ÜBER DIE DRAMATURGIE DES ORATORIUMS ELIAS VON F. MENDELSSOHN BARTHOLDY

MASTERARBEIT

WISSENSCHAFTLICHE BETREUUNG: AUDRONĖ ŽIGAITYTĖ-NEKROŠIENĖ
STUDENTIN: EKATERINA PORIZKO

Lithuanian Academy of Music and Theater Vilnius, 2023-2024

Inhaltsverzeichnis

Einleitung ***3***

Analyse ***8***

Mendelssohn als Kirchenmusiker **8**

Kirchliche Werke des Komponisten in seiner Korrespondenz 12

Mendelssohn als gläubiger Lutheraner 17

Oratorien von F. Mendelssohn Bartholdy **22**

Merkmale, die dem Charakter der geistlichen Werke Mendelssohns zueigen sind 22

Oratorien von Mendelssohn 25

Dramaturgische Besonderheiten des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn Bartholdy **26**

Aktive Adressierung an polyphone Technik: Imitationen, Kanons, Fugen 26

Architektonische Struktur 37

Orchesterdramaturgie **41**

Fazit ***46***

Abbildungsverzeichnis ***50***

Tabellenverzeichnis **50**

Notenverzeichnis **50**

Illustrationsverzeichnis **51**

Literaturverzeichnis ***52***

Annotation

Felix Mendelssohn Bartholdy is a rather controversial figure in the history of world music. He is alternately criticized for his conservatism, his financially secure life as the son of a banker, his Jewish ancestry, and even his devout Lutheran faith. Yet, it is almost impossible to imagine the European cultural landscape without his participation. His contributions include conducting the first performance of Bach's St Matthew Passion, managing the Gewandhaus, and, last but not least, founding Germany's first conservatory in Leipzig. This educational institution became the prototype for many other conservatories in Eastern Europe.

Felix Mendelssohn was crowned the "second Mozart." Robert Schumann referred to him as "the Mozart of the 19th century, the brightest musician who sees through the contradictions of the time most clearly and reconciles them first" (Quoted from: Ror J. Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens. Berlin, 2008. p. 5). Additionally, the German researcher J. Popp describes Mendelssohn as the "second Bach," stating: "...the composer of Jewish origin took over the direction of the Gewandhaus Orchestra in Leipzig at the age of twenty-six - admired by the public - and also became one of the most important creators of Protestant church music after Johann Sebastian Bach" (Popp. J. Travelling to Felix Mendelssohn Bartholdy: Stages of his life and work. Berlin, 2008. pp. 9-10).

How does Mendelssohn's artistic personality combine the characteristics of two such important and, in terms of compositional methods, absolutely irreconcilable composers as Bach and Mozart? His music embodies a mathematical precision of counterpoint and pronounced melodicism, a reserved concentration of North German Lutheranism, and the exaltation of sunny Austrian Catholicism, absolute piety alongside bubbling joie de vivre, and an emotional depth akin to the Passions intertwined with an infatuation with operatic dramaturgy. It is precisely this combination that gives Mendelssohn's music its unmistakable uniqueness, and it is this combination that we will focus on in this Master's thesis.

There is no doubt that Felix Mendelssohn Bartholdy's artistic method is based on a profound knowledge of music from previous epochs. P. Mercer-Taylor, for example, highlights Mendelssohn's acquaintance with the Palestrina expert Giuseppe Baini in Rome in 1830/31. In the 19th century, Mendelssohn played a leading role in the dissemination of Baroque music and works by Johann Sebastian Bach. His knowledge of music from the 16th and 17th centuries was equally profound (Mercer-Taylor P. Mendelssohn and the Institution(s) of German Art Music // The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004. P. 19).

An exploration of Mendelssohn's oratorio "Elijah" provides insight into the astonishing diversity and artistic ingenuity in terms of form structure and dramatic depth usually inherent in stage works. His artistic method embodies a deep philosophical fulfillment and a lyrical perception of the world. These peculiarities of Mendelssohn's music serve as one of the main focal points of this work.

Now, let us turn to an overview of the literature that significantly influenced the course of this research. From recently published monographic works, we have Larry Todd's book "Mendelssohn. Life in Music" (Todd L. Mendelssohn. A Life in Music. New York, 2003), "The Mendelssohns: Their Music in History" (The Mendelssohns: Their Music in History. Oxford, 2002), published by Oxford University, and "The Cambridge Companion to Mendelssohn" (The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004), prepared and published by Cambridge University. Additionally, "Sämtliche Briefe von Mendelssohn" in 8 volumes by J. Appold (Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Kassel, 2008) is also of significant importance.

Among earlier published research, the following editions are of enduring significance: "Mendelssohn Bartholdy's Church Music: New Studies in History, Form and Content" by A. Clostermann (Mainz, 1989), "Lutheran Liturgy" by L. D. Rid (Dunkanville, 2003), "J. Bach, Handel, Mendelssohn. Die protestantische Kirchenmusik in Lebensblidern" by J. Schumann (Calw, 1904), "Felix Mendelssohn Bartholdy - Wesen und Wirken im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten der Zeitgenossen" by H. Ch. Worbs (Leipzig, 1958), and "Felix Mendelssohn Bartholdy" by K. H. Köchler (Leipzig, 1966). Additionally, the research "Zyklische Form, Zeit und Erinnerungen im Quartett a-moll, Op. 13, by Mendelssohn" by B. Taylor (Taylor B., 2010) is of particular importance.

Einleitung

Felix Mendelssohn Bartholdy[1] ist eine ziemlich umstrittene Figur in der Weltmusikgeschichte. Abwechselnd wird ihm vorgeworfen sein Konservatismus, sein finanziell viel zu abgesichertes Leben als Sohn eines Bankiers, seine jüdische Abstammung und sogar, dass er ein gläubiger Lutheraner war. Dabei ist es fast unmöglich, europäische Kulturlandschaft ohne seiner Teilnahme vorzustellen. Dazu gehört die erste Aufführung der Matthäus-Passion von Bach, Leitung des Gewandhauses und zu guter Letzt die Gründung des deutschlandweit ersten Konservatoriums in Leipzig. Ganz davon zu schweigen, dass diese Bildungseinrichtung zum Prototypen für viele andere Konservatorien in Osteuropa wurde.

Felix Mendelssohn wurde zum zweiten Mozart gekürt "Er ist der Mozart des 19. Jahrhunderts, der hellste Musiker, der die Widersprüche der Zeit am klarsten durchschaut und zuerst versöhnt“ Robert Schumann. (Zit. aus: Popp J. Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens. Berlin, 2008. S. 5). Und zum zweiten Bach, der deutsche Forscher J. Popp verfasst folgende Zeilen über den Komponisten: „…der Komponist jüdischer Herkunft mit sechsundzwanzig Jahren – bewundert vom Publikum – in Leipzig die Leitung des Gewandhausorchesters übernimmt und außerdem zu einem der bedeutendsten Schöpfer protestantischer Kirchenmusik nach Johann Sebastian Bach wird“. (Popp. J. Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens. Berlin, 2008. S. 9–10).

Wie verbinden sich in der künstlerischen Persönlichkeit von Mendelssohn Merkmale zweier derart bedeutender und in Bezug auf Kompositionsmethoden absolut unversöhnliche Komponisten wie Bach und Mozart? Mathematische Genauigkeit des Kontrapunkts und ausgeprägtes Melodismus, reservierte Konzentration des norddeutschen Luthertums und Exaltiertheit des sonnenreichen österreichischen Katholizismus, absolute Frömmigkeit und sprudelnde Lebensfreude und letztendlich emotionelle Tiefe der Passionen und Verliebtheit in die Operndramaturgie. Exakt diese Kombination verleiht der Musik von Mendelssohn eine unverwechselbare Einmaligkeit und exakt dieser Kombination werden wir unsere Aufmerksamkeit im Rahmen der Masterarbeit widmen.

Es besteht kein Zweifel, dass die künstlerische Methode von Felix Mendelssohn Bartholdy auf der profunden Kenntnis der Musik vorangehender Epochen basiert. Darauf

[1] In dieser Arbeit wird der Komponistenname in der Schreibweise Felix Mendelssohn Bartholdy geschrieben. Die Verkürzung Mendelssohn wird als Synonym zur Hauptschreibweise benutzt.

deutet zum Beispiel, P. Mercer-Taylor. Er beschreibt die Bekanntschaft von Mendelssohn mit dem Experten von Palestrina Giuseppe Baini 1830/31 in Rom. Im 19. Jahrhundert war er führend in der Verbreitung der barocken Musik und Werken von Johann Sebastian Bach. Genau so fundiert waren seine Kenntnisse der Musik aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Mercer-Taylor P. Mendelssohn and the Institution(s) German Art Music // The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004. P. 19).

Die Erforschung des Oratoriums „Elias“ des Komponisten gewährt einen Einblick in die erstaunliche Diversität und künstlerischen Einfallsreichtum in Bezug auf die Struktur ihrer Form und dramatische Tiefe, die in der Regel Bühnenwerken innewohnt. Seine künstlerische Methode beinhaltet eine tiefe philosophische Erfülltheit und lyrische Weltwahrnehmung. Die genannten Besonderheiten von Mendelssohns Musik dienten als einer der Anreize für diese Arbeit.

Forschungsobjekt ist das Oratorium „Elias“ von Felix Mendelssohn Bartholdy.

Forschungsziel ist die Besonderheiten der Dramaturgie des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn darzulegen.

Forschungsaufgaben:

1. Die Persönlichkeit von Felix Mendelssohn in Kontext seine Kirchentätigkeit zu präsentieren;
2. Festzustellen der Einfluss von der lutherischen „Lehre über die Berufung“ auf das kirchliche Schaffen und Oratoriums von Mendelssohn;
3. Der Platz des Oratoriums „Elias“ in dem Maßstab, der allen Korpus das Schaffen von Mendelssohn zu zeigen;
4. Zu beobachten wie Mendelssohn seine Kompositionsideen aus der Orgelsonaten Op. 65, die für Komponist eine Art Kunst-Labor waren, in das Oratorium „Elias“ überträgt.
5. Die Besonderheiten der Form, wie zum Beispiel Polyphonie: Fuge, Kanon, Imitation und Synthese der polyphonischen und homophonischen Formen;
6. Der architektonische Aufbau des Oratoriums „Elias“;
7. Die Besonderheiten der Orchesterdramaturgie hervorzuheben.

Methoden der Forschung, die in dieser Arbeit verwendet werden:

Das Forschungsobjekt benötigt in der ersten Linie die theoretische Forschungsmethode. Zum Beispiel die Analyse der Briefe, Handschriften und anderen Notenmaterial. Deduktion: Die Arbeit ist aufgebaut von den allgemeinen Fragen wie Religiosität des Mendelssohns, die kirchliche Tätigkeit und Schaffen von ihm und danach gehen wir spezifisch auf die Probleme der Dramaturgie zu: die Handlung, die Kontraste und die Orchestrierung. Jedoch, dadurch das wir auch praktischen Einsatz verfolgen, benutzen wir auch empirische Methode. Wir vergleichen unterschiedliche Interpretationen und die Traditionen der Aufführungen in Deutschland und fügen praktische Beobachtungen aus unseren Dirigenten Tätigkeit hinzu.

Kommen wir nun zum Überblick jener Literatur, die den Verlauf dieser Forschung erheblich beeinflusst hat. Aus der Reihe der in letzter Zeit veröffentlichten monographischen Werke, ist das Buch von Larry Todd (L. Todd ist Professor für Musikwissenschaft an der Duke Universität (USA) und veröffentlicht Bücher über Mendelssohn und sein Zeitalter, sowie über die Musik des 19. Jahrhunderts) „Mendelssohn. Das Leben in der Musik“ (Todd L. Mendelssohn. A Life in Music. New York, 2003), “Mendelssohns: ihre Musik in der Geschichte” (The Mendelssohns: Their Music in History. Oxford, 2002), herausgegeben von Oxford University “Cambridger Einführung zum Mendelssohn” (The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004), vorbereitet und herausgegeben von Cambridge University; Sämtliche Briefe von Mendelssohn in 8 Bändern (Appold J. Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Kassel, 2008).

Von den früher erschienen Forschungen listen wir die Ausgaben auf, die nicht an Bedeutung verloren haben: „Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen: neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt“ von A. Clostermann (Mainz, 1989), „Lutherische Liturgie“ von L. D. Rid (Dunkanville, 2003), „J. Bach, Handel, Mendelssohn. Die protestantische Kirchenmusik in Lebensblidern“ von J. Schumann (Calw, 1904), „Felix Mendelssohn Bartholdy – Wesen und Wirken im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten der Zeitgenossen“ von H. Ch. Worbs (Leipzig, 1958) „Felix Mendelssohn Bartholdy“ von K. H. Köchler (Leipzig, 1966), die Forschung „Zyklische Form, Zeit und Erinnerungen im Quartett a-moll, Op. 13, von Mendelssohn“ von B. Taylor (Taylor B., 2010).

Analyse

Mendelssohn als Kirchenmusiker

Im Rahmen dieser Masterarbeit wird das Oratorium „Elias“, als Teil seines kirchlichen Schaffens erforscht. Oftmals wird Mendelssohn als Autor des Geigenkonzerts, der Musik für das Suspieltheater „Ein Sommernachtstraum“ und „Lieder ohne Worte“ wahrgenommen. Dabei wird ein Großteil seines Erbes, der mit der kirchlichen Tätigkeit verbunden ist, außer Acht gelassen.

Die Schwierigkeit, Werke von Mendelssohn wahrzunehmen wird dadurch verschärft, dass Felix in einer jüdischen Familie geboren wurde und sein Großvater Moses Mendelssohn ein Philosoph der Aufklärung des 18. Jahrhunderts war und die Arbeit „Phädon oder über die Unsterblichkeit der Seele“ verfasste (URL:https://www.projekt-gutenberg.org/mendelss/phaedon/phaedon.html, Abrufdatum 14.04.2024). Eine angesehene Forscherin Greta Ionkis, die sich mit Fragen der kulturellen Verbindung zwischen Juden und Deutschen befasst, schreibt folgende Zeilen über die Familie Mendelssohn: „…auch nach der Taufe hielten sich Mendelssohns weiterhin für Juden, sie blieben als solche auch in den Augen der anderen“. (Ionkis G. Juden und Deutsche im Kontext der Geschichte und Kultur. SPb., 2006. S. 136.). Diese Aussage, die an die Familie Mendelssohn im Allgemeinen adressiert ist, werden wir in dieser Arbeit nicht kommentieren. Es scheint aber, dass die nachfolgend aufgeführten Fakten über das Leben von Felix Mendelssohn das Gegenteil bezeugen werden. F. Mendelssohn-Bartholdy hielt sich nicht nur für einen getauften und konfirmierten Lutheraner, auch die umgebenden Menschen empfanden ihn als solchen.

F. Mendelssohn-Bartholdy war ein Lutheraner. Im Inneren der lutherischen Konfession führt D. Buxtehude die Tradition der berühmten Abend Musik ein, und J. S. Bach komponiert zu jedem Sonntag des Kirchenjahres eine Kantate. Die Grundlage für Hymnen, Passionen bilden nicht nur kanonische, sondern auch literarische Texte. Über die geistlichen Texte, die zur Basis der Werke von J. S. Bach wurden, gibt es Information im Buch: „Bachsche Meisterwerke auf Russisch. Passionen, Oratorien, Messen, Motetten, Kantaten, musikalische Dramen“ von M. Saponov (M., 2005). Über die von D. Buxtehude verwendeten Texte – im Buch „Geistlichen Texte in der Musik von Buxtehude (M., 2010) von O. Hero.

Zum grundlegenden Faktor für Entfaltung der Kirchenmusik war die Tatsache, dass Martin Luther sich aktiv für die Entwicklung dieser Kunstrichtung einsetzte: „Luther genoss den polyphonen Gesang, und einer seine Freunde und Kollegen Johann Walter gründete die erste Gesellschaft der evangelischen Kantoren im Jahr 1535. Das Verschwinden der Klosterschulen wurde durch die Verbreitung der Musik an den Höfen und in den Adelshäusern ersetzt“ [“Luther had enjoyed polyphonic singing, and one of his friends and colleagues, Johann Walther, founded the first evangelical cantors` society in 1535. The disappearance of the monastery schools was followed by the cultivation of music at the courts of the homes of the nobility”. *Bergendoff C.* The Church of the Lutheran Reformation. A Historical Survey of Lutheranism. Saint-Louis, 1967. P. 127.].

In einem Brief an den Komponisten Ludwig Senfl aus dem Jahr 1530 schreibt M. Luther: „Nur die Musik könne nebst der Theologie das Herz erquicken“ (*Heimrath J. D.* Martinus Luther: Ein‘ feste Burg, Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545. München, 1983. S. 39. *Zit. aus Jäggi D. D.* Martinus Luther und die Musica: Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess. URL: https://www.grin.com/document/178730. Abrufdatum: 01.10.2022).

Außerdem war der Reformator auch selbst Autor von Hymnen, von denen viele immer noch im Umlauf sind. Wir listen einige auf: „Ach Gott, vom Himmel sieh darein“, 1523–1524; „Allein Gott in der Höh´ sei Ehr“ (Arrang. von Nikolaus Decius'), 1525; „Aus tiefer Not schrei ich zu dir“ (Psalm 130), 1524; „Christ ist erstanden“, 1533; „Christ lag in Todesbanden“, 1524; „Christ unser Herr zum Jordan kam“, 1524–1541; „Christum wir sollen loben schon“, 1524; „Die Litanei“, 1528; „Es woll uns Gott genädig sein“, 1524; „Gelobet seist du, Jesu Christ“, 1524; „Herr Gott, dich loben wir“ [Deutsches Te Deum], Jahr unbekannt; Jesus Christus, unser Heiland, der den Tod überwand“, 1529; „Komm, Heiliger Geist, Herre Gott“ (Verse 2–3), 1524; „Mit Fried und Freud, Nun komm, der Heiden Heiland“, 1524; „Vater unser im Himmelreich“, 1539; „Wär Gott nicht mit uns diese Zeit“, 1524 (sehe auch: http://www.bach-cantatas.com/Lib/Luther.htm. Letztes Abrufdatum: 09.08.2012). L. Rid schreibt, dass „38 von Luther verfassten Hymnen auf der Grundlage der vorangegangenen Psalmen, Cantica, mittelalterlichen Sequenzen, verbreiteten Liedern basierten“ [“The 38 hymns that Luther wrote were built on previous material — psalms, canticles, medieval sequences, popular songs”. *Bergendoff C.* The Church of the Lutheran Reformation. A Historical Survey of Lutheranism. P. 289.]. Auf diese Weise propagierte M. Luther aktiv die Musik als unabdingbaren Bestandteil

der Verkündigung, und diese Haltung unterscheidet bis heute lutherische und evangelische Kirchen von anderen protestantischen Konfessionen.

Die Bedeutung der von Mendelssohn komponierten Oratorien für die lutherische Kirchenmusik ist kaum zu überschätzen. Erst wenn man den Kontext der Epoche als Ganzes ins Auge fasst, wird deutlich, dass die Entstehung der Orgelsonaten von Mendelssohn den Anstoß für die Entfaltung dieses Genres für Orgelmusik gegeben hat.

Zunächst ist es notwendig, die historischen Prozesse, die zur Erneuerung des kirchlichen Lebens beigetragen haben, zu beschreiben. Im Zuge der Restaurierung nimmt das Interesse der Komponisten an der liturgischen Musik der lutherischen Kirche zu. Ab 1815 werden viele Messen für unterschiedliche Musikerensembles von solchen Komponisten wie Friedrich Schneider, Louis Spohr, Moritz Hauptmann, Robert Volkmann, Eduard Grell, Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, Otto Nicolai, Carl Gottlieb Reissiger, Louis Niedermeyer, Robert Schumann, Friedrich Kiel, Albert Becker, Felix Draeseke komponiert (*Konrad U.* Der Beitrag Evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 71. Jahrgang — 1987. Köln, 1987. S. 66–69).

Zum Beginn des 19. Jahrhunderts waren die Umstände für die Kirchenmusik sehr umstritten: „…war der professionelle Kantoren- und Organistenstand bis auf wenige Zentren wie Leipzig und Dresden verfallen. Er war zu einem schlecht bezahlten Nebenamt für schlecht ausgebildete Lehrer oder gar für nahezu unausgebildete Hilfskräfte geworden. Andererseits gab es seit Beginn des 19. Jahrhunderts die ersten kirchenmusikalischen Ausbildungsstätten, unter denen das 1822 auf Anregung Carl Friedrich Zelters, von Bernhard Klein und August Wilhelm Bach in Berlin gegründete königliche Institut für Kirchenmusik, die spätere Akademie für Kirchen- und Schulmusik, besonders hervorragte. Hier studierte u.a. kein Geringerer als Mendelssohn“ (*Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. S. 102). Wie aus dem angeführten Zitat ersichtlich wird, wurde Felix Mendelssohn auch als Kirchenmusiker ausgebildet.

Im Allgemeinen hat bereits König Friedrich Wilhelm III. begonnen, bedeutende Reformen durchzuführen und die Kirchenmusik zu reorganisieren. Der Wunsch nach Vereinheitlichung der Zeremonien bei diversen evangelischen Kirchen, Reform im Bereich der Chorbildung – all das sollte unter anderem auch die musikalische Tradition beleben (mehr dazu: *Porizko E., Golubev R.* Geschichte und Übersetzungsmöglichkeiten der „Preußischen Agenda“ 1822. S. 310–311). Und wenn Friedrich Wilhelm III. nach einem Rezept für

liturgischen Chorgesang in der Akademischen Kapelle von St. Petersburg suchte, klagte Mendelssohn zwanzig Jahre später über ein viel zu kurzes Treffen mit Alexei Lvov [А. Ф. Львов], dem Leiter der kaiserlichen Hofsängerkapelle, Geigen-Virtuosen und Dirigenten, in Leipzig im nachfolgenden Brief an ihn (*Porizko E.* Geschichte eines Briefes von F. Mendelssohn Bartholdy: zur Frage der Analyse und Auslegungen bei Übersetzung eines musikwissenschaftlichen Textes // Musikkultur aus der Sicht junger Wissenschaftler. Ausg. 15. SPb., 2020.S. 42–45).

Nicht weniger von Bedeutung ist auch folgender Fakt: Mendelssohn diente als Musikdirektor am Berliner Dom. „Tatsächlich hatte der Preußenkönig Friedrich Wilhelm IV. bald nach seinem Amtsantritt (1840) Mendelssohn am 22. November 1842 zum »General-Musik-Direktor« ernannt und ihm »die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik« übertragen. Im Jahr darauf <…> war der Berliner Staats- und Domchor entstanden“ (*Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik. S. 102). W. Dinglinger schreibt hierzu folgendes: „Mit der Verleihung des Tittels eines Generalmusikdirektors durch den preußischen König Friedrich Wilhelm IV. an Felix Mendelssohn Bartholdy war eine besondere Zielsetzung und Aufgabenstellung verbunden: «Ich <…> vertraue Ihnen die Oberaufsicht und Leitung der kirchlichen und geistlichen Musik als Wirkungskreis an»“ (Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsgr. von P. Mendelssohn und C. Mendelssohn, Leipzig 1863. S. 353). Brief vom 5.12.1842 an den Bruder Paul “heißt es im Ernennungsschreiben des Königs an den Komponisten vom 22. November 1842“ (*Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln, 1993. S. 9).

Die Aufgaben von Felix Mendelssohn umfassten, neben der Chorleitung und Einstudierung von Werken mit dem Chor und Orchester für den Gottesdienst, auch die Ausarbeitung einer neuen musikalischen Struktur der Liturgie Zwei Briefe, in denen diesem Problem besonders viel Aufmerksamkeit gewidmet wird — vom 12. Januar 1835 an den Pastor Bauer und ein Brief aus dem Jahr 1844 an den König von Preußen aus Berlin (sehe: Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. London, 1863. P. 68–70, 350–352). Man nimmt an, dass Mendelssohn, nachdem er vom König berufen wurde, seine Stelle mehr als ernstgenommen hat. Er analysierte die Stellung der Kirchenmusik und ihren Platz in der Liturgie, diskutierte diese Themen mit anvertrauten Pastoren und fühlte sich wohlmöglich sogar verantwortlich, diesen Bereich der Musikkunst zu überdenken und mit neuen Inhalten zu füllen.

Quellen, die dazu dienten, uns zur Verfassung dieses Teils zu inspirieren:

- Briefe des Komponisten (insbesondere ein Teil seiner Korrespondenz mit den Pastoren);
- Fakten aus seinem Leben, deren Erwähnung nicht der uns vertrauten Interprätation von Mendelssohns Persönlichkeit entspricht;
- Bibliographische Artikeln aus deutschsprachigen Wörterbüchern und Nachschlagwerken, die den Einblick auf die Beziehung zu Werken des Komponisten im Rahmen europäischer Musikwissenschaft gewähren.

Wir werden versuchen, einige Fakten aus Mendelssohns Leben und Wirken sukzessiv darzulegen — sie können die bestehende Tradition der Wahrnehmung seiner Arbeit etwas korrigieren.

Wenden wir uns an die enzyklopädischen Artikel zu. In dem Artikel aus der „Deutschen biographischen Enzyklopädie der Theologie und der Kirchen“ von *K. Küster* „Mendelssohn Bartholdy“ (München, 2005. Bd. 2. M – Z Register. S. 921–922) finden wir eine der prägnantesten und umfangreichen Beschreibungen der Tätigkeiten von Mendelssohn als weltlichen und auch kirchlicher Musiker.

Kirchliche Werke des Komponisten in seiner Korrespondenz

Wenden wir uns nun an die Korrespondenz des Komponisten (*Mendelssohn-Bartholdy F.* Letters from Italy and Switzerland. Boston, 1861. 360 p.; Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. 468 p.). Mendelssohns Briefe scheinen das aktive künslerische Leben des Komponisten fortzusetzen. Seine gesamte Korrespondenz kann man bedingt in mehrere Adressatengruppen unterteilen:

- Famile (Vater, Mutter, Schwestern Rebecka und Fanny, Bruder Paul, später Ehemänner seiner Schwestern und sein Neffe Sebastian);
- Freunde (in der Regel sind sie auch Kollegen des Komponisten);
- dienstliche Korrespondenz mit Professoren, Ministern, dem König von Preußen, die sich auf die Gründungsjahre des Konservatoriums und den von Mendelssohn bekleideten Posten als Musikdirektor bezieht.

Schriftwechsel mit Verwandten und Freunden zieht sich über alle Jahre hinweg, während die dienstliche Korrespondenz einen temporären Charakter trägt. Unverändert bleibt

die Musik als Thema. Der Komponist teilt seine Pläne, seine Eindrücke von Musikstücken.Genau so regelmäßig taucht das Thema der Kirchenmusik mit ihren Besonderheiten auf. Außerdem beschreibt der Komponist (in Reisebriefen) Kirchen, Besonderheiten der Gottesdienste, Kirchenorgeln (zum Beispiel enthalten Briefe aus Rom vom November 1830 eine Beschreibung des Petersdoms in Vatikan, Besonderheiten der Gottesdienste; Briefe aus Neapel vom April 1831 beschreiben Gottesdienste des Palmsonntags, der Karwoche).

Es gibt noch einige Adressaten, die als solche regelmäßig im Verlauf der gesamten Tätigkeit des Komponisten bleiben (es sind über 30 Briefe erhalten geblieben. Daten basieren auf Grundlage der Publikationen: Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847, und Sämtliche Briefe. Es sind Briefe an den Pastor Bauer[2] und an den Pastor Julius Schubring[3]. Diese Briefe sind nicht mit Mendelssohns Tätigkeit in der Kirche und weiteren dienstlichen Gründen verbunden — im Gegensatz, dem Ton nach handelt es sich um einen freundschaftlichen Briefwechsel. Darin finden wir Überlegungen über geistliche Musik, über das Lesen der Heiligen Schrift, über die Liturgie in der Lutherischen Kirche. Ein Teil der Briefe bezieht sich auf den Zeitraum der Arbeit an den Oratorien *„Paulus“* und *„Elias“*, beschränkt sich aber nicht auf sie.

Tabelle Nr. 1. Korrespondenz des Komponisten mit Pastor Bauer und Pastor Julius Schubring

An Pastor Bauer, Beszig	An Pastor Julius Schubring, Dessau
	26. Oktober 1829
	25. April 1830
	15. September 1830
	18. November 1830

[2] Larry Todd berichtet, dass Pastor Bauer während seines Theologiestudiums ein Kommilitone Schubrings war. Siehe: „Bauer, E. F. Albert (1803–1886)“ im Buch von *Todd L. R.* Mendelssohn. A Life in Music. S. 194.
[3] „Schubring, Julius (1806–1889; theologian)“, ibidem. S. 679.

	25. August 1832
	22. Dezember 1832
Berlin, 4. März 1833	8. März 1833
Berlin, 6. April 1833	27. März 1833
	Koblenz, 6. September 1833
	Düsseldorf, 15. Juli 1834
	Düsseldorf, 6. August 1834
Düsseldorf, 12. Januar 1835	16. September, 1835
Leipzig, 9. Dezember 1835	Leipzig, 6. Dezember 1835
	6. Januar 1837
	9. März 1837
	Bingen, 14. Juli 1837
	12. Dezember 1837
	12. April 1838
	Leipzig, 2. November 1838

	Leipzig, 6. Dezember 1838
	17. Januar 1840
	Zwischen 17. Januar und 19. Februar 1840
	25. Februar 1840
	26. Februar 1840
	11. November 1840
	Leipzig, 27. Februar 1841
	Leipzig, 16. Dezember 1842
Leipzig, 23. Mai 1846	Leipzig, 23. Mai 1846

In der Tabelle sind Briefe des Komponisten aufgeführt: links — zum Pastor Bauer, und rechts — zum Pastor Julius Schubring. Tabelle Nr. 1 war auf Grundlage folgender Publikation erstellt: Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. 468 p. Daten in den grau markierten Zellen basieren auf Grundlage der Publikation der Briefe in 2008 (*Mendelssohn Bartholdy F.* Sämtliche Briefe).

Hier eine Passage, in der sich Felix Mendelssohn Bartholdy für den Rat zum Oratorium bedankt:

„Lieber Schubring!

Es ist fast ein Jahr her, seit ich dir schreiben sollte. Ich werde weder versuchen, dich um Vergebung zu bitten, da ich zu schuldig bin, noch mich zu rechtfertigen, weil ich keinerlei Hoffnung darauf habe. Wie es passieren konnte, ist mir nicht ersichtlich. Im vergangenen Herbst, als ich mich hier gerade eingelebt habe, erhielt ich deinen Brief mit Bemerkungen für

„Paulus“; es waren die besten Empfehlungen, die ich hatte. Im selben Moment fing ich an, ernsthaft über dieses Thema nachzudenken, fand eine Bibel und war, ungeachtet der Unordnung im Zimmer, von ihr dermaßen aufgesaugt, dass ich mich kaum zwingen konnte, meine Aufmerksamkeit anderen Vorhaben zu widmen, die ich jedoch unbedingt beenden musste. Ich wollte dir damals noch unverzüglich schreiben, dir herzlich danken für alles, was du getan hast“ [„Düsseldorf. July 15th 1834. Dear Schubring! It was nearly a year since I ought to have written to you. I shall not attempt to ask your forgiveness at all, for I am too much to blame or to excuse myself, for I could not hope to do so. How it occurred I cannot myself understand. Last autumn, when I first established myself here, I got your letter with the notices for «St. Paul»; they were the best contributions I had yet received, and that very same forenoon I began to ponder seriously on the matter, took up my Bible in the midat of all the disorder of my room, and was soon so absorbed in it, that I could scarcely force myself to attend to other works which I was absolutely obliged to finish. At that time I intended to have written to you instantly, to thank you cordially for all you had done.“ Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. London, 1863. P. 39].

In den Briefen des Komponisten wird auch die „Lehre über die Berufung“ reflektiert, als ein besonderes Merkmal der lutherischen Lehre. Es wird in den Paragraphen XIV und XVI des Augsburger Bekenntnisses (Confession Augustana) erwähnt: „XIV. Von Kirchenregiment. Von Kirchenregiment wird gelehrt, daß niemand in der Kirchen offentlich lehren oder predigen oder Sakrament reichen soll ohn ordentlichen Beruf. <…> XVI. Von der Polizei und weltlichem Regiment. Und in solchen Ständen christliche Liebe und rechte gute Wert, ein jeder nach seinem Beruf, beweise“ (XIV. De ordine eccleseastico. De ordine eccleseastico docent, quod nemo debeat in ecclesia publice docere aut sacramenta administrare nisi rite vocatus. <…> XVI. De rebus civilibus. Et in talibus ordinationibus exercere caritatem). Angeführt nach: Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche. So schreibt Mendelssohn an seinen Freund Eduard Devrient aus Mailand am 15. Juli 1831: „Du machst mir Vorwürfe, dass ich schon 22 Jahre und doch noch nicht berühmt sei; ich kann darauf nichts Anderes antworten, als: wenn Gott gewollt hätte; , dass ich zu 22 Jahren berühmt sein sollte, so wäre ich es wahrscheinlich schon geworden <…> Solange ich aber nicht gerade verhungre, so lange ist es Pflicht zu schreiben, was und wie es um`s Herz ist, und die Wirkung davon Dem zu überlassen, der für mehr und Größeres sorgt“ (URL:https://digital.zlb.de/viewer/image/34722404/167/ Abrufdatum 09.04.2024).

Eine weitere Aussage, die wesentlich näher an die „Bekenntnis“ kommt: „Alles, was ich bis jetzt schuf, hat einen fragmentarischen Charakter, dass mir scheint, ich sollte endlich ein Werk schaffen. Halte mich nicht für dreist, bitte glaube mir stattdessen, wenn ich dir sage, weiß ich wohl, was schon gewesen und was noch kommen sollte. Wo soll ich bloss eine Gelegenheit finden anzufangen — wenigstens einmal? — das ist mir noch nicht ersichtlich. *Wenn dies meine Berufung ist*, — kommt die Gelegenheit, — das *weiß ich ganz bestimmt und glaube daran*…“ (*Mendelssohn Bartholdy F.* Reisebriefe. S. 14, übersetzt aus russ. *von E. Belowa*). In diesem Zusammenhang ist die Aussage aus einem Artikel von Michael Steinberg interessant, in dem der Autor schreibt: „Das Luthertum von Felix Mendelssohn ist unbestreitbar“ [„Felix Mendelssohn`s Lutheranism is not in dispute“. *Steinberg M. P.* Mendelssohn and Judaism // The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004. S. 28)].

Mendelssohn als gläubiger Lutheraner

In einer von Ya. Boychenko verfassten Studie (Y. Boychenko erhielt eine musikwissenschaftliche Bildung am Staatlichen M. Glinka-Konservatorium von Nizhny Novgorod und ist ein Pfarrer der evangelisch-lutherischen Gemeinde in Nizhny Novgorod) werden Daten über die Taufe von Mendelssohn angeführt: „Felix wurde als Siebenjähriger in einer lutherischen Kirche getauft” (Boychenko Y. “Über Lutheraner in Russland, Nizhny Novgorod und nicht nur” S. 335). Das genaue Datum der Taufe ist im Buch von Köchler angegeben – 21. März 1816 (Mehr dazu unter: *Köchler K.-H.* Felix Mendelssohn Bartholdy. S. 243). Noch ausführlicher über die Taufe von Mendelssohn schreibt Larry Todd. „Am 21.März 1816 erlebten Abraham und Lea die Taufe ihrer vier Kinder durch Johann Jakob Stegemann, den reformatorischen evangelischen Pfarrer der Jerusalemskirche am Gendarmenmarkt. Aus dem Taufprotokoll geht hervor, dass Kinder den Nachnamen Bartholdy und Felix die Namen Jacob Ludwig hinzufügten, so dass er nun Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy wurde (Funny wurde Fanny Cäcilia; Rebecka, Rebecka Henriette; und Paul, Paul Hermann). Die Zeremonie war eine heimliche Angelegenheit in der Familienresidenz, und die Eltern wollten Leas Mutter Bell, die Jacob Bartholdy 1805 wegen seiner Abtrünnigkeit vom Glauben verstoßen hatte, die Nachricht von der Bekehrung vorenthalten“ [„On March 21, 1816, Abraham and Lea witnessed the baptism of their four children by Johann Jakob Stegemann, the Reformer Protestant minister of the Jerusalemskirche near Gendarmenmarkt. The baptismal record reveals that children added the surname Bartholdy, and Felix the names Jacob Ludwig,

so that he now became Jacob Ludwig Felix Mendelssohn Bartholdy (Funny became Fanny Cäcilia; Rebecka, Rebecka Henriette; and Paul, Paul Hermann). The ceremony was a clandestine affair in the family residence, and the parents withheld news of the conversion from Lea`s mother Bells, who had disowned Jacob Bartholdy in 1805 upon his apostasy“ (*Todd L. R.* Mendelssohn. A Life in Music. P. 33)], er führt auch Daten über seine Konfirmation, die im Dezember 1825 stattfand, an “Im Dezember <...>. Und schließlich wurde er als Protestant konfirmiert. Als Antwort auf sein Glaubensbekenntnis zitierte sein Pastor E. P. Wilmsen Lukas — wem viel gegeben wurde, von dem wird viel zurückgefordert werden — und betete, dass die Kunst, die von der Religion erhoben und geheiligt wurde, Felix Seele stark und frei, edel und groß machen würde“ [“In December <…>. And finally, he was confirmed as a Protestant. In response to his avowal of faith, his pastor, E. P. Wilmsen, cited Luke — much was expected of him throu whom much was given — and prayed that art, uplifted and sanctified by religion, would make Felix`s soul strong and free, noble and great” (*Todd L. R.* Mendelssohn. A Life in Music. P. 155)].

Wenden wir uns den Aussagen zu, die es erlauben, über Mendelssohns religiöse Ansichten zu urteilen: „Er [Mendelssohn] war seit seiner Jugend ein zutiefst religiöser Mensch. Die Bibel — zeit seines Lebens sein treuer Begleiter. Im Alter von 12 Jahren komponierte er bereits geistliche Werke, darunter den 19. Psalm und fünfstimmige dreifache Fuge *a cappella* “In Dir, Herr, ist unser Glaube und unsere Kraft!”. Seit seiner Kindheit setzte er am Beginn aller seiner Kompositionen Buchstaben *L.e.g.G.* („Lass es gelingen, Gott!“) oder aber *H.d.m.* („Hilf du mir!“)“ (*Worbs H. C.* Mendelssohn Bartholdy — Wesen und Wirken im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten der Zeitgenossen. S. 181; *Hartmut R.* Felix Mendelssohn Barhtoldy als Protestant // Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Hamburg, 2003. S. 62). Bemerkenswert ist auch folgende Aussage: „… inspiriert von Luthers geistlichen Chorälen, komponierte er *aufrichtige protestantische Kirchenmusik – Choralkantaten und Choralmotetten*» (*Worbs H. C.* Mendelssohn Bartholdy — Wesen und Wirken im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten der Zeitgenossen. S. 97).

Hier ist ein Fragment aus dem Manuskript des Oratoriums Elias als Illustration.

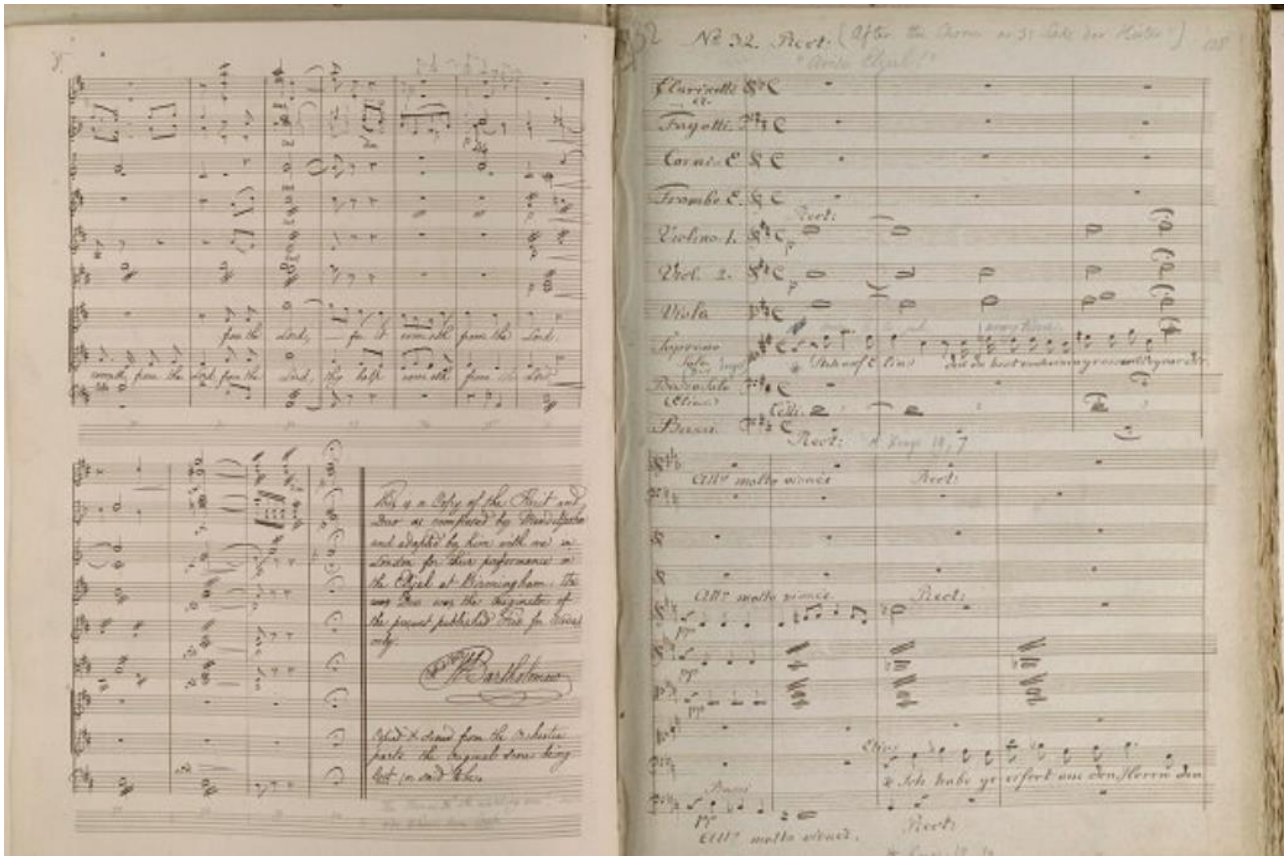


Illustration. Nr. 1. Fragment des Mendelssohns Manuskripts.

In einem der oben zitierten Briefe an den Freund des Komponisten, Eduard Devrient, finden wir auch folgende Zeilen: „Wenn ich in letzter Zeit nur einige Fragmente kirchlicher Werke komponierte, rührt es daher, dass dies mein Bedürfnis war, wie man zuweilen ein bestimmtes Buch aufs Neue lesen will. Andererseits, wenn meine Musik einen gewissen Bezug zu Sebastian Bach hat, sehe ich darin nichts neues, denn als ich sie schrieb, war ich dem Einfluss der flüchtigen Inspiration ausgesetzt und wenn mein Text mich genauso wie den alten Bach inspirierte – umso besser! Du kannst dir schon denken, dass ich nicht auf die Idee gekommen wäre, nur die Form zu kopieren, ohne den Inhalt. Denn in diesem Fall könnte ich vor Faulheit und Abstoßung niemals so ein Werk beenden“ (Mendelssohn Bartholdy F. Reisebriefe. SPb, 1863, S. 12 übersetzt aus russ. *von E. Belowa*).

Die Gesamtheit der oben genannten Fakten lässt uns die Vermutung äußern, dass Mendelssohn Bartholdy nicht nur weltlicher, sondern im vollen Umfang auch Kirchenmusiker war, der neben der weltlichen Musik auch geistliche Musik komponierte, nur dass er den Posten des Organisten nicht innehatte (die Aufgaben des Kirchenorganisten bilden nur einen Teil der Aufgaben eines Kantors).

Ein weiterer Beweis hinsichtlich des Glaubens des Komponisten besteht darin, wie bedeutend für ihn die geistlichen Werke waren, und dass er sich bestens in der liturgischen Praxis der lutherischen Kirche auskannte „Im Juni und Juli 1833 improvisierte er regelmäßig bei den Sonntagsgottesdiensten in der St.-Pauls-Kathedrale [England]» (“In June and July of 1833 he improvised regularly at the Sunday morning services at St. Paul’s Cathedral”. Little Wm. A. Introduction // Felix Mendelssohn Bartholdy. Complete organ works. P. IV).

Auch von Interesse ist die Tatsache, dass Mendelssohn Prinz Albert das Orgelspielen lehrte. Illustration 2. Portrait von Mendelssohn und Prinz Albert an der Orgel im Buckingham Palast. Gravüre H. Hannal nach G. Durand (*Geck M.* Felix Mendelssohn Bartholdy).

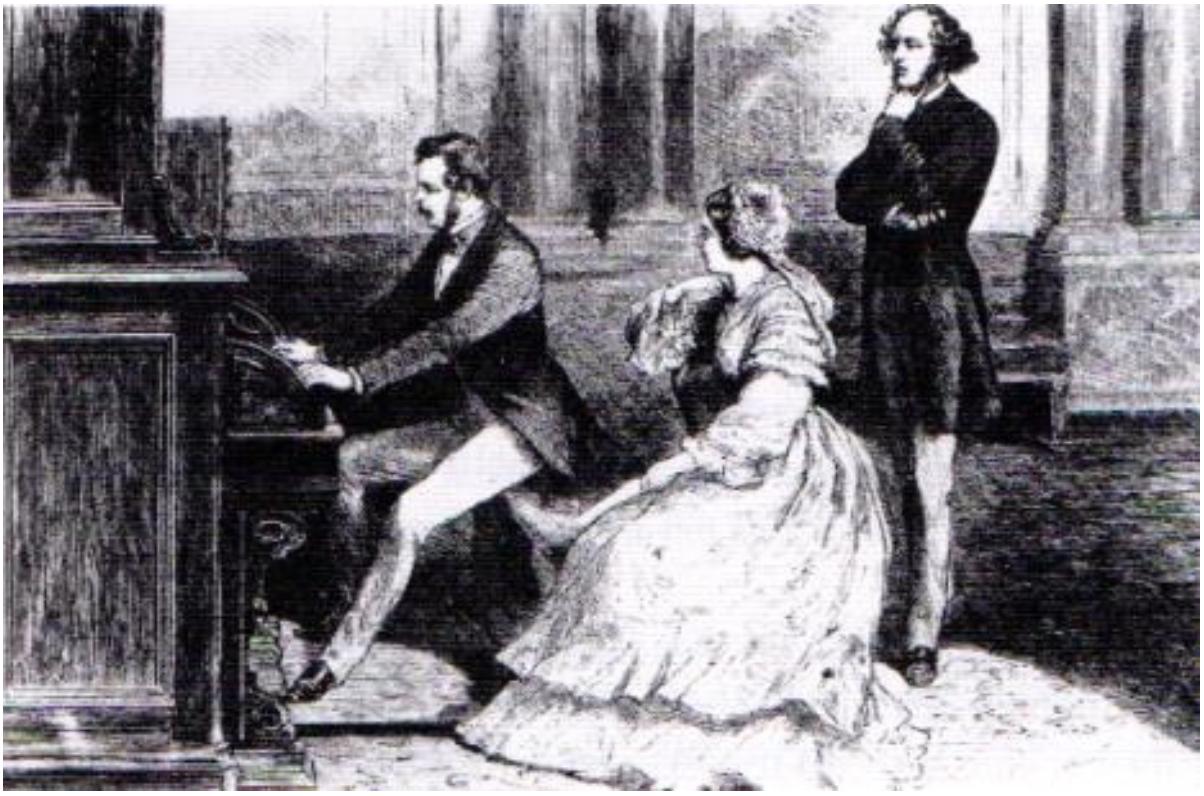


Illustration Nr. 2. Portrait von Mendelssohn

Hier ist eine der Orgel-Zeichnungen, die unter der Mendelssohns Feder entstanden. Die Zeichnung war am 10. Mai 1837 fertiggestellt. Der handschriftliche Text gehört seiner Frau. Die Zeichnung stammt vom Komponisten (*Geck M.* Felix Mendelssohn Bartholdy).

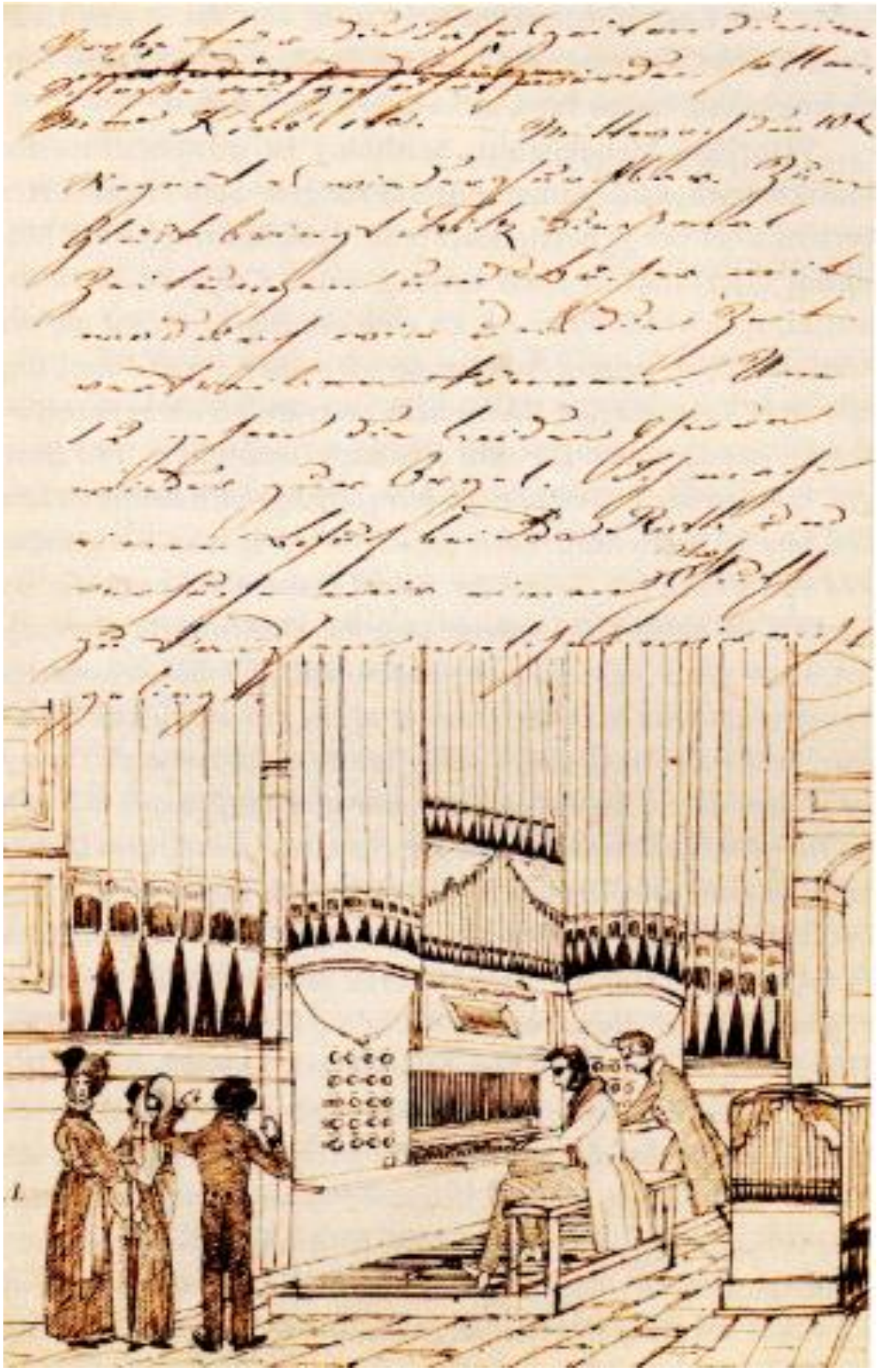


Illustration Nr. 3. Handschriftlicher Text gehört der Ehefrau. Die Zeichnung stammt vom Komponisten

Es könnte die Frage aufkommen, warum Mendelssohn als Lutheraner bei Gottesdiensten in England improvisierte. An der Stelle sollte man in Erinnerung rufen, dass am 31. Oktober 1817 Friedrich Wilhelm III. eine „Union“ unterzeichnete und die „Evangelische Kirche der Preußischen Union“ ins Leben rief, was zur Vereinheitlichung der Lutheraner und Calvinisten führte. Die Frage, wie diese Umstände von den Theologen wahrgenommen wurden, lassen wir beiseite. Die Gemeindemitglieder konnten dadurch das Abendmahl und damit auch alle anderen Sakramente der Eucharistie bei jeder dieser Kirchen empfangen (weitere Informationen dazu siehe: Jäger O. Geschichte der neuesten Zeit. Band 4. SPb., 1894. S. 323–443; Heim M. Kirchengeschichte in Daten. München, 2006. 192 S).

Oratorien von F. Mendelssohn Bartholdy

Merkmale, die dem Charakter der geistlichen Werke Mendelssohns zueigen sind

Geistliche Musik war eine der bedeutendsten Konstanten des schöpferischen Wirkens des Komponisten. Im gesamten Panorama der Genres nimmt sie einen herausragenden Platz ein, denn hier bringt Mendelssohn seine Liebe und Interesse an alter Musik, an polyphonischer Kompositionstechnik und vor allem seine religiösen Ansichten und seine philosophische Weltwahrnehmung im höchsten Maße zum Ausdruck.

Zu geistlichen Werken Mendelssohns (neben den Oratorien *„Paulus“*, *„Elias“* und des begonnenen Oratoriums „Christus“) zählen Orgel-, sowie teilweise Chorwerke und sogar symphonische Arbeiten. Allen voran sind es die Sinfoniekantate Op. 52 *„Lobgesang“* für Chor und Sinfonieorchester und die Kirchensymphonie *„Reformations-Sinfonie“* (Porizko E. Reformations-Sinfonie: nochmals über das Thema Mythen oder „Reformations-Sinfonie mit dem Chor-Finale, komponiert von einem 8-jährigen Jungen zur Feier des 300-jährigen Jubiläums der Reformation im Jahr 1830“ // Bote der Musikwissenschaft B. 9, Nr. 1. S. 17–30 und Porizko E. Mendelssohn und Meyerbeer: Zur Thematik der schöpferischen Schnittpunkte zweier Komponisten durch das Prisma des Zitats “Ein' feste Burg ist unser Gott” // Bote der Musikwissenschaft. B. 9, Nr. 3. S. 13–28) für Sinfonieorchester, die das Zitat des Chorals *„Ein' feste Burg“* enthält. Choral *„Ein' feste Burg“* gilt als ein musikalisches Symbol der Reformation in Deutschland. Diese Hymne, als Übersetzung des 46. Psalms, wurde von Martin Luther im Jahr 1528 verfasst (Siehe: Evangelisches Kirchen Gesangbuch. Hamburg, 1989. № 201. XXXXII + 998 (unpaginiert) + 192 S.)

Erstaunlich ist, dass Mendelssohn in Bezug auf sinfonische Werke zweimal neue Genres kreierte, um die ihm bedeutungsvollen Inhalte in einer neuen Form präziser zum Ausdruck zu bringen.

Und Werke ohne Opera: Chorale für Chor und Orchester aus den Jahren 1827–1832, Vokalkompositionen, entstanden nach 1830, frühere Kompositionen für Orgel und Orgelstücke, die nach 1830 entstanden und nicht in die Op. 37 und Op. 65 mit eingeflossen sind.

W. Dinglinger beschreibt Mendelssohns Kirchenmusik wie folgt: „Die Formen und Gattungen in der geistlichen Musik in Werken Mendelssohns sind unterschiedlicher und vielfältiger Art: Lieder, Hymnen, Motetten, liturgische Stücke, Orgelmusik, Choralkantaten, Psalmen mit und ohne Orchester, Oratorien, Werke für den Protestantischen Gottesdienst ebenso wie für den katholischen, gelegentlich auch für den reformierten und anglikanischen, unter Verwendung lateinischer, deutscher, französischer und englischer Textvorlagen“ (*Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln, 1993. B. 1. S. 12). Angeführtes Zitat gewährt einen Einblick in die Vielfältigkeit das Genre und zeigt den Schaffenswillen des Komponisten in Bezug auf die Komposition der Kirchenmusik.

Es gibt auch einige nennenswerte Forschungen, die F. Mendelssohn Bartholdy durch das Prisma seiner kirchlichen Werke oder ihn als Kirchenmusiker betrachten: *Werner R.* Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker. Diss. Frankfurt am Main, 1930; *Werner R.* Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert. Kassel, 1964; *Clostermann A.* Mendelssohn Bartoldys kirchemusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz, 1989. 235 p.; *Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln, 1993. B. 1. 203 S.; *Hartmut R.* Felix Mendelssohn Bartoldy als Protestant // Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Hamburg, 2003. S. 61–81; *Schulze W.* Vorwort // *Mendelssohn Bartholdy F.* Geistliche Musik für Solostimme. Stuttgart, 1980. S. 4-5.

Zu besseren Darstellung bringen wir die Liste der kirchlichen Werken laut Annemarie Clostermann (*Clostermann A.* Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz, 1989. S. 5–6):

Op. 23. Kirchenmusik

Op. 31. Psalm 115
Op. 36. Oratorium Paulus
Op. 37. Drei Präludien und Fugen für Orgel
Op. 39. Drei Sätze für Frauenchor und Orgel
Op. 42. Psalm 42
Op. 46. Psalm 95
Op. 51. Psalm 114
Op. 52. 2. Symphonie B-dur
Op. 65. Sechs Orgelsonaten
Op. 69. Drei Sätze a cappella
Op. 70. Oratorium Elias
Op. 73. Lauda Sion
Op. 78. Drei Psalmen a cappella
Op. 79. Sechs Sprüche
Op. 91. Psalm 98
Op. 97. Christus – Fragment
Op. 111. Tu es Petus
Op. 112. Zwei geistliche Lieder
Op. 115. Zwei geistliche Chöre
Op. 121. Vespergesang für Männerstimmen

Es gibt auch einige nennenswerte Forschungen, die F. Mendelssohn Bartholdy durch das Prisma seiner kirchlichen Werke oder ihn als Kirchenmusiker betrachten: *Werner R.* Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker. Diss. Frankfurt am Main, 1930; *Werner R.* Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert. Kassel, 1964; *Clostermann A.* Mendelssohn Bartoldys kirchemusikalisches Schaffen. Neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz, 1989. 235 p.; *Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln, 1993. B. 1. 203 S.; *Hartmut R.* Felix Mendelssohn Bartoldy als Protestant // Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Hamburg, 2003. S. 61–81; *Schulze W.* Vorwort // *Mendelssohn Bartholdy F.* Geistliche Musik für Solostimme. Stuttgart, 1980. S. 4-5.

Oratorien von Mendelssohn

Als erstes Werk unter den Oratorien erschien „Paulus“ Op. 36. Im Jahr 1831 erhält Mendelssohn den Auftrag, das Oratorium Paulus zu komponieren. 1832 nimmt er gemeinsam mit Pastor Schubring die Arbeit am Oratorium auf. An der Stelle sollte erwähnt werden, dass „Paulus“ an die Mendelssohn inspirierenden Prototypen viel näherkommt: Bachsche Matthäus- und Johannes-Passionen und Oratorien von Händel. 1834 beginnt die Kompositionsarbeit und im Sommer 1836 fand die Uraufführung des Oratoriums statt. Nach der Premiere in Düsseldorf unterzog Mendelssohn die Partitur nochmals einer Überarbeitung und im Oktober folgte die Aufführung der letzten Fassung.

Das Oratorium besteht aus zwei Teilen und ist in 45 Nummern aufgeteilt, einschließlich der Ouvertüre. Es beschreibt den Werdegang des Apostels vom Saulus zum Paulus. Im ersten Teil sehen wir Paulus als einen Verfolger der Christen, später in Damaskus erscheint ihm Christus und diese Begegnung wird zum ausschlaggebenden Wendepunkt seiner Weltwahrnehmung. Im zweiten Teil erleben Paulus schon als Prediger, Missionar und seine damit verbundenen Verfolgungen.

Die Komposition des Oratoriums „Elias“ zog sich über etwa10 Jahre und fand in mehreren Phasen statt. Von 1836 bis 1846 wurde gearbeitet. Mendelssohn besprach das Vorhaben mit seinen Freunden (zwei Pastoren, Ferdinand Hiller, Schwester) und gemeinsam mit Klingemann schrieb er im Sommer das Libretto für das Oratorium. Später kreierte Pastor Julius Schubring aus der biblischen Prosa (er war auch der Textautor für das Oratorium Paulus) einen poetischen Text.

Den Abschluss der Oratorien-Triade (auch wenn Mendelssohn keine Trilogie zu komponieren beabsichtigte) bildet das unvollendete Werk „Christus“ („Erde, Hölle und Himmel“). Das Oratorium ist nur in Fragmenten erhalten geblieben und konnte aufgrund des frühen Todes des Komponisten nicht vollendet werden. Mendelssohn hat viel Zeit und Mühe für die Komposition und Organisation des Materials eingebracht. Für die Publikation wurde die Aufteilung in zwei Teile gewählt (die Geburt und das Leiden Christi). Wahrscheinlich plante Mendelssohn drei Teile des Oratoriums, in Anlehnung an den Titel. „Erde“ berichtet von Taten, die Jesus auf der Erde vollbracht hatte. „Hölle“ steht für den Herabstieg von Jesus in die Hölle, möglicherweise aus den apokryphen Evangelien. Und „Himmel“ – als Auferstehung

Christi. Von den letzten beiden Teilen sind jedoch keine Skizzen oder Fragmente erhalten geblieben.

Dramaturgische Besonderheiten des Oratoriums „Elias“ von F. Mendelssohn Bartholdy

Dramaturgische Besonderheiten dieses Oratoriums können wir über nachfolgende Ebenen verfolgen:

- Architektonischer Aufbau des ganzen Oratoriums;
- Besonderheiten der Form und Organisation des Notenmaterials: sowohl bei der Adressierung zur polyphonen Technik, als auch zur Synthese der homophon-harmonischer und polyphoner Denkweise;
- Verwendung des Chorals und der choralartigen Musik als besondere Symbole und dramaturgische Elemente;
- Entwicklung des dramaturgischen Narrativ-Verlaufs;
- Und Orchesterdramaturgie (Besonderheiten des Orchesters, Innovationen und Einhaltung von Traditionen).

Dramaturgische Besonderheiten des Oratoriums „Elias“ werden mit verschiedenen Mitteln geschaffen. Dazu gehört allgemeine Muskelaktivität seiner Musik, die dem Werk den Charakter einer choreographischen Inszenierung verleiht, in der jedem singenden Protagonisten ein Tänzer und dem Chor ein Corps de ballet gegenübergestellt werden. Derartige Aufführung ist im Rahmen des Festivals MeerMusik für Sommer 2025 in Meerbusch (Deutschland) geplant. Ein Wechsel von Solo- und Chordarbietungen schaukelt die Handlung auf sukzessiv steigendes dramatisches Niveau hoch. Dazu kommt die Verflechtung von homophonen und polyphonen Formen, sowie die Interaktion der Sonatenform und Fuge. Aktive Adressierung an polyphone Technik: Imitationen, Kanons, Fugen. Verwendung von Choral und Anspielungen auf denselben.

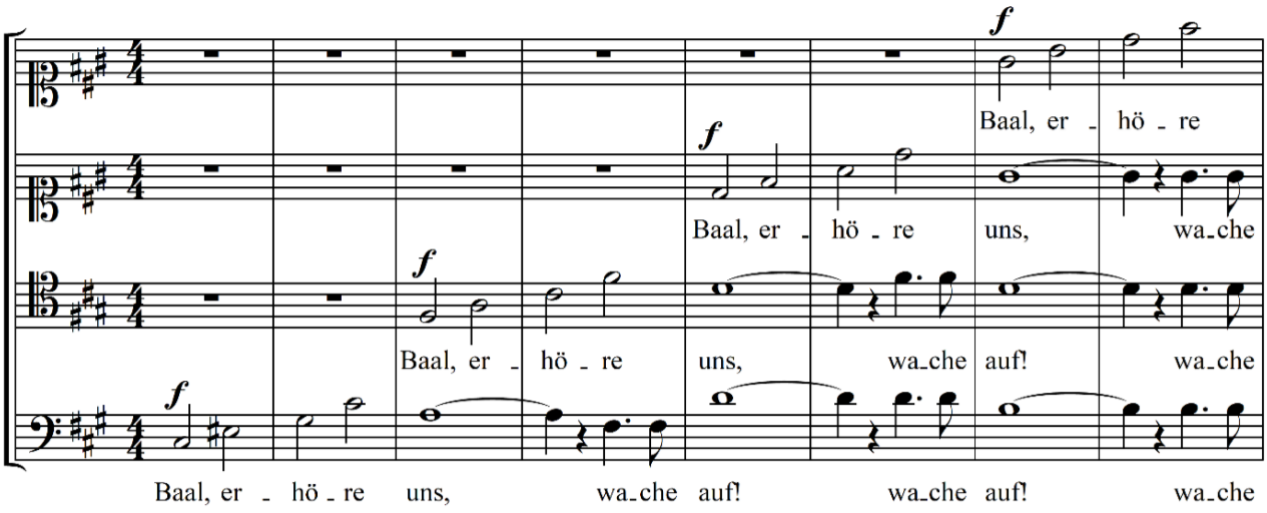
Aktive Adressierung an polyphone Technik: Imitationen, Kanons, Fugen

Mendelssohn verwendet im Oratorium aktiv polyphone Formen und Kompositionstechniken. Imitationen, Kanons, fugierte Konstruktionen – all das dient als wichtiges Ausdrucksmittel für den Aufbau der Chornummern. Im Rahmen dieser Arbeit werden wir einige

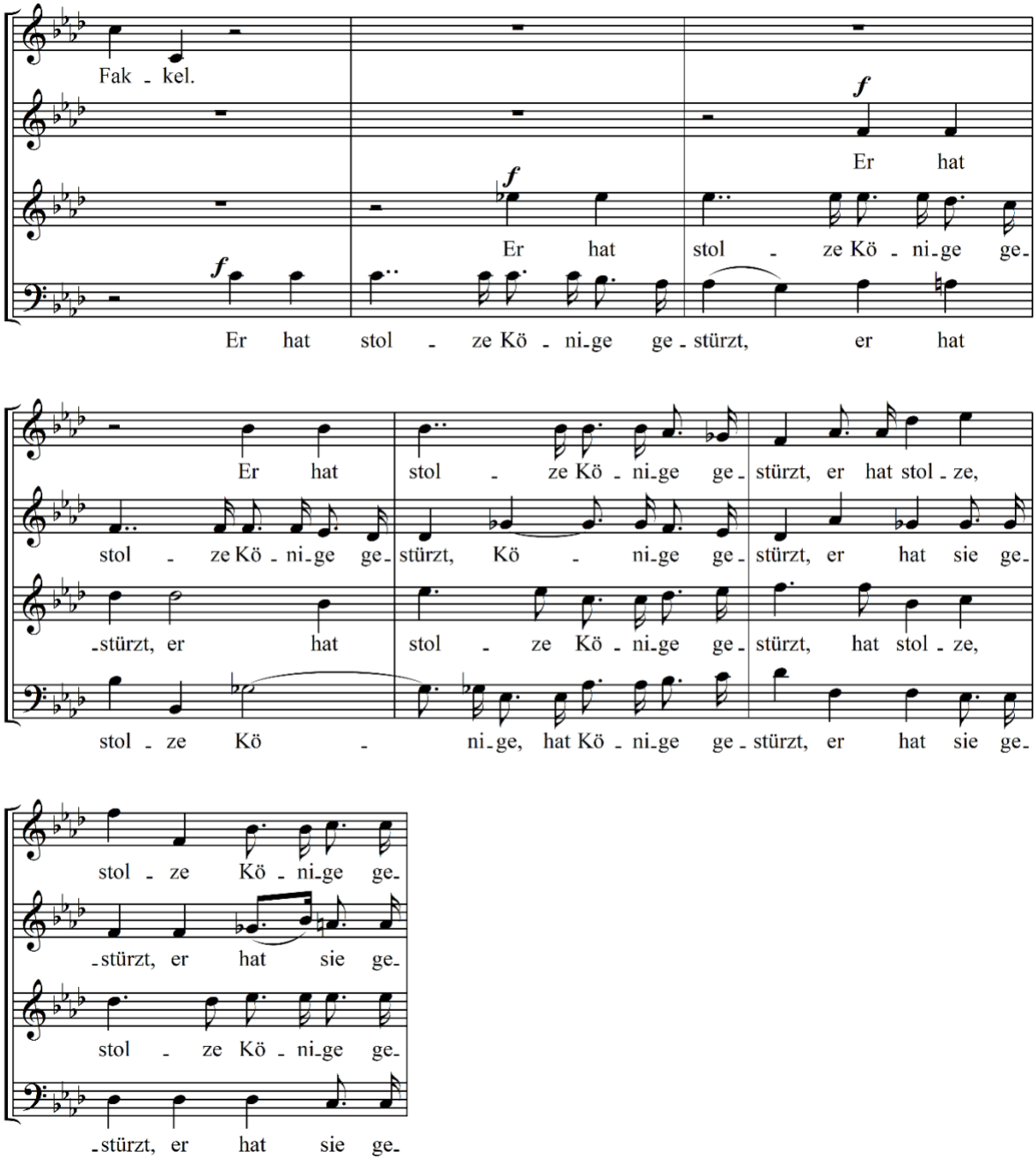
der markantesten Imitationen, Kanons und Fugen herbeiführen und Beispielen aus den Orgelsonaten gegenüberstellen.

Imitationen. In seinen Oratorien sehen wir eine Vielzahl von Beispielen unterschiedlicher Imitationen (Beispiele 1, 2).

Beispiel 1. Nr. 12. Allegro «Baal, erhöre uns» Stimmeinsatz im Chor:

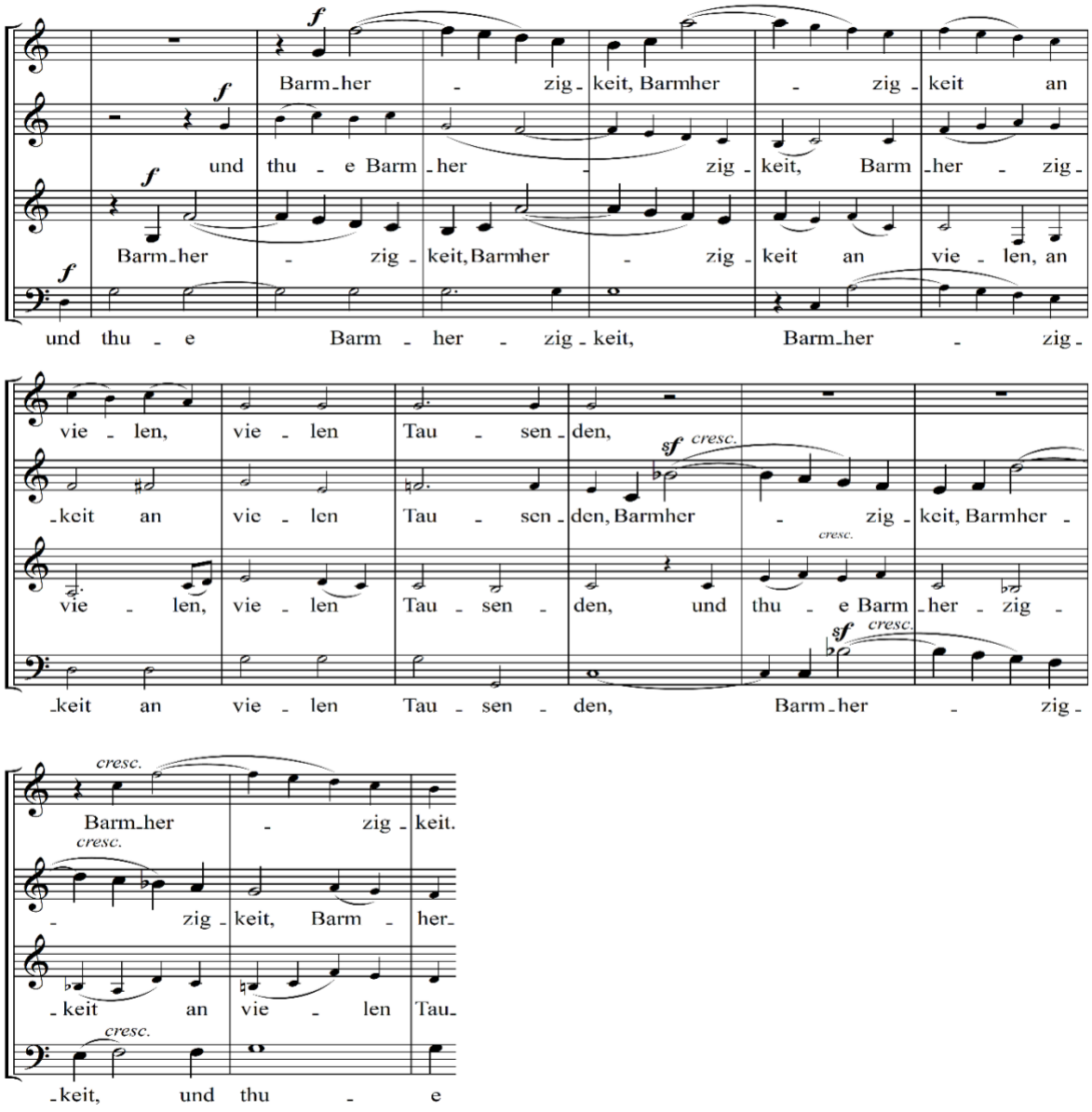


Beispiel 2. Nr. 38, zweiter Abschnitt des Stimmeneinsatzes „Er hat stolze Könige gestürzt“:

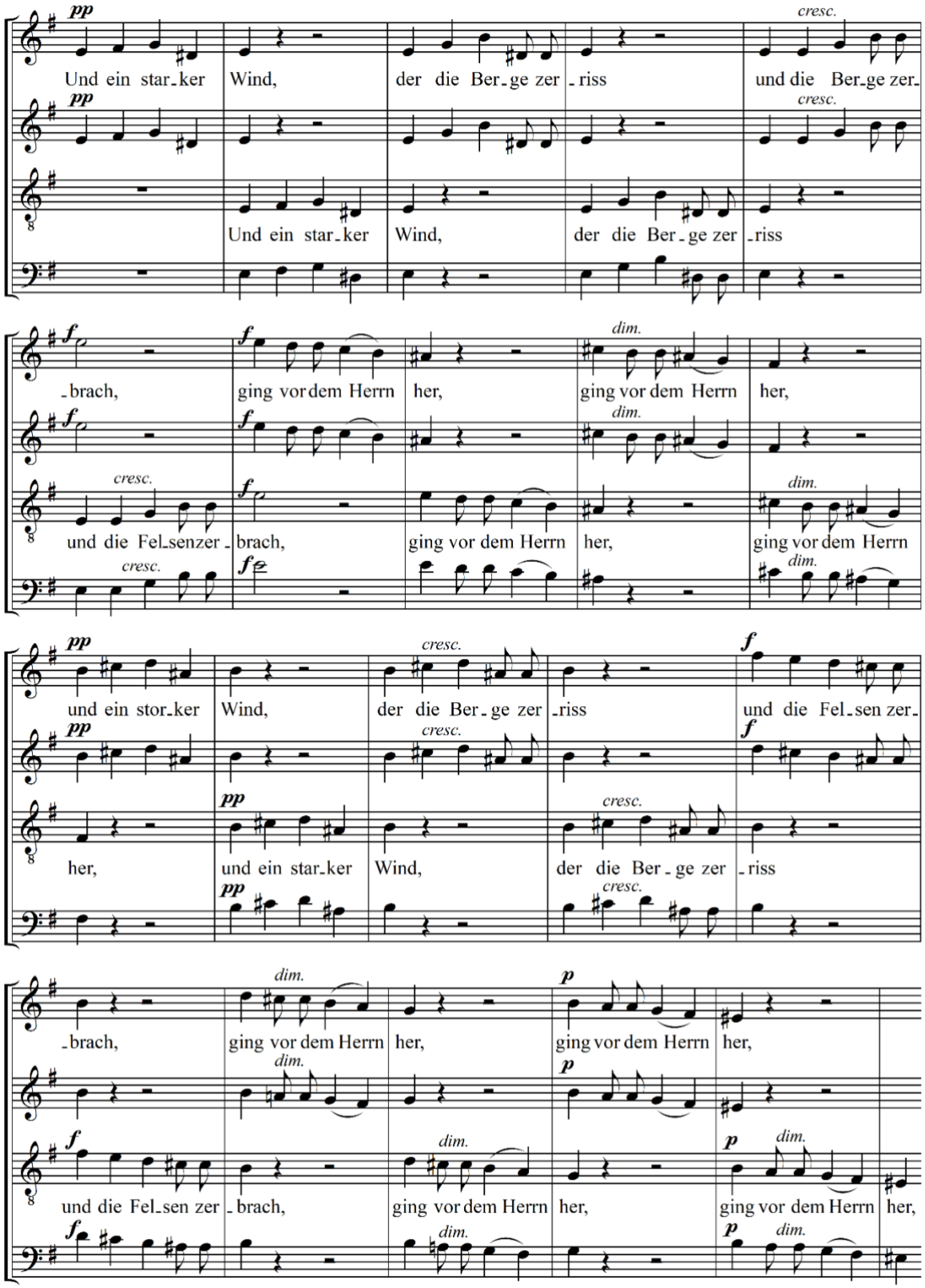


Kanon wird von Mendelssohn auf unterschiedliche Weisen verwendet. Manchmal flechtet er ihn mitten in die Entfaltung des musikalischen Gewebes rein, als ob er ihn kaschiert, wie beispielsweise im vierten Abschnitt Nr. 5 aus dem Oratorium (Beispiel 3), wenn zwei Stimmen einen Kanon bilden: erst Tenor und Sopran, gefolgt von Bass und Alt. Manchmal hat er den Charakter eines „Echos“, wie wir es in den Takten 10–24 Nr. 34 des Oratoriums (Beispiel 4) finden.

Beispiel 3. Nr. 5 Oratorium Elias, vierter Abschnitt „und tue Barmherzigkeit“:

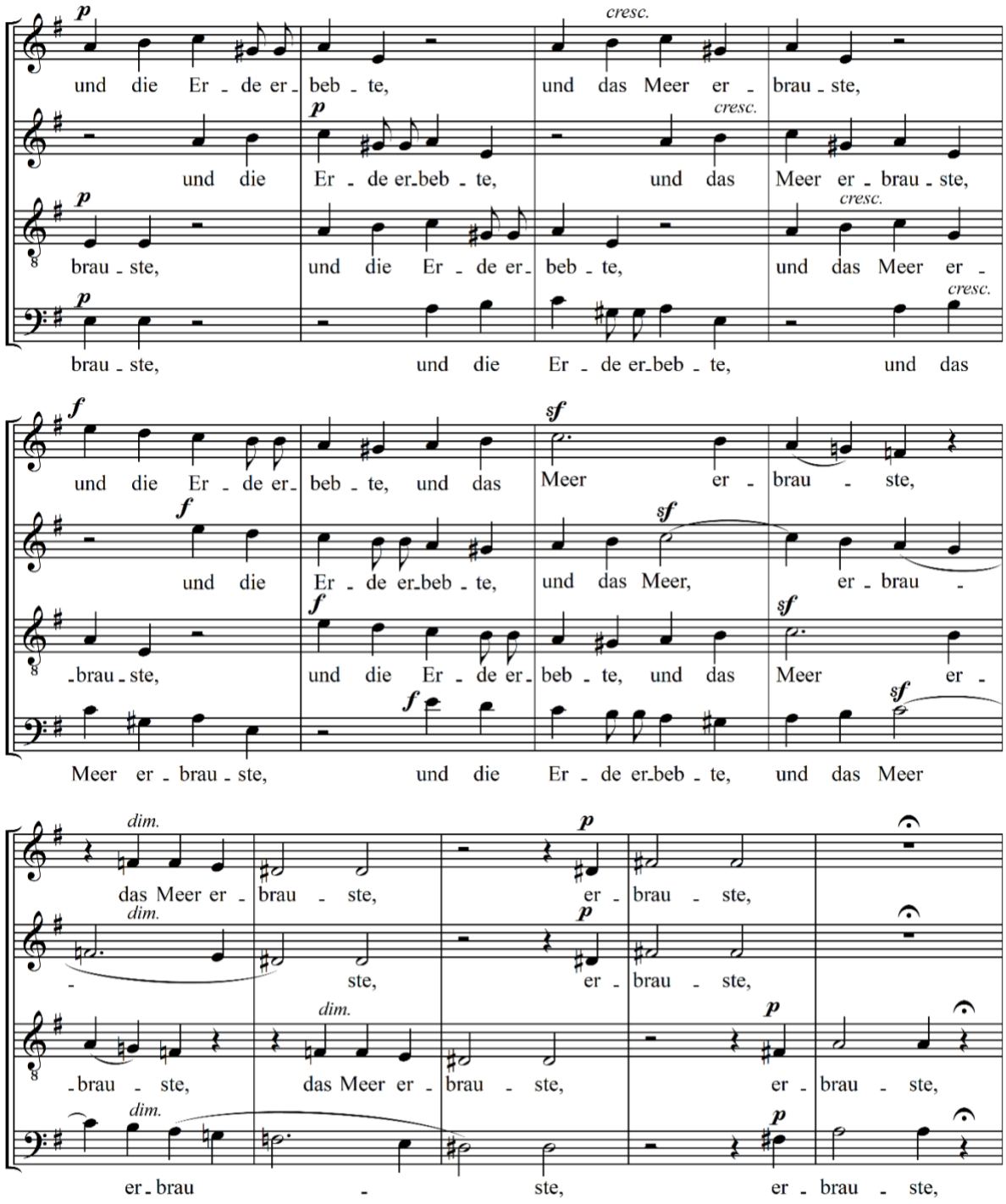


Beispiel 4. Nr. 34, Takte 10–15. Kanon in der Oktave, mit einem Einstiegsabstand von 1 Takt, aus 20 Gliedern:



Und zuweilen ist es ein perfekt komponierter Kanon, wie zum Beispiel ein vierstimmiger Kanon in der gleichen 34. Nummer (Beispiel 5).

Beispiel 5. Nr. 34. Vierstimmiger Kanon unisono und in der Oktave, mit Einstiegsabstand von 0,5 Takt, aus 16 Gliedern:



Fugen. Im Oratorium gibt es 4 Fugen: in der Ouvertüre, bei Nr. 1, Nr. 22, Nr. 42. All die Fugen sind vierstimmig. Fuge aus der Ouvertüre werden wir etwas später betrachten, wenn

es um die Synthese homophoner und polyphoner Formen geht. Bei Nr. 1, Nr. 22, Nr. 42, handelt es sich um Fugen mit Begleitung, die Teil einer komplexeren Form sind.

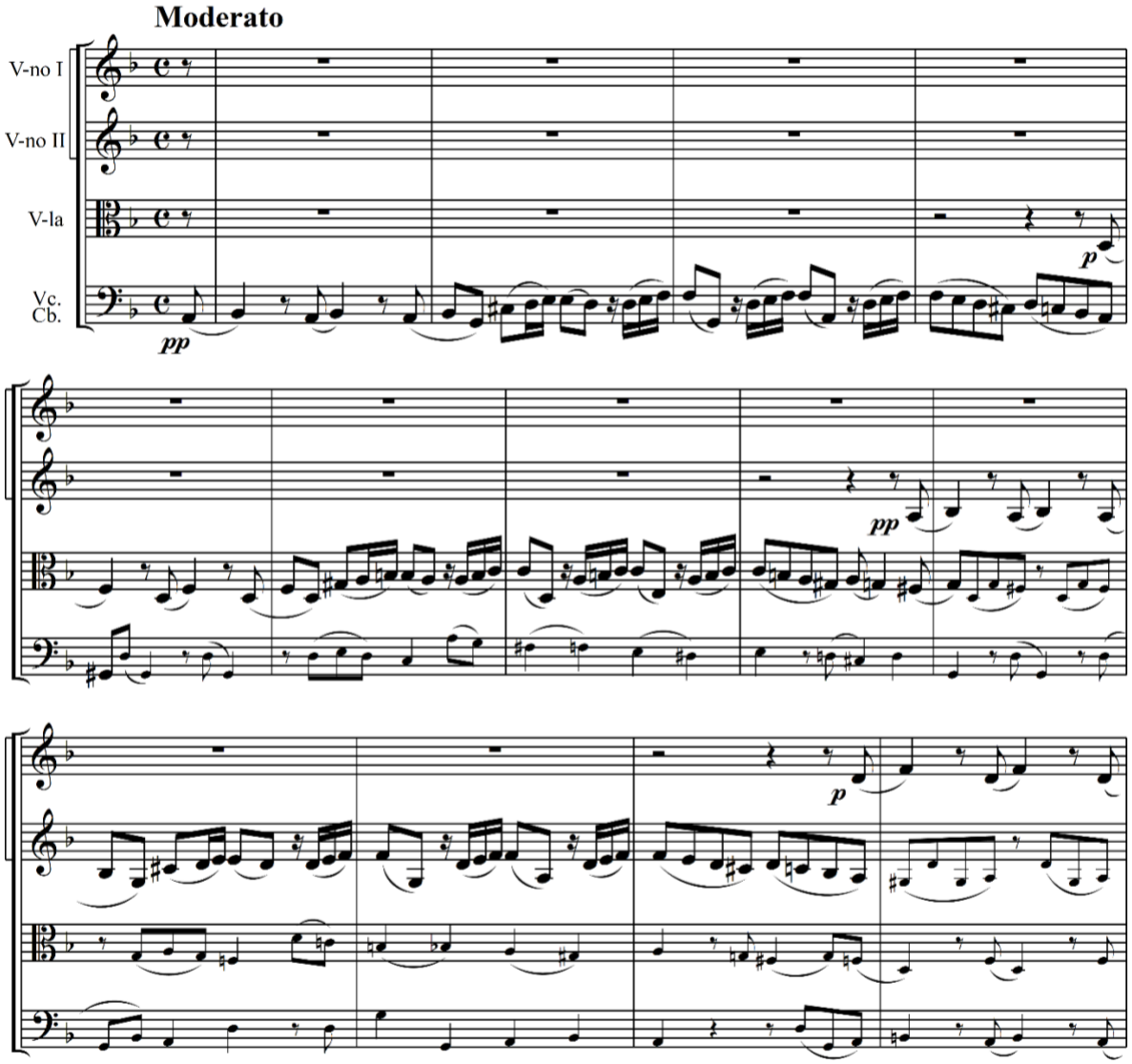
Eine der unverwechselbaren Besonderheiten der kirchlichen Werke, insbesondere der Orgelsonaten von Mendelssohn ist die **Verflechtung homophoner und polyphoner Formen, Synthese und Interaktion der Sonatenform und Fuge**. Orgelsonaten des Komponisten waren eine Art musikalisches Labor, in dem der Komponist sich mutig auf Experimente mit beiden Formen einlässt und diese miteinander verschmilzt. Von derselben gegenseitigen Durchdringung der Formen sind aber auch Oratorien betroffen.

Eine auf der einen Seite völlig unerwartete, aber auf der anderen Seite absolut „mendelssohnsche“ Lösung stellt die Ouvertüre in Form einer Fuge dar. Ouvertüre, die seit den Wiener Klassikern traditionell in Sonatenform gehalten wurde, wird unter Mendelssohns Feder in eine Orchesterfuge umgewandelt. Denn gerade in dieser Ouvertüre finden wir eine Vielzahl von Parallelen zu Orgelsonaten. Auf diese Weise sind die ersten Teile des Sonaten-sinfonischen Zyklus im Op. 65, mit wenigen Ausnahmen in der Sonatenform komponiert. So sind die ersten Teile der Sonate Nr. 1 und Nr. 4. Dabei stellen beide Teile eine Synthese der Sonatenform und Fuge oder Fugato dar, wie es bei dem ersten Teil der Vierten Sonate der Fall ist.

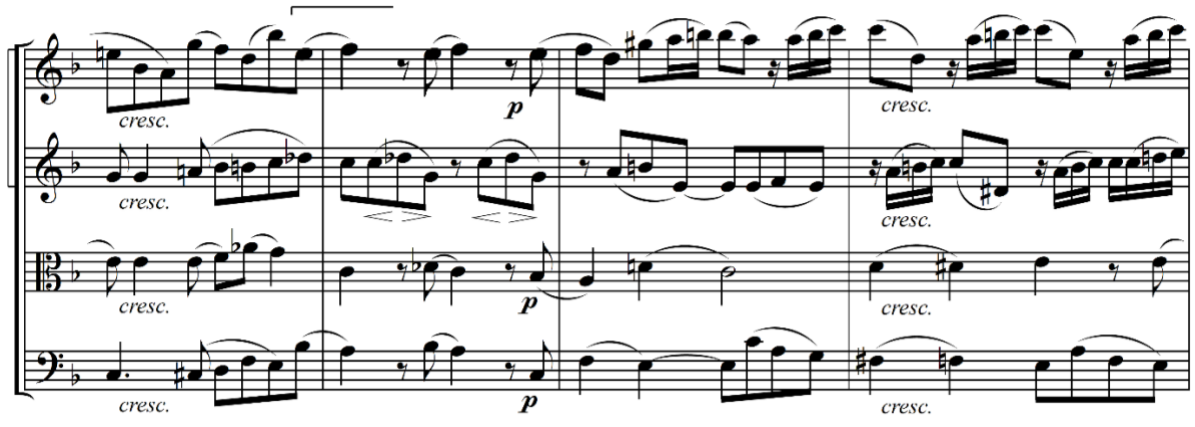
Zweifelsohne ist die Ouvertüre zum „Elias“ in Form einer Fuge komponiert, dennoch trägt sie den Einfluss der Sonaten als Entwicklungsprinzip, motivisch-thematische Arbeit, die für Durchführung der Sonaten Wiener Klassiker typisch ist, auf sich (siehe nächste Seite: Beispiel 6).

Darüber hinaus kommt die musikalische Entwicklung nach der Exposition der Fuge und zusätzlicher Durchführung des Themas im Sopran, in die Tonart der Dominante (siehe nächste Seite: Beispiel 7). Durch den Rhythmuswechsel, Orchestrierung entsteht beim Zuhörer das Gefühl, dass der Passus der Durchführung der Sonatenform begonnen hat. So erzeugt Mendelssohn eine Art Illusion, als ob er die Wahrnehmungserwartung des Zuhörers, die Sonatenform in der Ouvertüre zu hören, täuscht.

Beispiel 6. Ouvertüre: Exposition der vierstimmigen Fuge:



Beispiel 7. Ouvertüre, zusätzliche Durchführung des Themas im Sopran in der Tonart der Dominante:

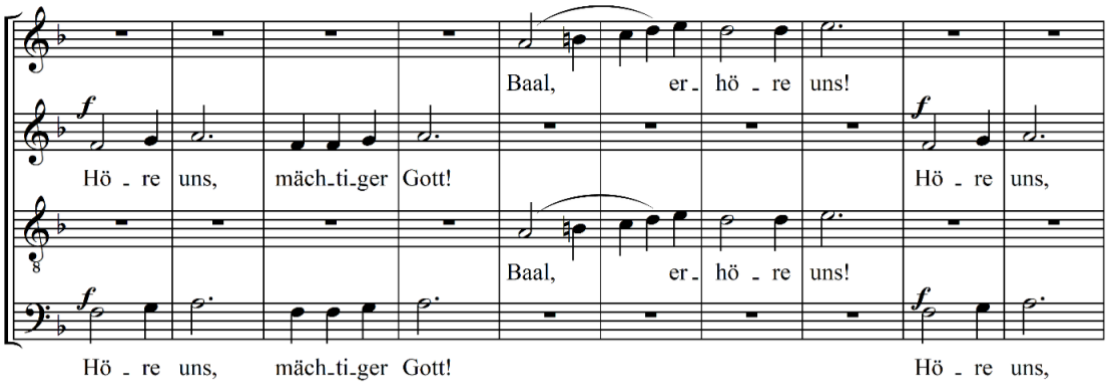


Nach der zusätzlichen Durchführung behält Mendelssohn die Tonalität der Dominante bei und führt einen aktiven Kontrapunkt mit Sechzehntelnoten ein, der in der Wahrnehmung des Zuhörers mit dem Expositionspart in der Sonatenform korreliert.

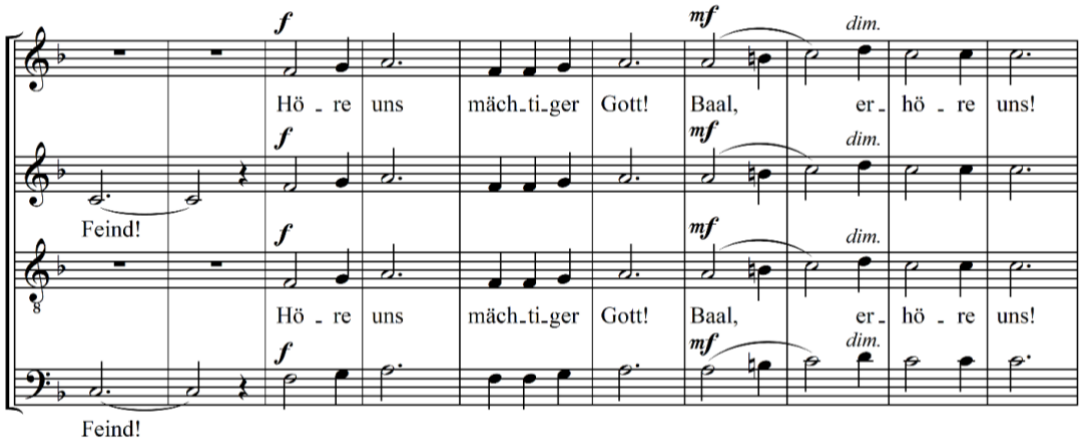
Hinwendung zum **Choral** ist ein sehr wichtiges Stilmerkmal für Mendelssohn. Bei allen seinen Orgelsonaten finden die Forscher Zitate und Anspielungen auf Choralmelodien. Aber auch im Oratorium „Elias“ spricht Mendelssohn an mehreren Stellen Choral an. Im Einzelnen bei Nr. 5, Nr. 10, Nr. 16, Nr. 22, Nr. 34.

Wenn man die polyphone Technik, die Parallelen zur Verwendung des Chorals in Orgelsonaten und im Oratorium analysiert, stößt man auf ein Merkmal, das nur für Oratorien bezeichnend ist. Mendelssohn, der sowohl homophone und polyphone Gattungen hervorragend beherrscht, greift auch auf die unisono Darstellung in Oktavdopplungen, die für ihn zu einer Art Gegenpol der Musiksprache wurden. Nummern, in denen das Heidentum triumphiert, enthalten oft unisono Durchführungen, zum Beispiel Nr. 11 Allegro ma non troppo oder Nr. 13 Presto (Beispiele 8, 9).

Beispiel 8. Nr. 11 Allegro ma non troppo, Chorpartie: Unisone zwischen den Stimmpaaren: Bass und Alt, Sopran und Tenor:

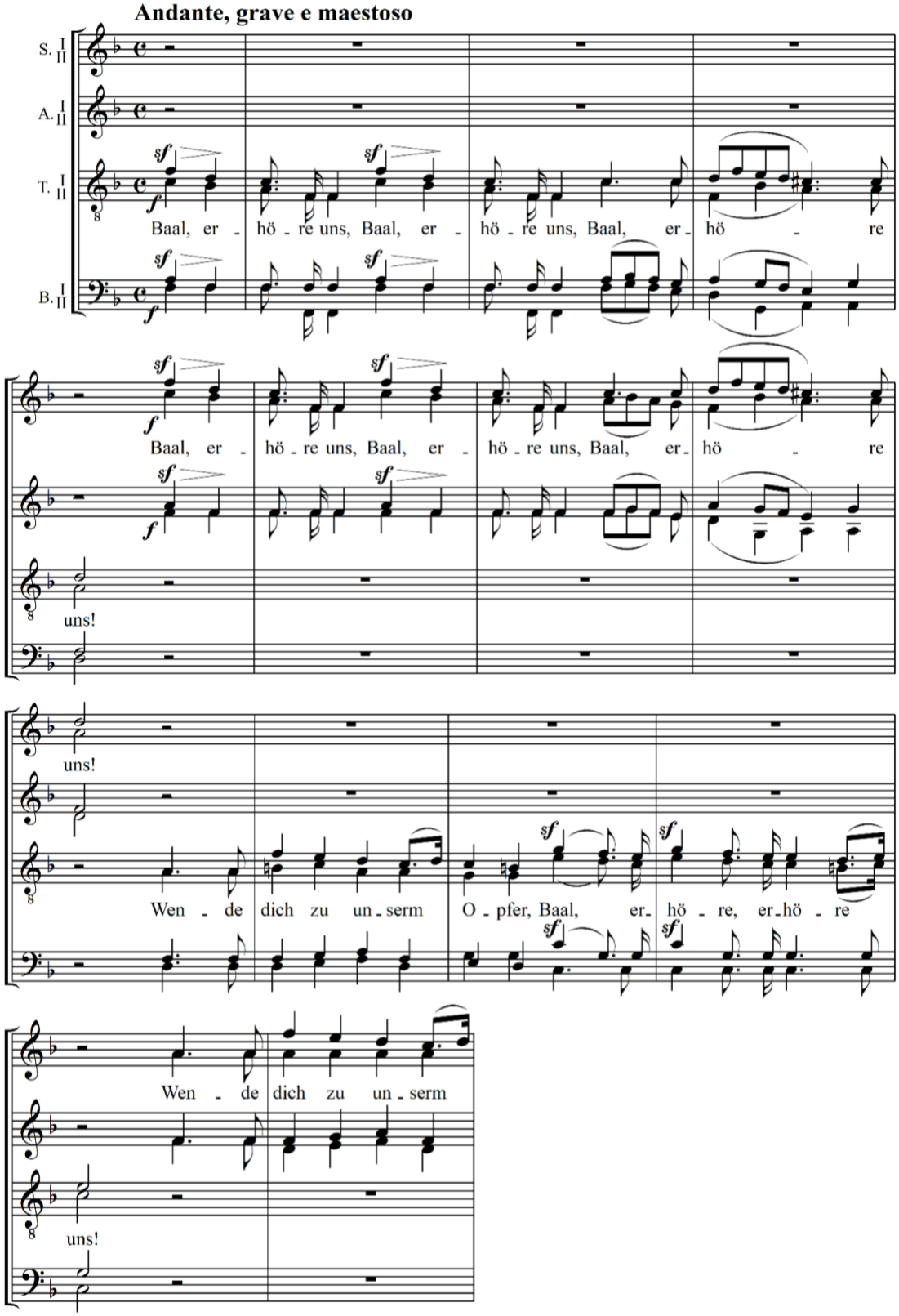


Beispiel 9. Nr. 11. Allegro ma non troppo Chorpartie weiter: unisono bei allen Stimmen:



Ein weiteres Ausdrucksmittel für Wiederherstellung der bildhaften Welt der Heiden wurde der „Aha-“ oder Wiederholungseffekt, bei dem männliche und weibliche Stimmen wie bei afrikanischer Volksmusik durch Zurufe einander gegenübergestellt werden (Beispiel 10).

Beispiel 10. Nr. 11. Andante grave e maestoso. “Baal, erhöhe uns“:



So sehen wir, wie aus den Orgelwerken Mendelssohns viele Entdeckungen der Formgebung und Organisation des Materials auf seine Oratorien übergegangen sind. In der nachfolgenden Tabelle sehen wir farblich markiert unterschiedliche polyphone Techniken der Oratoriennummern, sowie Fälle von Choral Anwendungen.

Tabelle Nr. 2. Anwendung der Fuge und weiteren polyphonen Techniken und Chorälen beim Oratorium „Elias“:

Fuge	Weitere polyphone Formen und Techniken	Choral
Ouvertüre 4-stimmige Fuge	Nr. 5 Imitationen und Kanon	Nr. 5
Nr. 1 4-stimmige Fuge mit Begleitung	Nr. 9 Imitationen	Nr. 10
Nr. 22 4-stimmige Fuge	Nr. 11 „Echo“ und Kanon	Nr. 16
Nr. 42 4-stimmige Fuge	Nr. 12 Imitation	Nr. 22
	Nr. 13 Imitationen und Kanon	Nr. 34
	Nr. 16 Imitationen	
	Nr. 20 Imitationen und Kanon	
	Nr. 24 Imitation	
	Nr. 29 Imitationen	
	Nr. 32 Imitationen	

	Nr. 34 „Echo“ und Kanonen	
	Nr. 36 Imitationen	
	Nr. 38 Imitationen	
	Nr. 41 Imitationen und Kanon	

Architektonische Struktur

Nach dem wir die Besonderheiten der Formgebung und innovativen Merkmale des Komponisten analysiert haben, werden wir uns nun den größeren Strukturen zuwenden und schauen uns den architektonischen Aufbau des Oratoriums genau an.

Versuchen wir uns einen Einblick zu verschaffen, wie es Mendelssohn gelingt, dramatische Spannung über einen Zeitbogen von drei Stunden aufzubauen und den gewieften Zuhörer dazu verleiten, der Geschichte des Alten Testaments zu folgen. In der Monographie „Felix Mendelssohn Bartholdy. Elias“ schreibt Andreas Eichhorn: „Was den „Elias“ so beliebt macht, ist die Modernität seiner Dramaturgie: Wem geht nicht die Spannung angesichts der heraufziehenden Regenwolke, die Erscheinung Gottes am Horeb oder die zunehmende Aggression des Volkes unter die Haut?“ (Andreas Eichhorn. Felix Mendelssohn Bartholdy. Elias. 2005). Was versteht der Autor unter der Modernität der Dramaturgie und wie wird dies vom Komponisten erreicht? Sicherlich tragen die in einer dichten gerüstartigen Nummernstruktur aufgebauten Nummerngruppen dazu bei, sowie durchgängige Bewegung innerhalb dieser Gruppen.

Die Struktur des Oratoriums besteht im Ganzen aus zwei Teilen, mit einer Einführung (Prolog) und einer Ouvertüre. Das Oratorium ist in 42 Nummern unterteilt, so hat Mendelssohn die teilweise durchgehende Handlung in Nummern gesplittet. Chor- und Solonummern wechseln sich ab und werden durch Ensemblenummern und Recitativen mit Chor verdünnt. Innerhalb der von Mendelssohn gekennzeichneten Nummern kommen oft separate, abgeschlossene Abschnitte vor, wie zum Beispiel bei der Nummer 1 folgt nach dem Chor ein Recitativ oder bei der Nummer

5, wo nach der Choral Passage ein neuer Chorabschnitt mit Änderung der Tonart und Begleitfigur beginnt.

Die Tatsache, dass Mendelssohn den Prolog mit einer Ouvertüre vor der ersten Nummer platziert, hat die Bedeutung einer dreifachen Revolution. Zum einen dramaturgisch, denn mit einem Prolog zu beginnen und uns den Protagonisten des Oratoriums vorzustellen ist eine ultramoderne Geste der Opern-Regisseure aus dem 21. Jahrhundert. Zum zweiten wird vor der ersten Nummer noch die Ouvertüre eingeführt, die im 19. Jahrhundert selbstverständlich für eine Oper, nicht jedoch für ein Oratorium ist. Zum dritten stellt die Ouvertüre keine vollendete Nummer dar, sie scheint uns zu einem einstürzenden Felsen der Klänge — der ersten Chornummer des Oratoriums hinzuführen. Derartige Verschmelzung der Ouvertüre und der ersten Nummer war zu diesem Zeitpunkt nicht mal bei einer Oper geläufig und ein absoluter Ausnahmefall für Oratorium.

Hält man vor Augen, wie der Übergang von Nummer zu Nummer organisiert ist, stellt man fest, dass Mendelssohn sehr häufig zu folgenden Techniken greift:

1. *Attacca.* Zum Beispiel: Übergang von der Ouvertüre zur ersten Nummer oder von der Nummer 8 zur Nummer 9.
2. Die Nummer beginnt mit der Auflösung der Dominante, bei der die vorherige Nummer endet. Zum Beispiel: Übergang vom Prolog zur Ouvertüre, von der Nummer 1 zur Nummer 2 oder von der Nummer 3 zur Nummer 4.
3. Nummern, die mit einer unvollendeten Kadenz enden. Zum Beispiel, Nummer 1, Nummer 4, Nummer 5.

So entstehen wie in einer Oper durchgehende Szenen, die mittels einer Narrativ-Kette zusammengehalten werden. Bedingt lassen sich 10 Gruppen von Nummern benennen, von denen die erste Gruppe als eine Art allgemeine Einführung und die letzte als Epilog dienen. Hier führen wir die Nummerngruppen auf:

1. Teil:

<u>1. Gruppe</u>: Einführung – Ouvertüre – Chor Nr. 1 – Recit. – Nr. 2. Duetto und Chor

<u>2. Gruppe</u>: Nr. 3 Recit – Nr. 4 Aria – Nr. 5 Chor – Nr. 6 Recit – Nr. 7 Doppel Quartett – Nr. 8 Recit. Aria und Duetto – Nr. 9 Chor

3.Gruppe: Nr. 10 Recit. und Chor – Nr. 11. Chor – Nr. 12. Recit. und Chor – Nr. 13 Recit. und Chor – Nr. 14 Aria – Nr. 15 Quartett – Nr. 16 Recit. und Chor – Nr. 17 Aria

4. Gruppe: Nr. 18 Arioso – Nr. 19 Recit. und Chor – Nr. 20 Chor

2. Teil:

5. Gruppe: Nr. 21 Aria – Nr. 22 Chor

6. Gruppe: Nr. 23 Recit. und Chor – Nr. 24 Chor – Nr. 25 Recit. – Nr. 26 Aria – Nr. 27 Recit. – Nr. 28 Terzetto

7. Gruppe: Nr. 29 Chor – Nr. 30 Recit. – Nr. 31 Aria

8. Gruppe: Nr. 32 Chor – Nr. 33 Recit. – Nr. 34 Chor – Nr. 35 Recit. – Nr. 36 Chor-Recit. – Nr. 37 Arioso

9. Gruppe: Nr. 38 Chor – Nr. 39 Aria – Nr. 40 Recit. – Nr. 41 Chor

10. Gruppe: Nr. 42 Chor

Ein Blick auf die Struktur des Oratoriums zeigt, dass die letzte Nummer quasi ein Epilog ist, im Gegenteil zu anderen Nummern gehört er keiner Gruppe an und steht abgesondert da. Der ursprüngliche Plan Mendelssohns setzte voraus, das Oratorium mit der Nummer 41 zu beenden, mit dem Chor „aber einer erwacht von Mitternacht“. Pastor Schubring wollte jedoch unbedingt noch in die Handlung des Oratoriums den Hinweis auf den kommenden Messias aufnehmen, also fügte er noch eine Chornummer Nr. 42 „alsdann wird euer Licht“ hinzu.

So bringt es Mendelssohn fertig, zwei Höhepunkte einzubauen: Im ersten Teil ist es die Regenschauerszene mit einer atemberaubenden Klangimitation und die euphorischen Feierlichkeiten, die die zweite und wichtigste Kulmination des Oratoriums antizipiert, nämlich die Gruppe Nr. 9 aus dem Finale.

Mendelssohn geht sehr flexibel mit Recitativen um. Sie verheißen nicht nur Solo-Partien, fügen sich aber organisch in das Geschehen der Chornummern ein, teilweise treten sie sogar nach den Solo-Nummern als tatkräftige Reaktion auf und wirken begleitend zum Choreinstieg. In der eigentlichen Chorpartie kommen gelegentlich auch Recitative vor, die eine

belebende Wirkung auf den Chor als Teilnehmer des Geschehens ausüben, ganz im Sinne der Volksszenen in den Opern „Boris Godunov“ und „Chowanschtschina“ von M. P. Mussorgski.

Wenn man von der Dramaturgie des Oratoriums „Elias“ spricht, sollten Werke erwähnt werden, die Mendelssohn zweifelsohne inspiriert haben. Dazu zählen die Bachsche Matthäus-Passion, die er dirigierte und gut kannte, sowie Händels Oratorien. Natürlich komponiert Mendelssohn keine Passionen, denn dieses Genre ist nur dem Neuen Testament vorbehalten, noch mehr – es gehört nur der Karwoche Jesu. Bei Mendelssohn geht es um das Alte Testament, da aber der Narrativ-Fokus auf Elias reduziert wird, erschließen sich in seiner Gestalt so viele philosophische und psychologische Aspekte, dass das Oratorium zu einem „Heiligenleben“ wird. Dieser Terminus ist absolut unakzeptabel im Rahmen der lutherischen Konfession, beschreibt dennoch ziemlich genau die Interpretation des Oratorium-Genres aus der Sicht des ökumenischen Christentums.

Der Unterschied zwischen Matthäus-Passion und Elias liegt nicht nur in der Handlung, sondern auch in der Art und Weise, wie die Dramaturgie der Nummern aufgebaut ist. Bei Bach gibt es fast ausnahmslos einen Recitativ vor der Arie, der den Inhalt der Arie vorbereitet. Arien stellen unbeteiligte Reaktionen auf das Geschehen, während sie bei Mendelssohn, und darin unterscheidet sich entscheidend Elias, ein fester Bestandteil der Handlung sind. Sie offenbaren die innere, psychologische Welt der Helden, die direkt in dem Geschehen verwebt ist.

Erwähnenswert ist auch, dass die viel intensivere Dramaturgie, die Abkehr von der traditionellen Form, Psychologisierung des Hauptheldens für „Elias“ sehr prägnant sind und auf die enorme Entwicklung des Komponisten und innovativen Ansatz bei Formensuche hinweisen, die wir so deutlich bei den Orgelsonaten Op. 65 erkennen. Einige unterscheiden das früher entstandene Oratorium „Paulus“ von „Elias“. Bei „Paulus“ sehen wir den Einfluss der Traditionen von Bach und Händel. Bei „Elias“ dagegen sehen wir viele innovative Merkmale, und ausgehend von den Skizzen zum Oratorium „Christus“ können wir eine Vermutung wagen, dass es sich um eine völlig revolutionäre Komposition hinsichtlich der Idee und Absicht handeln würde.

So aktuell, relevant und verständlich das psychologische Porträt Elias für die Menschen des 21. Jahrhunderts erscheint, so schwer war es im Oratorium des 19. Jahrhunderts nachzuvollziehen. Zu Beginn des ersten Teils wird Elias als ein starker, kriegerischer Prophet gezeigt, der sich gegen die polytheistisch gläubige Königin und ihr Volk stellt. Im zweiten Teil

erleben wir Elias, der unter einer emotionalen Erschöpfung, sprich burn out leidet, als Zeichen seiner Niederlage, und er durchläuft alle Stadien der Genesung, die von den Psychologen als ein Weg der Wiederherstellung empfohlen werden.

Orchesterdramaturgie

Als Prototyp nimmt Mendelssohn die klassische Besetzung mit jeweils zwei Holzinstrumenten in der Gruppe. Jedoch bringt er Änderungen: zu einem statt zwei Hörner nimmt der vier, die tiefen Blechbläserstimmen erweitert er durch drei Posaunen und Ophicleide (heute wird durch Tuba oder Bass-Tuba ersetzt) und die Orgel.

Mendelssohn ist ein anerkannter Meister der Polyphonie, der Melodie (seine Lieder ohne Worte), ein Aufklärer und Verfechter der barocken Musik. Man spricht allerdings nicht oft von ihm, als einem Meister der Orchestrierung, was nicht ganz gerecht ist, denn viele seiner orchestralen Entdeckungen wurden auch von anderen Komponisten übernommen. So diente zum Beispiel der Beginn seiner Reformations-Sinfonie, in der das Zitat der Melodie des Dresdner „Amen“ verwendet wird, nicht nur als eine melodische Inspiration, es wurde von keinem geringeren als R. Wagner als orchestrierte Einführung zum „Parsifal“ geborgt (sehe: Porizko E. Mendelssohn und Meyerbeer: zur Thematik der schöpferischen Schnittpunkte zweier Komponisten durch das Prisma des Zitats “Ein' feste Burg ist unser Gott” // Bote der Musikwissenschaft. B. 9, Nr. 3. S. 13–28). Damit enden die Parallelen zu Wagner nicht. Im Finale derselben Sinfonie greift Mendelssohn zu Bläsern, um die Feierlichkeiten des Luthertums zu betonen, und lässt sie ähnlich einer kirchlichen Blaskapelle erklingen. In der Einleitung zu Wagners „Tannhäuser“ kommt es durch den Klang der Bläser zur Verstärkung der Choralität und der Wiedererkennung der genrehaften Charakteristik.

Und es sind ausgerechnet Blasinstrumente mit einer Fülle von Blech, die den Prolog begleiten, in dem Elias uns zum ersten Mal in der „Funktion“ eines Propheten erscheint. Während seine innere Welt, seine menschlichen Sorgen einfühlsam mit ersten Klängen der Ouvertüre und den Streichinstrumenten offenbart werden. Das Ringen zwischen der persönlichen, inneren Welt des Menschen, seine Erschöpfung und Pflichtbewusstsein, Auserwähltheit, Mission verkörpern sich in der Exposition der Ouvertüre, unter anderem aufgrund der Gegenüberstellung der skandierenden, willensstarken Intonationen bei den Blechinstrumenten und fragenden Motiven der Streichergruppe. Eine Balance während der Ouvertüre einzuhalten, gehört zur wichtigen Aufgabe für den Dirigenten. Einerseits sollte das

Blech das Orchestergewebe geradezu durchdringen, andererseits sollte die Polyphonie der übrigen Stimmen nicht übertönt werden. Die Erkenntnis, dass Posaunen und Hörner im 19. Jahrhundert nicht die Klangkraft besaßen, wie die modernen Instrumente besitzen, kann als eine innere Stimmgabel dienen.

Bemerkenswert ist, dass im Vergleich zum Oratorium „Paulus“ hat Mendelssohn signifikant die Eigenständigkeit der Blasinstrumente verstärkt und doppelt sie kaum mit den Streichern. Die Partie von Cello und Kontrabass jedoch begleitet sogar kammer-musikalische Ensembles von Blasinstrumenten bei allen Nummern. Das führt zweifelsohne zur Tradition des Generalbasses. Wir erinnern uns, im Requiem von Mozart gab es noch den Generalbass, und erst Mendelsohn verzichtet komplett auf Bezifferung und integriert Continuo Partien. Die Continuo-Funktion wird oftmals von der Orgel übernommen. Dabei wird der Orgel noch eine ganz praktische Rolle zugeteilt, nämlich dem Chor zu helfen, die richtige Intonation bei den a cappella Fragmenten zu halten. Hier scheint mir, sehen wir im Mendelssohn als Komponist den Mendelssohn-Dirigenten, der über alle Schwierigkeiten eines Chors ein fundiertes Wissen hatte und sehr feinfühlig den Chor unterstützte.

Der Grundkontrast, der bereits im Prolog und in der Ouvertüre ersichtlich wird, bleibt im Verlauf des gesamten Oratoriums bestehen. Der alttestamentarische, archaische, unbarmherzige Herr und sein Gesandter Elias erhielten als Klangcharakteristik die Blechblasinstrumente. Während das menschliche Flehen und Zweifel durch Streichergruppe vermittelt werden. Manchmal ist es nicht nur ein Flehen, eine Lamentation, sondern die widerlichsten Ausprägungen des menschlichen Daseins: Hass, Wut, Zorn und dann erklingen Streicher in Begleitung von Pauken wie das Rasseln der Messer in der Luft. So klingt das Finale Nr. 16 Recitativ und Chor, wenn der Chor nach einem erhebenden Choral plötzlich hasserfüllt explodiert: „Greift die Propheten Baal´s“. Als ein Gegenpol der Menschlichkeit, eine Vorahnung des Bachschen „Erbarme dich“ stellt das Arioso Nr. 18 „Weh ihnen, dass sie von mir weichen“ dar. Auch das Recitativ Nr. 25 „Du Man Gottes“ ist mit Warmherzigkeit gefüllt, genauso wie die das Recitativ erwidernde, mit Schmerz gefüllte Arie des Elias als Mensch Nr. 26 „Es ist gesagt“. Und nur wenn er sich an seine Berufung als Prophet erinnert, erhält seine Partie von Mendelssohn Blechblasinstrumente, als eine ihm zugehörige „Attribute“.

Bei Nr. 5 hören wir zunächst das Flehen verlorener Sünder, und ungeachtet des Chorals „Denn ich der Herr dein Gott“ schweigt das Blech, bis der Glaube bei den Betenden ankommt und das Orchester wird an der Stelle durch triumphale Klänge der Blechblasinstrumente

bereichert. Einem ähnlichen Dialog begegnen wir im Orchester bei Nr. 10 Recit. und Chor. Und bei Nr. 16 Recit. und Chor, als eines der dramatischsten und spannendsten, erleben wir eine heitere und stille Etablierung des Chorals „der Herr ist Gott“. Bei dieser Nummer nimmt Mendelssohn komplettes tutti, aber vorgetragen in pp, was ein Gefühl von Buße und Reue erzeugt.

Bei Nr. 2 Duett und Chor wird noch ein orchestraler und dramaturgischer Farbton eingeführt: Ensemble aus Holzblasinstrumenten als ein Sinnbild des Himmlischen Jerusalem und des Engelsgesangs. Dem stehen wieder simple menschliche Klangfarben der Streicher gegenüber. Interessant in diesem Zusammenhang ist die Dramaturgie der Nr. 15 Quartett, wo Mendelssohn Klangimitation verwendete. Worte „Wirf dein Anliegen auf den Herrn“ mit schweifendem Blick des Betenden von der Erde zu Ihm herauf finden Ausdruck in den Passagen der ersten Geige. Auf diese Weise wird die Welt der göttlichen Ruhe — Holzblasinstrumente durch den Farbton der menschlichen Emotionen verdünnt.

Oase der Harmonie und Ruhe – Verbindung des Irdischen und Himmlischen — ist die Begleitung der Streicher- und Holzblasinstrumente wie bei Nr. 4 „So ihr mich von ganzem Herzen suchet“ oder Nr. 7 „Denn er hat seinen Engeln“, bei denen er, inspiriert von Choralbearbeitungen von J. S. Bach aus Klavierübung III, das Rascheln der Engelsflügel mitbringt. Wenn das Herz Elias von Harmonie und Frieden erfüllt ist, wird die gewohnte Besetzung durch Hörner ergänzt, wie bei Nr. 14 Aria „Herr Gott Abraham“.

Der Oboe als Instrument steht für Furcht, Verzweiflung und Klage. So hören wir bei Nr. 8 Recit., Aria und Duett „was hast du an mir getan“ die Verzweiflung einer armen Mutter, wenn Elias spricht, schweigt der Oboe und die Ermahnung von Elias wird von einem Ensemble aus Klarinetten, Fagotten, Hörnern und Streichern begleitet. Dann bricht wieder der Zweifel und Verzweiflung der Mutter mit der Rückkehr der Solo-Oboe aus. Die Antwort erklingt nicht mehr von einem zufälligen Passanten, sondern von einem Propheten, begleitet von Posaunen. Und wieder schlägt besorgtes Herz der Mutter und wieder klingt die Oboe, bis schließlich durch menschliche Bekehrung und Dialog, nur von Streichern begleitet. Die letzte prophetische Botschaft: „Du sollst den Herrn deinen Gott lieb haben“ mit dem Blech und danach folgt Duett Beruhigung, quasi eingeschläfert von den Streichern. Und es ist die Partie der Oboe, die Elias nach seiner seelischen Krise bei Nr. 37 „Ja, es sollen wohl die Berge weichen“ begleitet.

Interessanterweise nutzt der Komponist für die Färbung der Heidenwelt auch Blechinstrumente, wie bei Nr. 11 Chor „Baal eröhre uns“, nur dass durch unisono Darstellung mit dem Chor nicht das Gefühl der erhabenen Spannung aufkommt, wie bei der Partie von Elias, im Gegenteil entsteht die Stimmung eines Volkstanzes, in Begleitung des Volksbläserorchester. Ebenso bei Nr. 13 Recit. und Chor.

Zu herausragenden Beispielen der Klangschriften gehört die Szene der Regenerwartung mit nachfolgendem, Leben-bescherenden Regenguss: Nr. 19 Recit. und Chor, wir werden Zeuge der gesegneten und lang ersehnten Wasserströme, genauso wie bei Nr. 20 Chor „Dank sei dir Gott“.

Ein weiteres besonderes Ausdrucksmittel stellt das Fehlen der orchestralen Begleitung bei der Nr. 28 Terzetto dar. Als ob nach einer tiefen persönlichen Krise von Elias sogar der Orchester zum Schweigen kommt. Ähnlich geht es auch beim Violinkonzert von Mendelssohn zu. In der Reprise bleibt die Violine-Solopartie, die nach all den seelischen Leiden so erschöpft ist, bei einem Ton stehen, da sie nicht imstande ist mehr zum Ausdruck zu bringen, während das Orchester ihr hilft, eine Auszeit zu nehmen und Kraft zu sammeln, um ihr Narrativ fortzuführen.

Die übergreifende Frage zu der Orchesterdramaturgie ist auch die Tradition der Interpretation des Oratoriums. Aus der Geschichte heraus folgen zwei Haupttradition: die Englische und die Deutsche, da das Oratorium in beiden Ländern noch während des Lebens von Mendelssohn aufgeführt wurde.

Die Englische zeichnet sich durch sehr weichen, runden, homogenen Klang, das erlaubt, die langen Phrasen auszubauen. Die Deutsche dagegen wird sehr klar artikuliert sowie im Chor als auch im Orchester. Durch die charakteristische ungleichmäßige und farbreiche Vokale der deutschen Sprache hören wir sehr lebendige Deklamation im Chor, was leider oft störet bei dem Aufbau der langen Linien.

Wenn wir dazu die immer wachsende Wichtigkeit, die historisch-informierte Aufführungspraxis zählen, die helfen würden, die Klangimitationen und Farbigkeit der Partitur zu zeigen, dann müssen wir feststellen, dass wir noch nicht eine optimale Aufnahme oder Interpretation gefunden haben. Leider, wir könnten noch nicht die Aufnahmen von S. Sondeckis, der viel kirchliche Musik von Mendelssohn aufgeführt hat, finden.

Deshalb hoffen wir im Rahmen des Doktorstudiums und unsere praktische Tätigkeit die Idee der Vereinigung der Traditionen zu realisieren.

Abschließend möchten wir betonen, dass Klangdramaturgie für Mendelssohn eine entscheidende Rolle spielte. Sei es in Form von führenden Instrumenten, die einem Charakter zugeordnet sind oder Instrumentengruppen, die bestimmte emotionale Zustände wiedergeben, oder Programm-Klangimitation, die uns aus „Sommernachtstraum“ und symphonischen Programmwerken Mendelssohns vertraut ist.

Fazit

Fassen wir neue Impulse, die diese Arbeit gibt zusammen:

1. In dieser Arbeit haben wir wenig bekannte Fakten über das Leben von Mendelssohn und auch seine kirchliche Tätigkeit herausgebracht, was seine Person in anderem Licht zeigt und neue Akzente setzt, die für kommende Forschungen wichtig sind, geben.
2. Wurde festgestellt, inwieweit die lutherische „Lehre über die Berufung“ kirchliche Schaffen von Mendelssohn beeinflusste. Denn genau aus der folgt Entscheidung des Mendelssohns gegen Wünsche des Publikums zu gehen und seine Werke mit dem tiefen theologischen Inhalt zu befühlen, die Polyphone Technik einzuführen und komplexe mehrschichtige Kompositionen zu kreieren.
3. Wir haben die Wichtigkeit der kirchlichen Werke und das Oratorium für Mendelssohn dargestellt.
4. Es wurde entdeckt, dass viele Besonderheit des Formaufbaus, die in Orgelwerken Opus 65 sind, hat Mendelssohn auch auf beide Oratorien übernommen. Zum Beispiel er nutzt der Choral und die choralartige Musik nicht nur als Melodiezitat oder eine Referenz zu dem Genre, aber viel mehr als besonders wichtiges Klang-Symbol, das Tradition der Reformation „der singenden Revolution“ trägt. Und das zeigt uns erneut, wie wegweisend für Mendelssohn lutherischen Glaubensbekenntnis war.
5. Wir haben die Besonderheiten der Synthese von polyphonen und homophonen Formen klassifiziert. Wir möchten betonen, dass neben den 8 Heften mit „Liedern ohne Worte“, die insgesamt 48 Miniaturen beinhalten, sind zum Beispiel 55 Kanons oder 39 Fugen ausgenommen Fugen, die Teile anderen größeren Zyklen sind. Mehr dazu: Poroila H. Yhtenäistetty Felix Mendelssohn Bartholdy. S. 28–29.
6. Es wurden die Besonderheiten der Dramaturgie auf der Ebene der architektonischen Struktur des gesamten Zyklus aufgedeckt. Mehrere Wellen aus durchgehenden Nummern mit zwei Höhepunkten: Im ersten Teil des Oratoriums und als Hauptkulmination im Finale des Oratoriums schaffen eine Struktur, in der sich eine intensive psychologische Entwicklung des inneren Dramas des Propheten abspielt. Und Mendelssohn leistet Folge den theologischen Wünschen seiner Pastoren-Freunden fügt Mendelssohn noch eine Final-Nummer, wodurch deutlich wird, dass der Inhalt für Mendelssohn stets Vorrang hatte vor der Struktur.

7. Die Besonderheiten der Orchestrierung von Mendelssohn wurden analysiert. Als eine Stützsäule der Generalbass-Tradition und als eine breite Farbigkeit der Partitur, unter Verwendung von Leit-Tembra, im Vergleich beispielsweise mit seinem Oratorium „Paulus“.

Zum Abschluss unserer Arbeit möchte ich auf den Einfluss zu sprechen kommen, den die Oratorienwerke Mendelssohns auf weitere Entwicklung dieses Genres ausübten. Es ist unumstritten, dass in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts das Oratorium als Genre und Kirchenmusik im Allgemeinen eine Krise durchmachen. Es wurden Werke geschrieben, die aber in der Tat entweder gewöhnliche weltliche Musik mit kirchlichen Texten oder Kompositionen, die Kopien alter Meister waren. Aus diesem Grund wecken gerade die von Mendelssohn komponierten Oratorien „Paulus“ (1836) und „Elias“ (1846) immer wieder Interesse anderer Komponisten zu diesem Genre.

In Deutschland wandten sich dem Genre des Oratoriums zu: R. Schumann „Paradies und die Peri“ (1843); F. Liszt „Die Legende von der heiligen Elisabeth“ (1862), „Christus“ (1866); M. Bruch „Fritiof“ (1864), „Odysseus“ (1872), „Arminius“ (1875), „Das Lied von der Glocke“ (1878), „Moses“ (1894), „Gustav Adolf“ (1898), „Das Feuerkreuz“ (1899).

In Frankreich schuf H. Berlioz eine Oratorium-Trilogie „Die Kindheit Jesu“ (1854), C. Saint-Saëns das „Weihnachtsoratorium“ (1858), J. Massenet das Oratorium-Oper „Marie-Magdeleine“ (1873). Ch. Gounod — „Mors et vita“ (1886).

In England entstand die „neue englische Schule“, deren Vertreter Ch. V. Stanford (1852–1924) „The three holy children“ (1885) und um die Jahrhundertwende E. Elgar (1857–1934), unter dessen Feder vier Oratorien entstanden.

Im 20. und 21. Jahrhundert setzt das Genre seine Entwicklung weiterhin fort in den Werken von A. Schönberg „Die Jakobsleiter“ (1922, unvollendet); H. Wunderlich „Maranatha – unser Herr kommt“ (1953); O. Messiaen „La Transfiguraion de Notre Seihneur Jésus-Christ“ (1969); O. G. Blarr „Jesus-Passion“ (1985), „Das Weihnachtsoratorium“ (1988—1991), „Tango und Choräle für Dietrich Bonheuf“ (2006) (URL:https://www.peoples.ru/art/music/composer/oskar_gottlieb_blarr/?ysclid=lmogoif7ya1987 5011, Abrufdatum 18.09.2023); U. Sisask: „Weihnachtsoratorium“ (1992), Oratorium „Pro Patria“ (2003); W. Rihm Oratorium Deus Passus Passionsstücke nach Lukas (2000) (URL:https://cheloveknauka.com/volfgang-rim-portret-kompozitora, Abrufdatum 18.09.2023);

A. Pärt gehört das Oratorium „El lament d`Adam“ (2010); S. Slonimski „Die Stunde der Tapferkeit“ (2013), S. Gubaidulina „Über Liebe und Hass“ (2016) (URL:https://spbvedomosti.ru/news/culture/oratoriya_molit_o_nbsp_mire/, Abrufdatum 18.09.2023).

Die Dramatik des Oratoriums Elias, seine Theatralik, inhaltliche Fülle, Annäherung an die Oper diente möglicherweise als Impuls für Bereicherung der Opernlandschaft um geistliche Sujets und Herankommen einiger Opern an Oratorien. Im Einzelnen sind es solche Opern wie „Nabucco“ (1842) G. Verdi, „Thaïs“ (1849) J. Massenet, „Die Jungfrau von Orléans“ (1881) und „Jolanthe“ (1891) P. I. Tschaikowski, „Chowanschtschina“ (1872) M. P. Mussorgski, „Parsifal“ (1882) R. Wagner, „Die Legende von der unsichtbaren Stadt Kitesch und von der Jungfrau Fewronija“ (1907) N. A. Rimski-Korsakow, „Dialog der Karmeliterinnen“ (1957) F. Poulenc, „Die Teufel von Loudon“ (1969) K. Penderecki, „Der heilige Franziskus von Assisi“ (1983) von Olivier Messiaen, „Boyarina Morozova“ (2006) von R. K. Shchedrin, „ Francesco“ O. Odori (2006).

Mendelssohns Ergründungen auf dem Gebiet der Kirchenmusik und der Oratorien Werke kann man tatsächlich mit der Suche der Opernkomponisten auf der Bühne vergleichen. Der Aufbau des Handlungsverlaufs und Entwicklung um die Figur des lyrischen Helden. Mendelssohns Elias ist nicht nur ein übermächtiger Prophet, er ist zugleich ein emotional zerbrechlicher und verletzlicher Mensch, der unter der schweren Last seiner Mission leidet. Die Zusammenfassung einzelner Nummern zu Gruppen mittels harmonischer Mitteln: die Nummern enden zuweilen in der Dominante zur nächsten Nummer und die Auflösung führt die Verlaufsbewegung auf natürliche Weise fort, unvollendete Kadenzen und attacca; all das schafft innerhalb der einzelnen Gruppen eine durchgehende Entwicklung, die der Komponist zu durchgehenden Szenen zusammenbringt. Recitative, Arien und Chornummern werden viel plastischer und gehen viel weicher ineinander über.

So eröffnen dramaturgische Besonderheiten des Oratoriums „Elias“ von Mendelssohn neue Entfaltungswege für das Oratorien-Genre, bringen es näher an die Oper und geben Impulse für Entstehung von Opernwerken mit biblischen oder christlichen Handlungen. Mit anderen Worten gelingt es Mendelssohn im höchsten Maßen seine Mission zu verwirklichen — zum ersten Mal nach J. S. Bach die Kirchenmusik auf den Olymp der Musikkunst zu bringen und die Aufmerksamkeit des weltlichen Publikums auf geistliche Themen zu lenken.

Abschließend möchte ich eine Bemerkung aus der Praxiserfahrung hinzufügen. Da ich seit 10 Jahren als Kantorin der evangelisch-lutherischen Kirche in Deutschland bin, kann ich

bestätigen, dass zu den meist besuchten von Publikum und meist beliebten für Musiker folgende Werke sind: Matthäus-Passion und das Weihnachtsoratorium von Bach, das Oratorium „Elias“ von Mendelssohn, „Messias“ von Händel und „Paulus“ von Mendelssohn. So zeigt sowohl die Analyse als auch das Interesse der Zuhörer: das Oratorium „Elias“ fasziniert und lässt den turbulenten Strom des Lebens zum Stillstand kommen (Porizko E. Mendelssohn und Meyerbeer: zur Thematik der schöpferischen Schnittpunkte zweier Komponisten durch das Prisma des Zitats “Ein' feste Burg ist unser Gott” // Bote der Musikwissenschaft. B. 9, Nr. 3. S. 20).

Abbildungsverzeichnis

Tabellenverzeichnis

Tabelle Nr. 1.	Korrespondenz des Komponisten mit Pastor Bauer und Pastor Julius Schubring	S. 12
Tabelle Nr. 2.	Verwendung von Fuge und sonstiger polyhoner Techniken und des Chorals beim Oratorium „Elias“	S. 32

Notenverzeichnis

Notenbeispiel Nr. 1.	Nr. 12. Allegro «Baal, erhöre uns» Stimmeinsatz im Chor	S. 22
Notenbeispiel Nr. 2.	Nr. 38, zweiter Abschnitt Stimmeinsatz „Er hat stolze Könige gestürzt"	S. 23
Notenbeispiel Nr. 3.	Nr. 5 Oratorium Elias, vierter Abschnitt „und tue Bermherzigkeit“	S. 24
Notenbeispiel Nr. 4.	Nr. 34, Takte 10–15. Kanon in der Oktave, mit Einstiegsabstand von 1 Takt, aus 20 Gliedern	S. 25
Notenbeispiel Nr. 5.	Nr. 34. Vierstimmiger Kanon in unisono und in der Oktave, mit Einstiegsabstand von 0, 5 Takt, aus 16 Gliedern	S. 26
Notenbeispiel Nr. 6.	Ouvertüre: Exposition der vierstimmigen Fuge	S. 28

Notenbeispiel Nr. 7.	Ouvertüre, zusätzliche Durchführung des Themas in Sopran in der Tonart der Dominante	S. 29
Notenbeispiel Nr. 8.	№ 11 Allegro ma non troppo, Chorpartie: unisono zwischen den Stimmenpaaren: Bass und Alt, Sopran und Tenor	S. 29
Notenbeispiel Nr. 9.	Nr. 11. Allegro ma non troppo Chorpartie weiter: Tutti unisono	S. 30
Notenbeispiel Nr. 10.	Nr. 11. Andante grave e maestoso. «Baal, erhöhe uns»	S. 31

Illustrationsverzeichnis

Illustration Nr. 1.	Fragment des Mendelssohns Manuskript	S. 16
Illustration Nr. 2.	Portrait von Mendelssohn und Prinz Albert an der Orgel im Buckingham Palast.	S. 17
Illustration Nr. 3.	Eine Orgel, die von Mendelssohns Hand gezeichnet wurde. Fertiggestellt am 10. Mai 1837.	S. 18

Literaturverzeichnis

1. *Andreas Eichhorn.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Elias. Bärenreiter 2005.
2. *Appold J.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Sämtliche Briefe. Kassel, 2008
3. *Bergendoff C.* The Church of the Lutheran Reformation. A Historical Survey of Lutheranism. Saint-Louis, 1967.
4. Briefe aus den Jahren 1833 bis 1847 von Felix Mendelssohn Bartholdy, hrsgr. von P. Mendelssohn und C. Mendelssohn, Leipzig 1863.
5. *Clostermann A*. Mendelssohn Bartholdys kirchenmusikalisches Schaffen: neue Untersuchungen zu Geschichte, Form und Inhalt. Mainz, 1989
6. Die Bekenntnisschriften der evangelisch-lutherischen Kirche.
7. *Dinglinder W.* Studien zu den Psalmen mit Orchester von Felix Mendelssohn Bartholdy // Berliner Musik Studien. Köln, 1993.
8. *Edwards F. G.* The history of Mendelssohn`s oratorio „Elijah“ / F. G. Edwards. — London : Novello and company, 1896. — 140 p.
9. Evangelisches Kirchen Gesangbuch. Hamburg, 1989. № 201. XXXXII + 998 (unpaginiert) + 192 S.
10. *Feller K. G.* Studien zur Musik des 19. Jahrhundert / Karl Gustav Feller. — Regensburg : Gustav Bosse Verlag, 1985. — B. 2 : Kirchenmusik im 19. Jahrhundert. — 310 S.
11. *Geck M.* Felix Mendelssohn Bartholdy / M. Geck. — Hamburg : Rowohlt Taschenbuch Verlag, 2009. — 160 S.
12. *Großmann-Vendrey S.* Felix Mendelssohn Bartholdy und die Musik der Vergangenheit / Susanna Großmann-Vendrey // Studien zur Musikgeschichte des 19. Jahrhunderts. — Regensburg : Bosse, 1969. B. 17. — 254 S.
13. *Gülke P.* Felix Mendelssohn Bartholdy : der die Wiedersprüche der Zeit am klarsten durchschaut / P. Gülke. — Kassel ; Bärenreiter ; Stuttgart ; Netzler, 2017. — 140 S.
14. *Hartmut R.* Felix Mendelssohn Barhtoldy als Protestant // Hamburger Mendelssohn-Vorträge. Hamburg, 2003.
15. *Heimrath J. D.* Martinus Luther: Ein` feste Burg, Luthers Kirchenlieder nach der Ausgabe letzter Hand von 1545. München, 1983.
16. *Hiller F.* Felix Mendelssohn-Bartholdy : Briefe und Erinnerungen / Ferdinand Hiller. — Köln: Verlag der DuMont-Schanberg`schen Buchhandlung, 1874. — 224 S.

17. http://www.bach-cantatas.com/Lib/Luther.htm. Letztes Abrufdatum: 09.08.2012.

18. *Jäggi D. D.* Martinus Luther und die Musica: Eine kurze Betrachtung zu Luthers musikalischem Schaffen und dessen Bedeutung für den Reformationsprozess. URL: https://www.grin.com/document/178730. Abrufdatum: 01.10.2022.

19. *Koch A.* Choräle und Choralhaftes im Werk von Felix Mendelssohn Bartholdy / Armin Koch. // Abhandlungen zur Musikgeschichte — Göttingen : Vandenhoeck & Ruprecht, 2003. — Bd. 12. — 252 S.

20. *Köchler K. H.* Felix Mendelssohn Bartholdy. Leipzig, 1966

21. *Konrad U.* Der Beitrag Evangelischer Komponisten zur Messenkomposition im 19. Jahrhundert // Kirchenmusikalisches Jahrbuch. 71. Jahrgang — 1987. Köln, 1987.

22. *Kupferberg H.* Felix Mendelssohn: His Life, His Family, His Music / Herbert Kupferberg. — New York : Charls Scribner's Sons, 1972. — 178 p.

23. *Küster K.* Mendelssohn Bartholdy // Deutsche biographische Enzyklopädie der Theologie und der Kirchen (DBETh). München, 2005. Bd. 2. M – Z Register.

24. Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847. London, 1863.

25. Life of Felix Mendelssohn Bartholdy / By the German of W. A. Lampadius ; with supplementary sketches by Julius Benedict , Henry F. Chorley , Ludwig Rellstab , Bayard Taylor , R. S. Willis , J. S. Dwight ; ed. and transl. by William Leonhard Gage. — New York ; Philadelphia : Frederick Leypoldt ; Boston : S. R. Urbino ; Nickols & Noyes, 1865. — 285 p.

26. *Mendelssohn Bartholdy F.* Geistliche Musik für Solostimme / Felix Mendelssohn Bartholdy. — Stuttgart : Carus-Verlag, 1980. — 48 s.

27. *Mendelssohn Bartholdy F.* Sämtliche Briefe : im 8 Bnd. / Felix Mendelssohn Bartholdy ; hrsgr. und komm. von Juliette Appold und Regina Back. — Kassel ; Basel ; London ; New York ; Praha: Bärenreiter, 2008.

28. *Mendelssohn F.* Kirchenmusik / Felix Mendelssohn-Bartholdy. —Editions Peters. — Bd. 1. — 259 S.

29. *Mendelssohn F.* Selected letters / F. Mendelssohn, ed. by W. F. Alexander. — London ; New York: Swan Sonnenschein & Co ; Maximillan & Co, 1894. — 133 p.

30. *Mendelssohn-Bartholdy F.* Letters from Italy and Switzerland. Boston, 1861. 360 p.; Letters of Felix Mendelssohn Bartholdy from 1833 to 1847.

31. *Mercer-Taylor P.* Mendelssohn and the Institution(s) German Art Music // The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004.

32. *Moser H. J.* Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland / Hans J. Moser. — Berlin : Merseburger, 1954. — 545 S.

33. *Nitschke H.* Lexikon Liturgie. Gottesdienst, Christliche Kunst, Kirchenmusik.

34. *Popp J.* Reisen zu Felix Mendelssohn Bartholdy: Stationen seines Lebens und Wirkens. Berlin, 2008.

35. Poroila H. Yhtenäistetty Felix Mendelssohn Bartoldy. S. 28–29.

36. Reisebriefe von Felix Mendelssohn Bartholdy aus den Jahren 1830 bis 1832 / Hrsg. von Paul Mendelssohn. — Leipzig: Germann Mendelssohn Verlag, 1862. — 340 S.

37. *Rockstro W. C.* Mendelssohn / W. C. Rockstro ; ed. by Francis Hueffer. — London : Sampson low, Marston, Searle, Revington, 1884. — 160 p. (The great musicians.)

38. *Schulze W.* Vorwort // *Mendelssohn Bartholdy F.* Geistliche Musik für Solostimme. Stuttgart, 1980.

39. *Schumann J.* Bach, Handel, Mendelssohn. Die protestantische Kirchenmusik in Lebensblldern. Calw, 1904

40. *Schumann R.* Gesammelte Schriften über Musik und Musiker / Ausgew. und hrsg. von Herbert Schulze. — Leipzig : Philipp Reclam jun., 1965. — 269 S.

41. *Steinberg M. P.* Mendelssohn and Judaism / Michael P. Steinberg // The Cambridge Companion to Mendelssohn / Ed. P. Mercer-Taylor. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P.26–41. [XV / 315 p.]

42. *Taylor B.* Cyclic Form, Time, and Memory in Mendelssohn's A-minor Quartet, Op. 13 // Oxford Academic : Journals. Oxford, 2010. URL: http://mg.oxfordjournals.org

43. The Cambridge Companion to Mendelssohn / Peter Mercer-Taylor ; Ed. P. Mercer-Taylor. — Cambridge : Cambridge University Press, 2004. — P. 11–25. [XV / 315 p.]

44. The Cambridge Companion to Mendelssohn. Cambridge, 2004

45. The Mendelssohns: their Music in History / ed. by J. M. Cooper ; D. J. Prandi. — Oxford : Oxford University press, 2002. — 353 p.

46. The Mendelssohns: Their Music in History. Oxford, 2002.

47. Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinen Compositionen von Felix Mendelssohn Bartholdy. — Dritte vervollständigte Ausgabe. — Leipzig : Brietkopf & Härtel, 1882. — 100 S.

48. Thematisches Verzeichnis der im Druck erscheinen Compositionen von Felix Mendelssohn-Bartholdy. Sändig Reprint Verlag. — Wiesbaden : Brietkopf & Härtel, 1982. —

100 S.

49. *Todd L.* Mendelssohn. A Life in Music. New York, 2003.

50. *Todd L. R.* Mendelssohn / R. Larry Todd // The New Grove Dictionary of Music and Musicians : In 29 Vol. / Ed. by Stanley Sadie, executive ed. John Tyrrell. — 2nd ed. — Oxford ; New York : GROVE ; Oxford Uni-versity press, 2001. https://www.oxfordmusiconline.com/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000051795.

51. *Trapp K.* Die Fuge in der deutschen Romantik von Schubert bis Reger : Studien zu ihrer Entwicklung und Bedeutung : Inaug.-Diss… / vorgelegt von Klaus Trapp. — Frankfurt an Main, 1958. — 338 S.

52. *Wangemann O.* Geschichte des Oratoriums von den ersten Anfängen bis zur Gegenwart (German Edition). — Demmin. : Verlagsbuchhandlung von A. Frantz, 1882. — 586 S.

53. *Wehnert M.* Mendelssohns Traditionsbewußtsein und dessen Widerschein im Werk / Martin Wehnert // Deutsches Jahrbuch der Musikwissenschaft 1971. — Leipzig : [s. n.], 1973. — S. 35–36.

54. *Werner R.* Felix Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker. Diss. Frankfurt am Mein, 1930.

55. *Werner R.* Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert. Kassel, 1964.

56. *Westermeyer P.* Te Deum. The Church and Music / Paul Westermeyer. — Minneapolis : Minneapolis fortpress, 1998. — 412 p.

57. *Worbs H. W.* Felix Mendelssohn Bartholdy – Wesen und Wirken im Spiegel von Selbstzeugnissen und Berichten der Zeitgenossen. M., 1966.

58. «Лютеранская литургия» Л. Д. Рида, (Dunkanville, 2003)

59. *Бойченко Я.* О лютеранах в России, Нижнем Новгороде и не только… Н. Новгород, 2007.

60. *Гайкович, М. А* Вольфганг Рим. Портрет композитора: автореф. дис. … канд. иск. 17.00.02 / М. А. Гайкович. – Москва, 2009: URL:https://cheloveknauka.com/volfgang-rim-portret-kompozitora (дата обращения 18.09.2023).

61. *Геро О.* Духовные тексты в музыке Букстехуде. М., 2010.

62. *Дудин, В.* Оратория молит о мире. – URL:https://spbvedomosti.ru/news/culture/oratoriya_molit_o_nbsp_mire/ (Abrufdatum 18.09.2023).

63. *Ионкис Г.* Евреи и немцы в контексте истории и культуры. СПб., 2006.

64. *Кацевич, Д.* Немецкий композитор и органист. – URL:https://www.peoples.ru/art/music/composer/oskar_gottlieb_blarr/?ysclid=lmogoif7ya19875011 (дата обращения 18.09.2023).

65. Письма Ф. Мендельсона 1833–8147 годов, изданные П. и К. Мендельсонами, Лейпциг, 1863 г.

66. *Поризко Е. И.* Духовные произведения Феликса Мендельсона-Бартольди: «приношение» И. С. Баху? / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб. : изд-во СПГУ. — 2013. — № 3. — С. 25–32. (Сер. 15, Искусствоведение.)

67. *Поризко Е. И.* К вопросу о взаимодействии сонатной формы и фуги в органных сонатах ор. 65 Феликса Мендельсона-Бартольди / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб. : изд-во СПГУ. — 2012. — № 3. — С. 47–56. (Сер. 15, Искусствоведение.)

68. *Поризко Е. И.* К особенностям использования хорала и фуги в органной сонате ор. 65 № 6 d-moll Феликса Мендельсона-Бартольди / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб. : изд-во СПГУ. — 2011. — № 1. — С. 32–40. (Сер. 15, Искусствоведение.)

69. *Поризко Е. И.* Органное творчество Ф. Мендельсона-Бартольди: в какой мере следует считать органные сонаты ор. 65 церковными произведениями / Е. И. Поризко // Вестник Санкт-Петербургского университета. СПб. : изд-во СПГУ. — 2013. — № 2. — С. 15–23. (Сер. 15, Искусствоведение.)

70. *Поризко Е. И.* Ф. Мендельсон-Бартольди. Органные сонаты ор. 65: особенности синтеза сонатной формы и фуги. СПб. : Композитор • Санкт-Петербург, 2022. — 80 с.

71. *Поризко Е.* История одного письма Ф. Мендельсона-Бартольди: к вопросу об анализе и комментариях при переводе музыковедческого текста // Музыкальная культура глазами молодых ученых. Вып. 15. СПб., 2020.

72. *Поризко Е.* Мендельсон и Мейербер: к вопросу о творческих пересечениях двух композиторов сквозь призму цитаты “Ein' feste Burg ist unser Gott” // Вестник музыкальной науки. Т. 9, № 3. С. 13–28.

73. *Поризко Е.* Реформационная симфония: еще раз о мифах или «Реформаторская симфония с хоровым финалом, написанная 8-летним юношей к празднованию 300-летия Реформации в 1830 году» // Вестник музыкальной науки. Т. 9, № 1. С. 17–30.

74. *Поризко Е., Голубев Р.* История и варианты переводов «Прусской Агенды» 1822 года.

75. *Сапонов М.* Шедевры Баха по-русски. Страсти, оратории, мессы, мотеты, кантаты, музыкальные драмы. М., 2005.

76. *Іегеръ О.* Исторія новѣйшаго времени. Книга четвертая. Реставрація и іюльское королевство (1815–1848). СПб., 1894. С. 323–443.