Felix was baptized at age seven, and became a faithfully practicing Protestant. That the composer late in his short, meteoric life created *Elijah* on an Old-Testament subject after producing *St. Paul* on a New-Testament subject is sometimes seen as reaffirming his Judaic roots. But there is strong evidence that Mendelssohn sought to interpret the Old-Testament story in a Christological sense. Several parts of the libretto could be viewed as strengthening parallels between the Old and New Testaments: Obadiah's call to the people to return to God (No. 3) and John the Baptist's call to repentance; Elijah's raising of the widow's son (No. 8) and Jesus' similar miracle in Luke 7; Elijah's journey to the wilderness (Nos. 25–29) and Jesus' prayer vigil at Gethsemane; and others, leading, of course, to the culminating idea of ascension. There is, too, the citation from the parable of the weeds (Matthew 13) in the tenor aria No. 39, sung after Elijah's ascension, and the final chorus, the subject of which is patently derived from the „Amen“ fugue of Handel's *Messiah*, an oratorio which also draws upon Old-Testament prophecies. Perhaps the true greatness of *Elijah* may be

found in its ability to explore the manifold connections between the composer's Jewish ancestry and adopted Lutheran world view. In that sense, the dual vision of *Elijah* completed the composer's life's work.

Christus op. 97

The oratorio *Christus* has remained among Mendelssohn's most enigmatic works, raising innumerable questions since his death in November 1847 that have so far eluded answers in the scholarly literature. Left unfinished, the project appeared in print in 1852 as Mendelssohn's Op. 97, the twenty-sixth in a series of posthumous works. It included a trio for male soloists, several recitatives and choruses, and a setting of the chorale “Er nimmt auf seinen Rücken.” Understandably enough, the editors of the first edition divided these numbers into two parts: “The Birth of Christ” (Trio of the Wise Men and Chorus “Es wird ein Stern aus Jakob aufgeh'n”) and “The Passion of Christ” (alternating recitatives and choruses for the audience with Pilate and the procession to Golgatha, concluding with the chorus “Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst,” and the chorale). But the ultimate position of the fragments in the oratorio remains unclear; indeed, Mendelssohn himself seems not to have specified a bipartite division (versus, say, a tripartite ordering, with a third section for the Resurrection), and, furthermore, does not appear to have used the title *Christus* for what would have been his third oratorio. As for the title, we have only the authority of the composer's brother, Paul Mendelssohn Bartholdy, as reported by Ignaz Moscheles on November 7, 1847, three days after the composer's death: “Sein Bruder er-

zählte mir, daß unter den Papieren Mendelssohns sich ein Plan zu einem Oratorium: *Christus* vorfindet. 2 Stücke seien schon fertig. Felix soll zu ihm gesagt haben, daß er seine besten Kräfte für dieses Werk aufsparen wollte!! Es war am 5ten October als er sich ganz musikalisch gestimmt fühlte."

The full history of *Christus* remains shrouded in mystery, and it is unlikely that we shall ever be able to reconstruct in detail Mendelssohn's plans for the work, or indeed, to determine exactly when he composed the fragments. The origins of the project probably date from the late 1830's and the early 1840's, a period after the successful premiere of *St. Paul* (1836), when Mendelssohn was considering several subjects for his second oratorio and before he definitely decided upon *Elijah*. For example, he received in November 1838 from Karl Sederholm in Moskow a selection of texts for a "große Kirchenmusik ... die alle Hauptmomente des Christenthums umfassen würde und in der alle christlichen Gefühle ihren Ausdruck finden sollten."

Later, during the summer of 1839, Mendelssohn turned to the Frankfurt Theaterrepetitor Carl Gollmick with the request for help in preparing an oratorio with the title *Erde, Himmel und Hölle*. As Gollmick later noted in his memoirs, Mendelssohn was searching for a subject that would treat the "drei höchsten Principien des moralischen Daseins 'Erde, Himmel und Hölle.'" But the projected plan floundered as well, so that the composer turned to yet a third potential librettist, the English music critic Henry Fothergill Chorley. Their correspondence from 1839 and 1840 reveals a detailed exchange of ideas about the oratorio, including Chorley's suggestion to use the parable of Dives and Lazarus (Luke 16):

"But your floating vision of Earth, Hell and Paradise lost something of a more tangible form. What think you of making the story of Dives and Lazarus the framework of such an opus? Say, in the first part of Earth – a chorus or choruses of descriptive natural beauty – Spring for instance – as presenting the cheerful images of busy, domestic life. ... Then, to proceed, a harvest feast for the sick man's banquet (with the poor beggars at the gate) and here (to link, as it were, the present with the future) might be introduced that parable of the same import with the story of Lazarus. ... Then the second part would comprise the sick man placed amid the flames and torrents of hell – agonized for one drop of water – afterwards with the remembrances of this unconverted heathen – while the poor despised beggar reposes in Abraham's bosom and answers the petition of Dives with the gentle but passionless reply of a beautiful spirit."

But Mendelssohn could not surmise clearly the roles of Lazarus and Dives in heaven and hell – the one could not gain redemption solely because of his poverty, while the other could not be condemned to perdition solely because of his wealth. As a result, Chorley's vision of the oratorio fell by the wayside as well.

Frustrated but still determined to proceed with the project, Mendelssohn also entered into correspondence with the Orientalist Julius Fürst (1805– 1873), with whom he had consulted during the creation of *St. Paul*. Fürst's tripartite plan commenced with a chorus of angels, archangels, and Satan, as they looked down upon the earth. Instead of labeling the three parts "Erde, Himmel und Hölle," Fürst opted for "Erde, der Tag des Gerichts, und der Sabbat" ("Earth, Judgment Day,

and the Sabbath"). The culminating conclusion would depict the victory over Satan.

In 1844 Mendelssohn enlisted the assistance of Josias Freiherr von Bunsen, Prussian ambassador to England, in planning the fledgling oratorio. By Easter the two were considering a sketch for the libretto, which at some point reinstated the working title "Erde, Himmel und Hölle." We then lose sight of the oratorio until May 1847. Fresh from the triumphs of the premieres of *Elijah* (Birmingham, August 1846; revised version, London, April 1847), Mendelssohn began composing some movements for his third oratorio, as we learn from Queen Victoria, who recorded in her diary on May 2 that the composer had visited Buckingham Palace and played a chorale and chorus from a new oratorio depicting "Earth, Hell and Heaven."

The tragic death of Fanny Hensel, Mendelssohn's sister, on May 14, 1847 was a terrible blow that no doubt interrupted progress on the work. Indeed, whether or not Mendelssohn composed any further music for the oratorio before his own death just months later, early in November 1847, is unclear. Nevertheless, it appears from another entry in Queen Victoria's diary that Bunsen's libretto was drafted in more or less complete form. According to Rudolf Werner ("Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker," diss., Frankfurt am Main, 1930, p. 105), the draft passed to Albrecht Mendelssohn Bartholdy, a grandson of the composer, before it was destroyed early in the twentieth century in a fire in Hamburg. As a result, we are unable to reconstruct further the Mendelssohn-Bunsen collaboration.

We shall never know for certain, but evidence suggests that the surviving pieces of *Christus* are, in fact, part of the Mendelssohn/Bunsen concept of "Erde, Himmel und Hölle." If so, the op. 97 fragments, concerned with the birth and Passion of Christ, would have belonged to the first part ("Erde"). But when the fragments were first published in 1852 in Germany and England, they were given to the world as *Christus*, and divided into two parts. The first performance appears to have taken place at the Birmingham Musical Festival in September 1852; other early performances followed in Vienna in 1853, and in Leipzig on 2 November 1854 (a memorial concert for Mendelssohn given at the Gewandhaus).

Because op. 97 remains a torso, we should resist the temptation of excessively interpreting and evaluating the fragments, of attempting to extrapolate from these few fragments a clear idea of the stylistic character and formal plan of what would have been Mendelssohn's third oratorio. Nevertheless a few comments about the music of this little-known project from Mendelssohn's last year are irresistible.

The opening recitative of "The Birth of Christ" in G major, for soprano and strings (St. Matthew 2:1), establishes the use of a narrator to relate the events of the oratorio, not unlike Mendelssohn's practice in *St. Paul*. The ensuing trio of the three Wise Men (St. Matthew 2:2), also in G major and scored with a string accompaniment, is built upon a detached, "walking" bass line that continues unabated to the trio's conclusion. The lovely chorus, "Es wird ein Stern aus Jakob aufgehen" (Numbers 24:17; Psalm 2:9), is stylistically related to the musical language

of *Elijah*. It falls into four sections. In the first (mm. 1–31), a rising triadic figure depicting the star of Jacob appears in the individual parts of the chorus and then in the full ensemble, as the music modulates from the tonic E flat major to the dominant B flat. In the second (mm. 32–63), Mendelssohn employs a harsher dissonance treatment (including the use of tritones and diminished-seventh sonorities) and a modulation to D flat major for “und wird zerschmettern Fürsten und Städte” in a passage that resembles certain procedures in *Elijah* (for example, the highly expressive diminished fourth, G flat–D of m. 54 and following melodic contour appears taken over from mm. 55f. of the first chorus in *Elijah*). The third section (mm. 64–79) offers a truncated return of the opening. And the concluding fourth section (mm. 80–118), to which trombones are added, unfolds a tranquil homophonic statement of the chorale “Wie schön leuchtet der Morgenstern,” the initial pitches of which (E flat–B flat–G–E flat–B flat–C–C–B flat) may be seen to relate to the opening figure of the chorus.

The fragments for “The Passion of Christ” consist of twelve alternating recitatives (for tenor solo and string accompaniment) and choruses, and the chorale setting. The textural sources include passages from St. Luke 23:1–2, 4–5, 16, 18, 20–21, 27–30; St. Mark 14:61; and St. John 18:38 and 19:6–7, 16–17. The first three choruses effect a dramatic process of *Steigerung* that culminates in the agitated, severely chromatic style of the fourth (“Kreuzige ihn”). The use of the narrator again recalls *St. Paul*, but the dissonance treatment, notably the application of conspicuous tritones (e.g., “Diesen finden wir,” where the interval C–G flat is enharmonically reinterpreted as C–F sharp, and

“Er hat das Volk erregt,” where the initial melodic tritone G sharp–D is later embedded in the cadential augmented sixth chord of m. 28), points unmistakably to *Elijah*, where the same interval appears throughout as the symbol of the drought.

Most of these choruses are compactly structured and – for Mendelssohn – remarkably free of contrapuntal elaboration. Only two exhibit imitative textures: “Er hat das Volk erregt,” in which the rising head motive of the basses is answered by the sopranos, and “Wir haben ein Gesetz,” in which the “law” is initially delivered in a canonic style (a technique reminiscent of the strict canon Mendelssohn composed for the text “Denn der Herr ist ein großer Gott” in *Psalms* 95, op. 46).

A fair amount of this music is tonally unstable, though the first, second, fifth, and sixth choruses chart a descending series of keys by thirds (F minor, D minor, B flat major, and G minor). The final chorus (“Ihr Töchter Zions, weint über euch selbst”), which extends this chain, is one of Mendelssohn’s finer inspirations. Against a softly colored scoring with pizzicato strings the chorus sings its lament. For the middle section (mm. 25–50, “da werdet ihr sagen zu den Bergen: fällt über uns!”) Mendelssohn reintroduces the dissonant language of the earlier choruses (here the tritones are inserted into diminished seventh sonorities.) At the return of the opening material (mm. 51ff.), prefaced by a dolorous passage for sopranos, altos, and high winds, Mendelssohn devises a fresh countersubject, a device he used with great effect in a variety of works.

The homophonic setting of the chorale “Er nimmt auf seinen Rücken die Lasten” brings to mind, of course, J. S. Bach’s setting of the same melody in the *St. Matthew Passion* (No. 44 “Wer hat dich so geschlagen”; the melody is also celebrated as “O Welt, ich muss dich lassen”). Undoubtedly the thirty-eight-year-old composer would have had in mind Bach’s masterpiece; this was, after all, the same work the twenty-year-old Mendelssohn had revived in 1829. But we should not exaggerate from this “borrowing” the Bachian influence on *Christus*. Almost certainly Mendelssohn would have viewed his final oratorio as reflecting the traditions of the Passion and the oratorio, as a further synthesis of Bachian and Handelian elements that he had first explored in *St. Paul* and *Elijah*. And if Mendelssohn’s drafted pieces for *Christus* were in fact part of the first section of the more ambitiously designed “Erde, Himmel, und Hölle,” then exactly how the musical language of Mendelssohn’s final oratorio would have evolved remains the most elusive, unanswered question of all that pertain to the work we have known as *Christus*.

R. Larry Todd, Duke University
(author of *Mendelssohn: A Life in Music*
and *Fanny Hensel: The Other Mendelssohn*)

Mendelssohn’s sacred choral works

In Felix Mendelssohn Bartholdy’s output the sacred choral music is of great significance – the catalog of works lists no fewer than 67 published and unpublished works, ranging from short, quite simple chorale settings to the two monumental oratorios *St. Paul* and *Elijah*. A glance at the composer’s biography explains this: after the family, which was originally Jewish, converted to Christianity (the children in 1816, the parents in 1822), the composer grew up in the Berlin musical culture characterized by Protestantism. His teacher Carl Friedrich Zelter, as director of the Berlin Singakademie (to which the young Mendelssohn also belonged) was also one of the driving forces in the attempt to revive the “classical” art of the old masters of church music – first and foremost the works of Bach and Handel – to a new life in modern performances.

And so, an ideal of sacred music also emerged with Mendelssohn, strongly orientated towards such values as “purity,” “seriousness” and “devotion”; for German Protestant church music of the 19th century, these values became virtually obligatory at this time. Mendelssohn developed into its most important representative and later into its role model. Parallel with this, the composer’s religiousness can be seen in general; this was probably considerably influenced by the theology of Friedrich Schleiermacher, who saw a way to religion itself less in the ritual than in the “devout contemplation of works of art,” in the “sight of great and sublime works of art.”

Mendelssohn’s compositional training also included the intensive study of early church music,

which was very much the high point of the polyphonic art of composition for his teacher Zelter. His first counterpoint exercises included chorale settings and psalm settings in strict style; in his youthful period up to about 1829 he then composed dozens of sacred works. Mendelssohn did not regard any of these works as worthy of publication, but what gradually emerged in them was the synthesis, typical for him, of time-honored techniques with the harmonic possibilities of later periods and particularly with his individual, apparently inexhaustible melodic genius. Mendelssohn's sacred music never sounds like a mere stylistic copy, but more like an homage to the revered tradition with thoroughly modern means, resulting in an unmistakably personal style.

Also transformed historically, like the musical means, was the context for which Mendelssohn's sacred works were intended – as is clear from a letter dating from 1835 to his friend the Protestant pastor Albert Baur: “A true church music, that is for Protestant worship, which would find its place during the church service, seems impossible to me, and it is not just because I absolutely cannot see at which point in the service the music should be heard, but because I cannot imagine this place at all.” The revival of the Bachian/Handelian choral tradition did not take place in the church, but in the concert hall. Handel had already completed this step a century earlier in England with his oratorios, and thereby made the concert hall into a place of collective devotion. In Germany this “secularization” of sacred music through the aesthetic elevation of the musical experience (also of instrumental music) into a “religious art” was philosophically underpinned, and with it the way

was smoothed for sacred music in the concert hall independent of the liturgy. Typical of this transition was Zelter's Berlin Singakademie: this choir, not linked to any religious establishment, had as its sole aim the performance of sacred works, and in addition to that, in a hall specially built for the purpose, architecturally designed like a church. Consequently with very few exceptions, Mendelssohn's sacred works were composed not for worship, but for concert performance, but nonetheless with the aim of “devotion” or of “edification.” Under the aesthetic-artistic aspect, this freeing from the liturgy had the additional advantage that the composer had the opportunity, without formal limitations, on the one hand of giving expression to his personal religiousness and his understanding of the texts, and on the other hand, of being able to use musical means in achieving this expression (e.g., in extent, scoring and instrumentation), which could scarcely be realized in a church or would have seemed inappropriate there.

This freedom also had the result that the composition of sacred vocal music stretched throughout practically the whole of Mendelssohn's life and output, although it only formed part of his actual professional duties for short periods (for more information about these periods, see below). Mendelssohn wrote sacred music because the texts from the Bible and the liturgy fascinated him; even more so than in other genres, the task appealed to him of being able to explore new aspects of an equally long and thus venerable and varied musical tradition.

Early works

As early as the exercise book in which the young Mendelssohn wrote his composition exercises from the end of 1819 to January 1821 (which Zelter then corrected), there are over 30 homophonic chorale settings, and even among the “free” composition exercises of the years 1820 and 1821 there are five a cappella fugues on psalm verses and a setting of Psalm 19 in several movements. In the latter, alongside the clearly Bachian and still rather strict counterpoint, we can hear for the first time the lyrical, hymn-like sound which was to become the composer’s hallmark (particularly in *Er hat der Sonne eine Hütte gemacht* of summer 1821) and which is found again in the two-part movement for double female chorus *Jauchzet Gott, alle Lande* (Psalm 66) of March 1822.

Equipped with the appropriate compositional tools, the thirteen-year-old Mendelssohn (still under Zelter’s supervision) turned to larger-scale church works – perhaps somewhat surprisingly at first setting texts which were deeply rooted in the Catholic liturgy: the *Gloria* from the Latin mass and the *Magnificat* from the liturgy of Vespers (CD 13). Possibly it was precisely the fact that these texts were from a tradition both universal and encompassing various epochs which gave Mendelssohn (or his teacher Zelter) the impulse for this choice – in contrast to the German texts of Protestantism, whose greater intensity of expression and particular tradition (with Johann Sebastian Bach as the sheer overpowering musical example) would probably have demanded more than the young composer was able to achieve at that time.

The two compositions were written as a pair in the winter and spring of 1822 and were performed in the “Sonntagsmusiken” held by the Mendelssohn family, and possibly also in the “Freitagsmusiken” at the Singakademie. Both works are in cantata form with several movements, scored for soloists, chorus and full orchestra, in a mixture of concertante and contrapuntal style, as typically found in the major church works of the second half of the 18th century (the *Magnificat* refers directly to the setting of the same text by Carl Philipp Emanuel Bach from 1749).

Up to the mid-1820s large-scale settings of texts from the Catholic rite dominate in Mendelssohn’s sacred works: the *Salve Regina* for soprano and string orchestra dated 9 April 1824 (CD 7), the D minor *Kyrie* for chorus and orchestra (CD 5) which he wrote for Luigi Cherubini in a few days in May 1825 during a visit to Paris, and the double-choir *Te Deum* of December 1826 (CD 8). In the *Kyrie* there are unmistakable echoes of Mozart’s *Requiem* (and possibly also the C minor Mass), while the large-scale, twelve-movement *Te Deum*, lasting 25 minutes, obviously refers specifically to Handel’s Utrecht *Te Deum*, which Mendelssohn himself was to arrange in 1828 for a performance by the Singakademie.

In contrast, the two shorter works which the composer wrote for Johann Nepomuk Schelble’s Cäcilienverein (St. Cecilia Society) in Frankfurt, take another approach; like the Singakademie in Berlin, this society had also devoted itself to the revival of early vocal music. Mendelssohn’s meeting with Schelble in September 1822 inspired him to write a *Jube Domne* for eight-part double choir

a cappella with soloists (CD 5) just a month later, followed a year later by a C minor *Kyrie* for the same scoring (CD 7). However, those who expect strict Palestrina counterpoint here are disappointed; the model for this is the “other” Palestrina, that of the *Stabat Mater* which was so popular in the 19th century, whose homophonic polychoral style in the 17th century became the model of the “pure church music style”, as perpetuated, for example, in the works of Alessandro Scarlatti and Leonardo Leo.

Chorale settings

The chorale, the foundation of Protestant worship, receded somewhat into the background for a while in the face of all these Catholic church works, but never truly fell into oblivion. The five-part setting of *Jesus, meine Zuversicht* scored for soloists, chorus and harpsichord was composed in June 1824 (CD 5), probably for the Singakademie. Situated somewhere between a motet and a cantata, it progressively branches out from chorale-style writing: a simple four-part harmonization is followed by a chorale variation for soloists, a chorale movement with melody in the tenor and a new soprano part, a free-style bass aria and a freely composed, extended concluding fugue. Towards the end of the decade, in his series of eight Protestant chorale settings, the composer devoted himself directly to the style of Bach and with this (next to, or perhaps even above Handel) to his true model in the realm of sacred music.

Often Mendelssohn’s eight “chorale cantatas” are discussed as a group, but in fact there are two different types. Firstly, there are four short, rather motet-like compositions; these are with small

orchestra, but without soloists, and are written in sections leading into one another with a contrasting middle section. In comparison, the four “proper” cantatas are in separate movements, with actual solo arias and choruses. The first two works – *Christe, du Lamm Gottes* (the Agnus Dei from Luther’s Deutsche Messe, CD 11) of 1827 and *Jesu, meine Freude* (CD 13), dated 22 January 1828 – still belong to the more modest type. In *Christe, du Lamm Gottes* the melody appears three times: two simple four-part sections (with tender string accompaniment) frame an animated fugato. In *Jesu, meine Freude* the Bachian model is unmistakable (Mendelssohn knew the motet from the Singakademie), although only the first verse is set to music and the choir (with the chorale melody entirely in long note values in the soprano) is in turn accompanied by dense, vibrant and very independent string writing. By comparison, the change from E minor to E major in the middle section (“Gottes Lamm, mein Bräutigam”) has a thoroughly romantic effect: the contrapuntal rigor of the outer movements gives way here to a sweet, sentimental emotion – precisely the opposite to its companion work *Christe, du Lamm Gottes*.

After a three-year pause Mendelssohn returned to this more concise form at the beginning of 1831 – during his stay in Catholic Rome – with *Verleih uns Frieden gnädiglich* (CD 11) and *Wir glauben all an einen Gott* (the Credo from the Deutsche Messe, CD 13): In the autumn of 1830 his friend, the bass Franz Hauser, had given him a copy of Luther’s *Geistliche Lieder* in Vienna – “and as I read through them, they struck me with renewed vigor, and I think I will compose much with it this winter,” the composer wrote in October that year to Zelter.

In *Verleih uns Frieden* he even dispensed with the contrasting middle section; against a soft string and woodwind accompaniment a melody is heard which only alludes to the chorale. This was the only one of the eight chorale settings by Mendelssohn which was published during his lifetime, as an insert in the *Allgemeine Musikalische Zeitung* of 1839. "Madonnas by Raphael and Murillo cannot remain hidden for long," wrote Robert Schumann of this work. By comparison, *Wir glauben all an einen Gott* with full orchestra is a larger-scale work. Mendelssohn retains the division into three verses, but only uses the melody of the first two lines of the chorale in each case – in line with the plan he mentioned to Zelter, "that I will keep the old melodies throughout, but won't be rigidly bound by them." The two settings which were published together with the *Ave Maria* (see below) as *Drei Kirchenmusiken* op. 23 (CD 10) fall into the same category, and also date from his stay in Rome: apart from the fact that the small orchestra is replaced by an organ here, *Aus tiefer Not schrei ich zu dir* and *Mitten wir im Leben sind* (completed in October and November 1830) follow the chorale motets of that time seamlessly.

On the other hand by 1829 Mendelssohn had already begun to compose genuine cantatas in several movements, the first of these being *Wer nur den lieben Gott lässt walten* (CD 11), followed by *O Haupt voll Blut und Wunden* (1830, CD 11), the "Christmas hymn" *Vom Himmel hoch, da komm ich her* (1831, also in Rome, CD 8), and finally *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* (1832, CD 14). As earlier in the chorale motets, his attempts to present the existing melody in as many different guises and to allow it to be heard as continuously as possible are unmistakable, more so than in his model

of Bach: In *Wer nur den lieben Gott lässt walten* three of the four movements are based on chorales (a four-part harmonization, an imitative choral movement based on the melody, and a unison chorale with orchestral accompaniment); in *O Haupt voll Blut und Wunden* in all three movements, even in the bass aria; in *Ach Gott, vom Himmel sieh darein* still in at least two of the four movements are (an opening chorus and a four-part harmonization with obligato orchestral accompaniment at the end). Even the large-scale, six-movement *Vom Himmel hoch*, with drums and trumpets and clearly referring to the opening of Bach's *Christmas Oratorio* at the beginning, sets exclusively chorale verses, not only in the radiant opening chorus and the concluding chorale with orchestra, but even in the more freely-composed arias for baritone and soprano, in which the melodic style of *St. Paul* can already be heard.

After 1832, Mendelssohn returned to chorale settings only in rare cases – perhaps because so very much had been written in this genre by Bach, or because other forms of sacred music (such as psalm settings) interested him more, or because the close relationship of the chorale to Protestant worship in general and congregational singing in particular ultimately led him to believe that for the general and universal statements of belief which he wanted to convey with his music, the chorale was not the appropriate means. His father Abraham had reminded him of this in a letter dated 28 February 1835 in connection with the use of the chorales in *St. Paul*: "In general the chorale is not to be trifled with, the highest aim is that the congregation sing it straightforwardly, accompanied by the organ, everything else seems vain and profane to me."

He carried out the task of setting chorales as “Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik” at the Prussian court of Frederick William IV at the beginning of the 1840s rather reluctantly; the very first composition commission in this position was a strophic setting of the extended German Te Deum, *Herr Gott, dich loben wir* (CD 14), on the occasion of the celebration of the thousand-year existence of the German Empire on 6 August 1843: “the chorale which I have to write for this is, I believe, exactly what the King wanted, and what I do not want,” the composer wrote on 26 July to his brother Paul. The two chorale harmonisations (*Vom Himmel hoch* and *Allein Gott in der Höh sei Ehr*) for congregation and orchestra which were composed for the Christmas service in Berlin Cathedral that year sound rather like compulsory exercises. In the broadest sense, the four-part homophonic harmonization of the *Cantique pour l'Église Wallonne* “Venez et chantez” (CD 14), which Mendelssohn wrote in 1846 in response to a request from the Frankfurt Huguenot pastor Paul Appia (who had married Felix and Cécile in 1837) for the new edition of the French Reformed Hymnbook, also falls within this context.

Psalms

I generally believe that will become his most distinctive characteristic in music, for his way of conceiving the psalms is totally new, the splendor of the portrayals, especially of reflecting nature and in general of grasping the entire psalm as a coherent painting. It is indeed strange, how something new can be based on the oldest material, and from how few roots thoughts actually spring which directed and set in movement so many million minds a few thousand years ago.

Fanny Mendelssohn-Hensel's letter of 4 August 1841 to her sister Rebecka expresses the great importance the psalm texts held in her brother's sacred output. For Mendelssohn, they also offered – apart from the rich imagery and poetic intensity which has captivated composers of all eras – the possibility of making generally accepted statements of belief, as the psalms are equally important in Protestantism, Catholicism and Judaism. In this way, so he hoped at least, the texts could be as universally “understood” as the music which he set to them.

In this respect, it is also understandable that Mendelssohn only rarely turned to the psalms in a liturgical context. Exceptions to this rule are the two song-like settings for the Anglican liturgy, *Lord hear the voice of my complaint* (Psalm 5) and *Defend me, Lord* (Psalm 31, CD 14), which he wrote in 1839 at the request of the London publisher Coventry & Hollier for the Anglican liturgy to the versified translation by Nahum Tate and Nicholas Brady, and the seven psalm settings after the translation by Ambrosius Lobwasser for the Berlin Cathedral Choir of 1843 (CD 14). Also for the Cathedral Choir, but somewhat more demanding are the three a cappella psalms (*Psalms 2, 43, and 22*) for soloists and double choir of 1843 and 1844, published posthumously as opus 78 (CD 3); these display rich counterpoint, alternation of soloists and choir, and antiphonal effects between the choirs (also between female and male voice choirs and between high and low voices). This, however, represented the limits of what the King and even more so the conservative Cathedral clergy would allow in terms of art music – yet with the 98th Psalm *Singet dem Herren* (published posthumous-

ly as op. 91, CD 9), which Mendelssohn wrote for the New Year service 1844, he exceeded it, as here a full orchestra and even a harp gradually join the choir. It is therefore hardly surprising that the composer's work for the Prussian court was of brief duration. The setting of Psalm 100 (*Jauchzet dem Herrn, alle Welt*, CD 5), a short four- to eight-part a cappella chorus, written at the end of 1843 or the beginning of 1844, was also probably written for the Cathedral Choir, although it was long regarded as Mendelssohn's sole work for the Jewish rite (as a commission for the Neuer Tempelverein, a liberal Jewish synagogue in Hamburg).

Absolutely central in Mendelssohn's output – and Fanny also refers to this in her letter – were the large-scale psalm cantatas for soloists, choir and orchestra, which were composed without any particular occasion or commission in mind and, unlike the chorale cantatas, did not draw on Bach, but, in places, explicitly on Handel. This becomes very clear in the first of these compositions, Psalm 115, *Non nobis Domine/Nicht unserm Namen, Herr* op. 31 (CD 11). This work was probably inspired by Handel's cantata *Dixit Dominus* (HWV 232), which Mendelssohn had discovered and copied out in the Royal Library in London during a trip to England in 1829. In November 1830 the Psalm setting was finally completed in Rome – the composer wrote on 8 November: "On the table lie a few portraits of Palestrina, Allegri etc., with their scores, a Latin psalter, in order to compose *Non nobis* from it." In fact, op. 31 is the only one of Mendelssohn's psalm cantatas to use the Latin psalm text; the German version which is mainly sung today was only added later by the composer for the 1835 edition. A musical affinity to

Catholic church music which the Latin text and the letter quoted could suggest can, however, only be detected in a few details; in the choruses, in particular, Handel's style can clearly be felt. By comparison, the third movement is more intimate; here, the text of the baritone soloist seems to be specifically directed towards Mendelssohn's sister Fanny: he had dedicated the psalm to her on her birthday in 1830, and shortly before this her son Sebastian was born: "May the Lord ... bless you and all your children."

The best-known and most important psalm cantata in Mendelssohn's output is Psalm 42 op. 42 *Wie der Hirsch schreit nach frischem Wasser* (CD 9), which the composer wrote in several stages between April 1837 and February 1838. He himself felt that the work was exceptionally successful; instead of the doubt which often accompanied compositions he described the psalm as "my best sacred piece," "the best that I have composed in this style," and said "it is dearer to me than most of my other compositions." In fact, Mendelssohn implemented his ideal of church music in its purest form here: it is not the dramatic side of the text which is realized, the "tremendous wrestling of the individual against the adversity of suffering" (Rudolf Werner), but the internal conflicts of the faithful individual, leading in the course of the work to an unwavering trust in God, which ultimately characterizes all Mendelssohn's sacred works. In its later reception, the usual prejudices against the composer were aired with particular vehemence: that Mendelssohn's music was sentimental and that the composer was not capable of achieving deep, tragic feelings. This contrasts with Mendelssohn's own assessment of the 42nd Psalm as one of his

most successful works and, in particular, with the almost euphoric response to the work among his contemporaries: clearly the work reflects not only his own religiousness, but also that of his fellow human beings in an unusually successful way.

By this time, as Fanny intimated, Mendelssohn had truly found his own voice – particularly in the solo sections and the orchestral writing. Handel is, at best, present in the choruses. This becomes even clearer in the following setting of the 95th Psalm, *Kommt, lasst uns anbeten* op. 46 (CD 14), which he completed shortly afterwards in the autumn of 1838, but which was only published after considerable revisions in 1841. The work comprises two parts – a longer, celebratory part in E flat major and a shorter, more reflective part in G minor – and begins not as expected with a chorus, but with a solo for the tenor, which returns several times as the work progresses and who, as Larry Todd has remarked, assumes the function of a cantor. There are no splendid choruses or strict counterpoint, but everything is embedded in a warm, lyrical melodic style and equally rich instrumental writing with many woodwinds and low strings. On the other hand, the more compact 114th Psalm *Da Israel aus Ägypten zog* (op. 51, CD 9), without solo voices, displays a greater affinity to Handel's work, in particular to the oratorio *Israel in Egypt*. The monumental eight-part writing for the chorus with full orchestra, in places very block-like, corresponds exactly with the aspect of Handel's oratorio compositions which seemed to be most characteristic to Mendelssohn's contemporaries and evidently to he himself; the frequent alternation between polyphonic and purely homophonic passages,

and the typical dotted or double dotted rhythms (No. 4, "Vor dem Herrn bebte die Erde / The Earth shook before the Lord") also refer to the model.

Motets and occasional works

In addition to the chorales and the psalms, Mendelssohn returned time and time again to other sacred texts – whether as the result of a commission for a composition or as a good turn for friends, or out of interest in a text or a compositional exercise. The resulting works range from miniatures such as the eight-part a cappella chorus *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir* (CD 15) to the *Lobgesang* (CD 6), which lasts over an hour, and are therefore difficult to classify. However, they testify impressively to Mendelssohn's enduring interest in sacred music, as well as the imagination and inventiveness with which he always approached this medium, even when it was in the line of duty.

During his early career in particular, a dominant theme was naturally "Mendelssohn and early music" – as in the motet *Tu es Petrus* (CD 13), which he completed on 4 November 1827. Here, as in the *Jube Domne* and the C minor *Kyrie*, the composer is looking back, at least partially, to the *stile antico*, the period of Catholic vocal polyphony of the 16th to 18th centuries. Probably after reading Anton Justus Friedrich Thibaut's *Über Reinheit der Tonkunst* (1824/25), which advocated a cappella vocal polyphony as the absolute ideal of music, Mendelssohn took a renewed interest in this. When he visited Thibaut in September 1827 in Heidelberg, he had already begun composing *Tu es Petrus*; the rich collection of early music in the Thibaut's library, which was made available to him, nevertheless became an additional source of inspiration.

As always, Mendelssohn knew how to dress the “old style” in a modern form here, and therein lies the attractiveness of this music. Certainly the notation in the “old fashioned” rhythmic value of the breve, the linear, vocally-conceived counterpoint and the “motet-like” shaping of the phrases (i.e., beginning each new section of the text with a new, melodically characteristic imitative motif) hark back to the *stile antico*; however, by comparison, the full orchestra, with its completely independent writing, and also the repetition of the text and the tutti acclamations which mark the beginning, middle and end of the composition, are more reminiscent of festive choral music of the 18th century (such as Bach’s *B minor mass*) than the Palestrina style. In another work, at first glance very retrospective in style, the sixteen-part *Hora est* (CD 7) which Mendelssohn completed in November 1828 for the Singakademie, the same combination of the traditional and the individual can be seen: what begins as a polychoral motet in the Italian tradition then leads during the course of the work into Bachian fugal counterpoint and the typical Mendelssohnian contrast between female and male voice choruses.

A quite different tone is struck in the Catholic motets for female chorus and organ, which Mendelssohn wrote in Rome in December 1830 for the French nuns of the convent of Trinità de’ Monti (right next to his residence there). As he wrote to his parents: “So it is in the Church of Trinità de’ Monti; the French nuns sing there, and it is wonderfully sweet. [...] I will compose something for their voices, which I have paid close attention to, and send it to them, and have several ways of doing this at my disposal.” And

so, the pieces *O beata et benedicta*, *Veni Domine* and *Surrexit pastor bonus* (all CD 12) were written within a short period of time, in a consciously simple “devotional” style, replacing counterpoint with a “Catholic” antiphonal or responsorial style of writing with occasional use of soloists; the only piece which is somewhat more demanding is the four-part “Surrexit Christus,” with a clearly obbligato organ part, systematic juxtaposition of a quartet of soloists and chorus and a large-scale final climax. In 1838 the motets were in fact published as op. 39, in the process of which Mendelssohn replaced the very simple setting of *O beata et benedicta* with *Laudate pueri* (CD 12), newly composed in 1837.

Finally, a late work in the Catholic church music phase is *Ave Maria* (CD 10), which Mendelssohn published with Simrock in Bonn in 1832 as op. 23 under the title Kirchenmusik – between two Lutheran chorales (*Aus tiefer Not schrei ich zu dir* and *Mitten wir im Leben sind*, both CD 10). The setting of the well-known text from the Catholic breviary for eight-part chorus and organ, according to Mendelssohn’s father Abraham, a piece in “simple, devout ... true Catholic style,” is one of the most beautiful of the composer’s choral works. Other small occasional compositions from the Düsseldorf period are the Vesper hymn *Adspice Domine* (CD 10) based on the responsory and hymn for the 21st Sunday after Trinity for three- to four-part male chorus and instrumental bass (1833) and, even if they were probably written more for a social than a religious occasion, the two sacred male choruses *Beati mortui* and *Periti autem*, probably composed 1833–34, and published posthumously as op. 115 (CD 12).

Mendelssohn's affinity for England is well known and documented, and so it is not surprising that he occasionally turned to setting English texts and texts for the Anglican liturgy: in 1847, for example, two volumes were published by Ewer & Co. in London with the assigned pieces for morning and evening worship: *Te deum et Jubilate, for the Morning Service* and *Magnificat et Nunc dimittis, for the Evening Service*. The *Te Deum* for soloists, chorus and organ had been composed earlier in August 1832; the three other pieces followed in 1847, at the request of the publisher Buxton, who had already published the old *Te Deum* (originally written for the publisher Vincent Novello) separately in 1846. Three of the four pieces, composed in the English tradition with organ accompaniment, were published in 1848 in a German edition by Breitkopf & Härtel as op. 69 (the *Te Deum* was omitted) in an a cappella scoring (CD 7+12). In both compositional and vocal demands, as well as in length, Mendelssohn went some considerable way beyond the typical English choral tradition of the time ("perhaps a little longer & more developed than usual in your Cathedral style," as the composer himself wrote to Buxton), which was undoubtedly one reason why the settings never became firmly established in the repertoire of English choirs.

In addition to small occasional pieces such as *Lord, have mercy upon us* to the Anglican evening prayer, which Mendelssohn wrote in 1833 for Thomas Attwood (published in 1841 in Leipzig as *Herr, sei gnädig* (CD 12) in the *Album für Gesang*) and the Responses to the Commandments of the same year, two further settings for England deserve particular mention: *Why O Lord delay forever* (*Lass,*

o Herr, mich Hilfe finden) of 1840, and the immortal *Hear my prayer* (*Hör mein Bitten*, CD 7) of 1844, which had a decisive influence on Mendelssohn's reputation in the English-speaking world. Neither is liturgical in the strict sense of the word, but both set contemporary sacred texts – *Why O Lord*, a poem by Charles Bayles Broadley, a pupil of Ignaz Moscheles, and *Hear my prayer* a paraphrase of the opening verse of Psalm 55 by William Bartholomew, the translator of the libretto of *Elijah* and various other texts set by Mendelssohn. He was looking for a composition for the concert series of the organist Elizabeth Mounsey (the future Mrs Bartholomew) at Crosby Hall in London. The original three-part version of *Why O Lord* was published in 1841 in Germany as *Drei geistliche Lieder*, and in England as *Hymn*; in 1843 Mendelssohn extended the work by adding a fourth part (a strict fugue) and orchestrated it; this version was published posthumously in 1852 as op. 96 (CD 14). *Hear my prayer* was published in 1845 in both England and Germany, but never achieved the same degree of popularity in Germany, which may have been partly due to the form in which it was written: both compositions are written in the style of the English *verse anthem*, in which each section begins with a solo and leads into a chorus. As always, Mendelssohn wrote more contrapuntally than his British contemporaries, and in the middle part of *Why O Lord* even added an invented "chorale", but the tone of the piece, criticized by critics as sentimental, clearly spoke more to Victorian England than to the more austere Germany.

It is perhaps ironic that one of Mendelssohn's greatest sacred works also falls into the category of occasional works: the symphonic cantata *Lobge-*

sang op. 52 of 1840, which combines secular and sacred, instrumental and vocal, in a new style of monumental form. After the abandoned revision of the *A major symphony* (the “Italian”) at the end of the 1830s, the composer had long entertained plans for a new symphony in B flat major; but only the invitation to contribute a work for the four hundredth anniversary of the invention of printing with movable type in Leipzig (one of the traditional centers of printing in Germany) in June 1840 provided the impetus to reconceive the composition with voices and to finish it on time. The three-day Gutenberg Festival in Leipzig included, among other works, the world premiere of Albert Lortzing’s opera *Hans Sachs* and an open-air ceremony in the Leipzig market place, where Mendelssohn’s patriotic *Festgesang* for men’s choir and brass band was performed. The highlight, however, was the festival concert in St. Thomas’s Church, conducted by the composer with *Lobgesang* as the central work. The central idea of the entire festival was the concept of civic enlightenment – through the new ability to propagate and disseminate knowledge to an almost unlimited extent, Gutenberg had led the world (and especially the German bourgeoisie) out of the darkness of the Middle Ages into the light of the modern era – “Gutenberg, der deutsche Mann, zündete die Fackel an” (Gutenberg, the German, lit the torch), as it says in the *Festgesang*. This metaphor of light characterizes *Lobgesang* through and through – most strikingly in the central passage of the whole work, where, after the tenor aria “Stricke des Todes” [“The sorrows of death”] (in C minor), a single unaccompanied soprano voice releases a tremendously effective apotheosis in C major at the words “Die Nacht ist vergangen, der Tag ist aber herbeigekommen.”

Given a symphony which begins instrumentally and ends vocally, and in which the apotheosis of minor and major (including the explicit light out of darkness metaphor) plays such a central role, a comparison with Beethoven’s Ninth is naturally unavoidable, and was certainly intended, and was perceived as such by his contemporaries (not entirely positively). Nevertheless, the new kind of genre name “symphony-cantata” also aptly denotes the crucial difference from Beethoven, as the vocal writing clearly predominates here: three symphonic movements of “normal” length are followed by no less than nine vocal numbers with independent recitatives, arias and choruses which, combined, clearly surpass the instrumental part in length and emphasis. *Lobgesang* enjoyed tremendous popularity in the 19th century, particularly in Germany and England, but since then has somewhat fallen into oblivion; this probably has less to do with the intrinsic quality of the music or the work’s lack of coherence than the undiminished optimism which consistently shines from it (critics would say: penetrates it) and which was far more familiar to the bourgeoisie of the 19th century than sceptical modern listeners.

Apart from the previously-mentioned chorale and psalm compositions, Mendelssohn also wrote a number of other short pieces in the course of his duties as “Generalmusikdirektor für kirchliche und geistliche Musik” [Music director for church and sacred music] at the Prussian court. The “Spruch” between the Epistle and the Alleluia was one of the few points in the service where it was possible to include any music more elaborate than the simplest a cappella choral settings. Mendelssohn took advantage of this opportunity and set the “favourite sayings” of King Frederick William IV for some

of the high feast days of the church year, for eight-part a cappella choir, each ending with the Alleluia; they were published posthumously as op. 79 (CD 10). What is striking about all the pieces is the frequent psalm-like declamation of passages of text to a “recitation chord,” indicating very clearly the liturgical purpose. In quite similar style are the three pieces for the German liturgy (*Kyrie*, *Gloria* and *Sanctus*, CD 10). As with the “Sprüche” or, for example, the works which he had composed for the Anglican liturgy (see above), the works did not find their place in liturgical practice during Mendelssohn’s lifetime, and today they can scarcely be imagined in their original function.

The last composition for Frederick William IV worth mentioning is at the same time the best-known: the eight-part setting of *Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir* (CD 10) after words from Psalm 91, verses 11–12, was composed in summer 1844 in response to an unsuccessful attempt on the Prussian king’s life in Berlin. The chorus is better known in the version with orchestra which Mendelssohn included two years later in *Elijah*, but the a cappella version has become the quintessence of Mendelssohn’s melodious “angelic” sound and continues to enjoy an almost unrivalled popularity among church choirs today. The individual sections of text are first presented separately in female and male voice choirs before the two choirs combine in an intensification at the end of each phrase in eight parts.

Finally, *Lauda Sion* (CD 9) for solo quartet, chorus and large orchestra composed in 1845–1846 occupies a special position in Mendelssohn’s work in several respects: this was a commissioned work, to

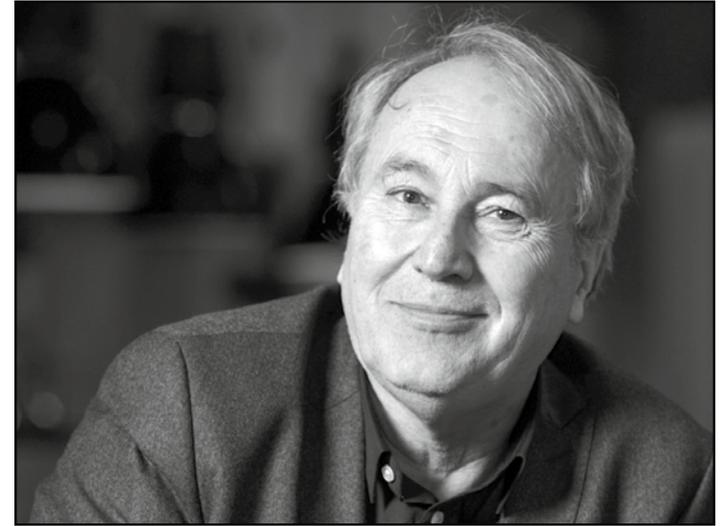
a Latin text, for liturgical use on a Catholic feast day. The composer had been asked by the Belgian musician Henri-Guillaume Magis to write a new setting of Thomas Aquinas’s Corpus Christi sequence for the church of St. Martin in Liège on the occasion of the 600th anniversary of the institution of the Feast of Corpus Christi by Bishop Robert of Liège (1246). The first performance in Liège on 11 June 1846 took place in a semi-liturgical celebration with a sermon and a presentation of the host. Mendelssohn therefore found himself on unfamiliar territory; in addition, the liturgical character of the occasion forced him, instead of setting selected verses (as in the psalms) to set the complete, extended text. In this case, the link to tradition is not only to Bach and Handel, but also to Luigi Cherubini’s *Lauda Sion*, which Mendelssohn also knew. The somewhat less contrapuntal musical structure of the work and the tendency towards simple accompanying formulae and accompanying figurations in the strings over a ground bass may show the influence of the simpler structures of Italian Catholic church music of the time; however, the school of strict counterpoint is not overlooked, with a canon in no. 4 and a fugue in no. 6. Also noteworthy is the inclusion of melody of the first line of the medieval sequence “Lauda Sion,” slightly modified, in the 5th movement, marked “choraliter” for chorus in unison and as brass interjections in the following fugue. As in his sacred works as a whole, Mendelssohn also manages to integrate the old and “venerable” musical traditions into his own characteristic style, with a conclusiveness and consistency, which in the 19th century finds a worthy successor only in Brahms.

Thomas Schmidt-Beste
Translation: Elizabeth Robinson

Die künstlerische Arbeit von **Frieder Bernius** findet weltweit große Anerkennung. Als Dirigent wie als Lehrer ist er international gefragt. Den Grundstein für seine außergewöhnliche Karriere, die musikalische Inspiration mit historischer und musikwissenschaftlicher Reflexion verbindet, legte er 1968 mit der Gründung des Kammerchors Stuttgart. Die Gründung des Barockorchesters Stuttgart, der Klassischen Philharmonie Stuttgart 1991 und schließlich der Hofkapelle Stuttgart 2006 dokumentiert die stilistische Vielseitigkeit des Dirigenten Frieder Bernius.

Ob Vokalwerke von Monteverdi, Bach, Händel, Mozart, Beethoven, Fauré und Ligeti, Oratorien, Kantaten und Schauspielmusiken von Mendelssohn, Sinfonien von Haydn, Burgmüller, Kalliwoda und Schubert – stets zielt die Arbeit von Frieder Bernius auf einen unverwechselbar persönlichen Ton. Wiederentdeckungen von Opern des 18. Jahrhunderts hat er sich ebenso gewidmet wie Uraufführungen zeitgenössischer Kompositionen. Auch der lokalen Musikgeschichte aus dem südwestdeutschen Raum gilt sein Engagement.

Konzertreisen führten Frieder Bernius zu allen wichtigen internationalen Festivals. Mehrere Male leitete er den Weltjugendchor und war Gast bei den Weltsymposien für Chormusik. Als Gastdirigent hat er u. a. mit der Deutschen Kammerphilharmonie Bremen, dem London Philharmonic Orchestra und dem Stuttgarter Kammerorchester zusammengearbeitet. Seit 1999 ist er der Streicherakademie Bozen eng verbunden, von 2000 bis 2004 kooperierte er im Rahmen des ChorWerkRuhr mit der Ruhrtriennale, zudem ist er seit 1998 Honorarprofessor an der Musikhochschule Mannheim.



1987 rief Bernius die Internationalen Festtage Alter Musik Stuttgart ins Leben (seit 2004 „Festival Stuttgart Barock“), die namhafte Vertreter der Alte-Musik-Szene nach Stuttgart brachten. Seine weiteren Aktivitäten zeigen sich in der von ihm begründeten und veranstalteten Open-Air-Biennale auf Schloss Solitude Stuttgart sowie einer Dirigentenakademie in Stuttgart.

Frieder Bernius' Arbeit ist auf 110 Tonträgern dokumentiert, die mit mehr als 50 internationalen Schallplattenpreisen ausgezeichnet wurden. 2009 konnte er die zwölfteilige Gesamteinspielung des geistlichen Vokalwerks Mendelssohns abschließen.

Frieder Bernius wurden für seine Verdienste um das deutsche Musikleben das Bundesverdienstkreuz am Bande und die Verdienstmedaille des Landes Baden-Württemberg verliehen, er erhielt den Robert-Edler-Preis für Chormusik, den Preis der Europäischen Kirchenmusik Schwäbisch Gmünd und die Bach-Medaille der Stadt Leipzig.

Der **Kammerchor Stuttgart** gilt als eines der führenden Ensembles seiner Art. In den mehr als 50 Jahren seines Bestehens hat Frieder Bernius den Chor zu einer von Publikum und Presse gefeierten Ausnahmeerscheinung geformt. Bereits kurz nach seiner Gründung erzielte das Ensemble erste internationale Erfolge: 1970 und 1971 gewann es Chorwettbewerbe in Großbritannien und den Niederlanden, 1976 in Österreich. 1982 errang der Kammerchor Stuttgart den 1. Preis beim Ersten Deutschen Chorwettbewerb. In der Folge erhielt der Kammerchor Einladungen zu allen wichtigen europäischen Festivals und renommierten Konzerthäusern.

Das Repertoire des Chores reicht vom 17. bis zum 21. Jahrhundert – um die Neue Musik haben sich

Frieder Bernius und der Kammerchor Stuttgart mit vielen Uraufführungen verdient gemacht. Seine weltweite Reputation dokumentieren regelmäßige Nordamerika- und Asientourneen. Er war zum 1., 4., 10. und 12. Weltsymposium für Chormusik nach Wien, Sydney, Seoul und Auckland eingeladen. Seit 1984 ist das Ensemble zudem alle zwei Jahre in Israel zu Gast. Im Rahmen der internationalen Kulturbeziehungen Baden-Württembergs gilt der Kammerchor Stuttgart als ein Aushängeschild seines Landes. Als solches führt er regelmäßig Kooperations- und Austauschprojekte mit Orchestern in Kanada, Polen und Ungarn durch. Von den vielen Schallplatten- und CD-Einspielungen wurden zahlreiche mit dem Preis der Deutschen Schallplattenkritik, dem Diapason d'Or sowie dem Edison Klassik ausgezeichnet.



The artistic work of **Frieder Bernius** is highly acclaimed worldwide. He is in demand internationally both as a conductor as well as a teacher. He laid the foundation for his extraordinary career, which combines musical inspiration with historical and musicological reflection, in 1968 with the founding of the Kammerchor Stuttgart. The founding of the Barockorchester Stuttgart and the Klassische Philharmonie Stuttgart in 1991 and finally the Hofkapelle Stuttgart in 2006 documents the stylistic versatility of conductor Frieder Bernius.

Whether vocal works by Monteverdi, Bach, Handel, Mozart, Beethoven, Fauré or Ligeti, oratorios, cantatas or drama music by Mendelssohn, symphonies by Haydn, Burgmüller, Kalliwoda or Schubert – Frieder Bernius's work always aims for an unmistakably personal note. He has devoted himself to rediscovering operas of the 18th century as well as to performing over 50 world premieres of contemporary compositions. Bernius has also demonstrated his commitment to the local music history of the southwest German region.

Concert tours have taken Frieder Bernius to all major international festivals. He has conducted the World Youth Choir and was a guest at the World Symposium for Choral Music on several occasions. As a guest conductor he has worked with, among others, the Deutsche Kammerphilharmonie Bremen, the London Philharmonic Orchestra and the Stuttgart Chamber Orchestra. Since 1999 he has been closely associated with the Bolzano String Academy, and from 2000 to 2004 he cooperated with the Ruhrtriennale as part of the ChorWerk-Ruhr. He has also been an honorary professor at the Mannheim Musikhochschule since 1998.

In 1987 Bernius founded the International Festival of Early Music Stuttgart (since 2004 "Festival Stuttgart Baroque"), which brought renowned representatives of the Early Music scene to Stuttgart. His other activities are evident in the open-air biennial at Schloss Solitude Stuttgart, which he founded and organizes, as well as a conducting academy in Stuttgart.

Frieder Bernius's work has been documented on 110 recordings, of which more than 50 have been awarded international recording prizes. 2009 he was able to complete the twelve-part complete recording of Mendelssohn's sacred vocal works.

For his services to German musical life, Frieder Bernius was awarded the Federal Cross of Merit on Ribbon and the Medal of Merit of the State of Baden-Württemberg, he received the Robert Edler Prize for Choral Music, the European Church Music Prize Schwäbisch Gmünd and the Bach Medal of the City of Leipzig.

The **Kammerchor Stuttgart** is considered one of the leading ensembles of its kind. In the more than 50 years of its existence, Frieder Bernius has shaped the choir into an exceptional phenomenon celebrated both by audiences and the press.

Shortly after its founding, the ensemble achieved its first international successes: In 1970 and 1971 it won choral competitions in Great Britain and the Netherlands, in 1976 in Austria. In 1982, the Kammerchor Stuttgart won 1st prize at the First German Choir Competition. Subsequently, the Kammerchor received invitations to all the important European festivals and renowned concert halls.

The choir's repertoire ranges from the 17th to the 21st century – Frieder Bernius and the Kammerchor Stuttgart have rendered outstanding services to New Music with many world premieres. Its worldwide reputation is documented by regular North American and Asian tours. It was invited to the 1st, 4th, 10th and 12th World Symposiums for Choral Music in Vienna, Sydney, Seoul and Auckland. Since 1984, the ensemble has also been a regular visitor in Israel every two years. Within the framework of Baden-Württemberg's international cultural relations, the Kammerchor Stuttgart is considered to be one of the state's flagships. As such, it regularly participates in co-operation and exchange projects with orchestras in Canada, Poland and Hungary. Many of its numerous recordings and CDs have been awarded the German Record Critics' Prize, the Diapason d'Or, and the Edison Klassik.

Impressum

Coproduction by SWR and Carus-Verlag (comp. 1–4, 6, 13, 14). Executive producer: Dagmar Munck



comp. 1–2 Paulus · St. Paul op. 36

© © 2007/2013 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded 16–17, 19 September 2005, Forum Ludwigsburg.
Artistic director: Andreas Priemer
Recording engineer: Peter Braun
Balance engineer: Burkhard Pitzer-Landeck
Digital editing: Irmgard Bauer

comp. 3–4 Elias · Elijah op. 70

© © 2008/2013 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded 3–5 January 2007, Evangelische Stadtkirche, Schwaigern
Artistic director: Andreas Priemer · Recording engineer: Wilfried Wenzl · Digital editing: Irmgard Bauer

comp. 5 Christus

© © 1987/2008/2022 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded by Südwest-Tonstudio Stuttgart, May 1987.
Producers and engineers: TRITONUS Musikproduktion – Peter Laenger, Andreas Neubronner, Stephan Schellmann · Digital re-edited and remastered in 2022 by Irmgard Bauer

comp. 6 Lobgesang

© © 2008/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Stadtkirche Schwaigern, 26–28 April 2008. Artistic director: Gabriele Starke
Recording engineers: Wilfried Wenzl, Martin Vögele
Digital editing: Irmgard Bauer

comp. 7 Hör mein Bitten

© © 1983/2007/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded by Südwest-Tonstudio Stuttgart, July 1983
Produced and engineered by Peter Laenger and
Andreas Neubronner

comp. 8 Vom Himmel hoch

© © 1985/2008/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded by Südwest-Tonstudio Stuttgart, April 1985
Produced and engineered by TRITONUS Musikproduktion:
Peter Laenger, Andreas Neubronner

comp. 9 Wie der Hirsch schreit

© © 1997 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Kirche St. Johannes,
Schwaigern, June 1996
Recording: TRITONUS Musikproduktion GmbH
Produced and engineered by Peter Laenger and Ulrich
Schneider
Mit freundlicher Unterstützung der Stiftung Kunst und
Kultur der Landesgirokasse Stuttgart

comp. 10 Denn er hat seinen Engeln befohlen

© © 1997/2008/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at Reutlingen-Gönningen, June/July 1996
Recording: TRITONUS Musikproduktion GmbH
Produced and engineered by Stephan Schellmann

comp. 11 Verleih uns Frieden

© © 1999/2009/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Kirche St. Johannes, Schwaigern,
1996 (Tr. 1–4) & at the Ev. Kirche Petrus und Paulus,
Reutlingen-Gönningen, 1998 (Tr. 5–13) by TRITONUS
Musikproduktion GmbH
Produced and engineered by Peter Laenger, Markus
Heiland, Stephan Schellmann, Ulrich Schneider

comp. 12 Hebe deine Augen auf

© © 2006/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Kirche Petrus und Paulus,
Reutlingen-Gönningen, 18–20 February 2005
Executive producer: Stephan Schellmann
Editing: Christoph Herr

comp. 13 Magnificat

© © 2008/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Stadtkirche Schwaigern, 2–7 June 2008
Artistic director: Andreas Priemer · Recording engineer:
Wilfried Wenzl and Martin Vögele
Digital editing: Irmgard Bauer

comp. 14 Herr Gott, wir loben dich

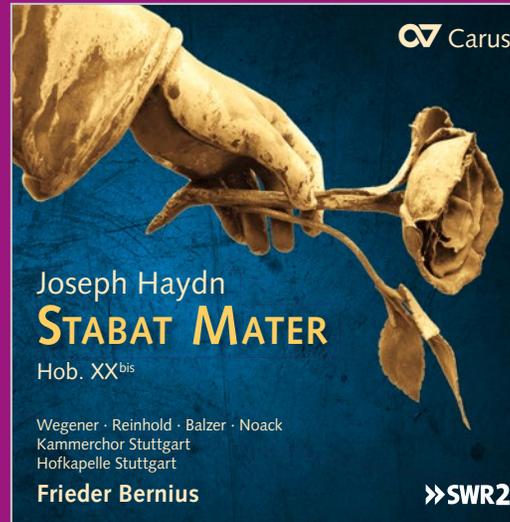
© © 2008/2012 by Carus-Verlag, Stuttgart
Recorded at the Ev. Stadtkirche Schwaigern, 2–7 June 2008
Artistic director: Andreas Priemer · Recording engineer:
Wilfried Wenzl, Burkhard Pitzer-Landeck
Digital editing: Irmgard Bauer

Bildnachweis:

S.4: Felix Mendelssohn Bartholdy, Lithografie nach
einem Gemälde von Theodor Hildebrandt, 1835
S.53: Frieder Bernius (Jens Meistert)
S.54: Kammerchor Stuttgart (Timo Kabel)



Carus 83.501



Carus 83.281



Carus 83.285

Thank you for purchasing this Carus recording – we hope you enjoy it.

This PDF version of the booklet is for your personal use only.
Please respect our copyright and the intellectual property of our artists and writers –
do not upload or otherwise make available for sharing our booklets or recordings.