

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

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

ALFONS OTT / MÜNCHEN

### Die „Ungarischen Rhapsodien“ von Franz Liszt

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

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

ist weniger entscheidend als die Tatsache, daß er die von ihm gesammelten Fragmente zu einem untrennbaren Gesamtwerk zusammengefügt hat.

Vorstufen zu den *Ungarischen Rhapsodien* sind die vier Sammlungen von ungarischen Nationalmelodien, die sich Liszt in den Jahren 1839 bis 1847 anlegte. Die meisten Weisen hat er wohl aus dem Gehör niedergeschrieben, andere gehen auf ein leider verlorenes Skizzenheft zurück, einige stammen aus einer Sammlung des Grafen St. Fay in Nikits bei Oedenburg. Die vier Quellen, aus denen er später schöpfen konnte, waren: 1. *Magyar Dallok*. Ungarische Nationalmelodien mit elf Stücken, die in vier Heften zwischen 1840 und 1843 bei Haslinger in Wien erschienen. 2. *Magyar Rhapsodiák*. Rhapsodies hongroises, eine Fortsetzung der ersten Sammlung unter verändertem Titel, wobei die Hefte V bis X die Stücke Nr. 12 bis 17 enthalten, 1847 bei Haslinger veröffentlicht. 3. Eine unveröffentlichte Fortsetzung der beiden vorangehenden Sammlungen in der Handschrift des Weimarer Liszt-Museums mit den Nrn. 18 bis 21 mit ungarischen, siebenbürgischen und walachischen Themen. 4. *Ungarische Nationalmelodien* mit drei Stücken, 1840 bei Haslinger gedruckt. Dieses Quellenmaterial läuterte Liszt zur endgültigen Form der *Ungarischen Rhapsodien*.

Sie enthalten wohl improvisatorische Elemente, binden diese jedoch in das wohl durchdachte Gefüge einer strengen, in allen Einzelteilen abgewogenen Architektur. Die mächtige Klangphantasie Liszts schuf aus rohem Material Gebilde von hoher Schönheit und Form, Tondichtungen von tiefem poetischem Gehalt und klavieristische Klangstücke von absoluter Musikalität. Die Kunst der Stilisierung äußert sich ebenso in der virtuosen Unterordnung dieser äußeren Mittel unter das Ziel der inneren Aussage. Der virtuose Spielmann seines Volkes verachtet die floriturenreiche Ausschmückung der Melodie genauso wenig wie das Spannungselement freier Kadenz. Seine reiche Klangpalette reicht von der süßen Geigenkantilene bis zum rauschenden Silberklang des Cymbals. Die Rhythmik differenziert sich zu feinsten Schwebungen einer verhaltenen oder auch wirbelnden Bewegung. In der Harmonik entfaltet sich je nach Stimmungsgehalt eine modulatorische Farbenpracht in irisierenden Stufungen und Brechungen. Aber alle diese Elemente vereinigen sich zu einem Zusammenspiel von Geist und Leidenschaft, von gestalterischer Überlegenheit und musikantischer Hingabe, von Vernunft und Sinnenfreude. Die *Ungarischen Rhapsodien*, an denen mit falschen und vergrößernden Effekten so viel gesündigt wird, enthüllen ihre edle Größe nur im Spiel eines wirklichen Rhapsoden am Klavier, dem die epische Aussagekraft wichtiger ist als die äußere Wirkung.

Zwischen *Magyar Dallok* und *Magyar Rhapsodiák*, den Vorformen der *Ungarischen Rhapsodien*, und zwischen der 19. letzten Rhapsodie spannt sich ein Zeitraum, der von 1840 bis 1885 reicht. Das bedeutet, daß Franz Liszt fünfundvierzig Jahre seines Lebens an einer Form gearbeitet hat, die ihm Ausdruck war für die Musik seiner Heimat. Als junger, vor der Welt Eroberung stehender Künstler sammelte er in siebenjähriger Arbeit von 1840 bis 1847 die Melodien, die in Ungarn lebendig waren. Aus diesen Quellen gestaltete er als vierzigjähriger Mann von weltweitem Ruhm die ersten fünfzehn Rhapsodien. Die 16. Rhapsodie in a-moll aus dem Jahre 1882 eröffnet eine letzte Werkgruppe, die sich stilistisch von den vorausgehenden fünfzehn Rhapsodien wesentlich unterscheidet. Liszt hat nicht mehr den großen leidenschaftlichen Atem des epischen Tondichters. Die Form wird einfacher, aber auch präziser, sie zeigt schärfere Konturen. Die Harmonik löst sich aus den funktionalen Bindungen, bleibt merkwürdig in der Schwebe und weist in die Zukunft der Neuen Musik. So bettet sich der a-moll, sondern kreist um den harmoniefremden Ton dis. Die von tiefer Schwermut erfüllte, synkopische Rhythmus des *Allegro* samt der überleitenden Kadenz nicht in der Tonalität von zwei schwebenden Kadenz gefolgte Melodie des *Lassan* stützt sich auf die Orgelpunkte gis und a mit verminderten Intervallen. In den folgenden schnellen Partien der freien *Czárdás*

Form wird der verminderte Septakkord auf gis zum modulatorischen Element, das reiche harmonische Farbbrechungen erlaubt. Erst in den Schlußakkorden befestigt sich die Tonart A-dur.

Die Ausgaben der 17. Rhapsodie in d-moll von Táborzky & Parsch und von Hofmeister aus Liszts Todesjahr 1886 tragen den Titelvermerk „*Tirée de l'Album de Figaro*“ und deuten darauf hin, daß Liszt auf eine unbekannte Vorlage aus der genannten Sammlung zurückgegriffen hatte. Die Tonartbezeichnungen d-moll und D-dur sind illusorisch geworden. Die Harmonien dieses dreistufigen *Czárdás* irisieren über dem orgelpunktartig durchgehaltenen Ton cis, bis sich das Farbenspiel in den Schlußakten auf die leere Doppeloktave von b zurückzieht.

Liszt schrieb 1885 anlässlich der ungarischen Ausstellung für ein *Ausstellungsalbum ungarischer Tondichter*, das im Budapester Verlag Rozsavölgyi erschien, die 18. Rhapsodie in fis-moll. Der rezitativisch zerklüftete langsame Einleitungsteil bleibt harmonisch in der Schweben. Dagegen haben die beiden Themen des Friss einen klaren Bezug zu den Tonalitäten fis-moll und Fis-dur.

Die letzte der ungarischen Rhapsodien komponierte Liszt im Vorjahre seines Todes „*D'après les Czárdás Nobles de C. Abrányi*“. Das Denkmal, das Liszt diesem ungarischen Komponisten und Musikschriftsteller gesetzt hat, indem er dessen Melodien übernahm, ist gleichzeitig seine letzte Huldigung an Ungarn. Die 19. Rhapsodie erschien zunächst bei Táborzky & Parsch und im Todesjahr 1886 bei Hofmeister. Die formale Sicherheit, mit der Liszt in diesem Spätwerk den Grundriß des *Czárdás* zu geradezu klassischer Struktur stilisiert, zeigt sich in der Ausgewogenheit der beiden ausgedehnten Teile und in der Kunst der Themenvariation, die den Melodien immer neue Farbwirkungen abgewinnt. Durch sparsame Kadenzphasen unterbrochen, erfährt das chromatisch aufsteigende, nur aus Sekundschritten gefügte Lasso-Thema seine rhythmische, harmonische und dynamische Verwandlung. Der gleiche Vorgang vollzieht sich im raschen zweiten Teil, dessen zündendes d-moll-Thema rondoartig immer wiederkehrt, jedoch nie in der ursprünglichen Gestalt, sondern in wechselnden Modulationen und pianistischen Verkleidungen. Ein kapriziöses Seitenthema in a-moll und ein trotziges Synkopemotiv bilden die Zwischenglieder der reinen Architektur, die sich in der D-dur-Coda zu einer letzten Gipfelung emportürmt.

Als rückschauender, von einem reichen Leben geprägter Greis von über siebzig Jahren kehrte Liszt nochmals zu den Quellen seiner Jugend zurück und schuf seine vier letzten Rhapsodien als dankbare Huldigung an das Land, aus dem er gekommen war, und als Vermächtnis an eine Zeit, deren Sprache er ahnend vorwegnahm.

OSWALD JONAS / CHICAGO

### *Eine private Brahms-Sammlung und ihre Bedeutung für die Brahms-Werkstatt-Erkenntnis*

Ich möchte Sie heute mit einer Reihe von Brahms-Handschriften bekannt machen, die ich vor einigen Jahren erworben habe. Die Handschriften bringen vorwiegend Einsicht in einen besonderen Zweig von Brahms' schöpferischer Tätigkeit — und ich betone schöpferischer —, wiewohl er sich darin nur als Bearbeiter zeigt. Brahms selbst dachte ähnlich, wie Beethoven es in dem bekannten Brief anlässlich seiner Bearbeitung der E-dur-Sonate op. 14 zu einem Streichquartett zum Ausdruck gebracht hat. Auch Brahms hat sich oft persönlich geäußert,