

977 22903

FRANZ LISZT'S
UNGARISCHE
KRÖNUNGS-MESSE.

EINE MUSIKALISCHE STUDIE
VON
K. ÁBRÁNYI.

AUS DEM UNGARISCHEN
VON
H. GOBBI.

LEIPZIG,
FELIX-STRASSE 2.

VERLAG VON
J. SCHUBERTH & Co.

PHILADELPHIA,
610 ARCHSTREET.

NEW-YORK,
820 BROADWAY.

675

FRANZ LISZT'S
UNGARISCHE
KRÖNUNGS-MESSE.

EINE MUSIKALISCHE STUDIE

VON

K. ÁBRÁNYI.

AUS DEM UNGARISCHEN

VON

H. GOBBL.

LÉDERER RUDOLF
KÖNYVTÁRSZABÓ

LEIPZIG,
FELIX-STRASSE 2.

VERLAG VON
J. SCHUBERTH & Co.
PHILADELPHIA,
110 ARCHSTREET.

NEW-YORK,
820 BROADWAY.

MAJOR ERVIN
KÖNYVTÁRSZABÓ

MAJOR ERVIN
KÖNYVTÁRA

R12 95

Ma 944

MAJOR ERVIN GYŰJTEMÉNYE

R 72

MTA Bartók Archivum
1.3742 68 sz.



Obschon die letzt stattgehabte ungarische Königs-Krönung einen der bedeutsamsten Momente unseres tausendjährigen nationalen Verfassungslebens bildete, — dessen politische und nationale Gründe zu besprechen, nicht die Sache unserer Feder ist — und hiemit diesen hehren Akt auf dem Felde der Kunst zu verherrlichen nicht zu den gewöhnlichen Aufgaben gehört: wäre doch Nichts leichter gewesen, als unter den vielen jetzt lebenden Componisten mehrere zu finden, welche zu dieser feierlichen Gelegenheit ein nach allen Regeln der Tonkunst gelehrtes kontrapunktisches Kirchenwerk geschaffen hätten. Wir wollen uns hier nicht in Voraussetzungen ergehen, in wie fern ein anderer Componist, und nicht eben Liszt, mit solcher Aufgabe betraut, dieselbe gelöst hätte; doch können wir jetzt füglich feststellen, dass ein ähnlich monumentales und zugleich nationales Kunstwerk, schwerlich von einem Anderen als Liszt geschaffen

worden wäre. Und warum? wird man fragen. Die Antwort darauf ist nicht schwer. — Weil in der gesammten Composition es nirgends schwieriger ist, Neues zu schaffen, als auf dem Felde der Kirchenmusik, wo man sich fortwährend an den althergebrachten, sogenannten strengen, oder wenn man will, classischen Styl und Formen klammert, welche nur voranleuchtende Genie's mit Erfolg durchbrechen können. Deshalb, ist in der neuesten Epoche der musikalischen Umgestaltung nebst Berlioz, eben Liszt der einzige Tondichter, welcher — abgesehen von einer Anzahl kleinerer kirchlicher Compositionen — mit seiner grossartigen Graner-Messe, in der Kirchenmusik, den Blick in eine neue geistige Welt gestattet.

Zu den Schwierigkeiten der neuen Kunstgestaltungen kommt noch eine specielle, wir möchten sagen eine gebietendere bei der Krönungsmesse in Betracht; nämlich: dass mit der umschaffenden Belebung der Form, gleichzeitig der ungarischen nationalen Musik Rechnung getragen werde. Dazu konnte nur ein Tondichter wie F. Liszt berufen sein, welcher ausser den obigen Eigenschaften den Character und Geist der ungarischen Musik ganz inne hat und fühlt. Diese Behauptung werden wir noch Gelegenheit haben in unserer Studie mit schlagenden Beispielen zu beleuchten. Der Ausgangspunkt, den wir aufgestellt, und der unserm Urtheil nach einzig und allein berechtigete, dieses Werk kritisch zu erwägen, ist an und für sich schon

der Art, dass er bei anderen Schöpfungen dieses Genres nicht vorkömmt. Nehmen wir hinzu, dass sich der Componist an die für den Krönungs-Ceremonial anberaumte Zeit halten, und dadurch seiner Phantasie Fesseln anlegen musste, so erscheint die Schwierigkeit der Aufgabe noch vergrößert.

Denn Musik zu schreiben für die zugemessenen 30—40 Minuten des lithurgischen Aktes, dazu gehört nicht viel mehr als Routine und Kenntniss der Kirchenmusik-Literatur; um jedoch den oben angeführten Anforderungen gerecht zu werden, genügt Routine allein nicht, sondern erheischt ein schaffendes Genie.

Bereits durch seine Graner-Messe brach Liszt mit dem allzuüblichen, schwerfälligen — und dabei oft so leichtsinnigen — Kirchenstyl. Er betrachtete den Messtext, welcher die erhabensten Religionsbegriffe und die Elemente des poesievollsten Mysticismus in sich fasst, nicht bloß als einen trockenen Vocalisationsstoff, sondern als eine Inspirationsform, aus welcher das schaffende und gestaltende Genie die ergreifendsten Bilder und Vorstellungen, zur musikalischen Idealisierung schöpfen kann. Mit einem Worte: Er war es, welcher den Messtext im strengen Sinne des Wortes, geistlich dramatisirte, wozu ihm übrigens die meisterhafte Kenntniss der modernen Instrumentation wesentliche Beihülfe leistete.

Unzählig erbitterte Widersacher eiferten dagegen und man wäre mit Herzenslust daran gegangen, Liszt

für die (angebliche) Entheiligung der althergebrachten Formen in der Kirchenmusik zu steinigen. Trotzdem war kein Reformschritt mehr berechtigt und vernunftgemäss, als der von ihm bewirkte.

Oder ist dies nicht eben eine Parodisirung und Entheiligung des heiligen Messtextes, wenn z. B. Jahrhunderte hindurch die erhabenen Worte des Gloria's oder Credo's nur dazu dienten, durch jede Stimme und jedes Instrument in hin und wieder fugirten Gemeinplätzen, bis zum Ueberdruss herumzuschleppen? Und wenn ein Gedicht weltlichen Inhaltes verlangt, dass dessen musikalischer Ausdruck der Stimmung angemessen, und wahrheitsgetreu geschähe: sollte der Messtext, der Religionsdichtung hehrste und schönste Blüthe — gerade das Gegentheil vorschreiben?

Wahrlich, wenn wir heute schon darüber hinaus sind, (und wir sind es) über einen theatralischen Sing-Sang, nicht mehr zu lächeln, welcher auf 1—2 Vocale des Textes minutenlange Coloratur-Uebungen producirt, ein und dasselbe Wort ungeachtet der verschiedenartigsten Grade der Leidenschaft, unzählige Mal wiederholt: so müssen wir es auch unbedingt für ein albernes, ja selbst unwürdiges, zopfishes Verfahren bezeichnen, wenn eben in der Kirchen-Musik der Text auf Null reducirt wird, und nur dazu dient, dass jeder Mess-Componist, je nach seinen Fähigkeiten, gut oder schlecht seine theoretischen Kenntnisse anpasse.

Der Zeitgeist modelt Alles um, und erhebt neue

Ansprüche. Nur in der Musik — und ist sie auch Kirchenmusik — dürfte kein Fortschritt und vernünftige Reform sein? Nimmermehr! Ja wir verlangen noch obendrein, im Einverständnisse unseres Zeitgeistes, die Berechtigung der lebensfähigen Nationalitäten in der Kunst.

Auch der ungarischen Musik gilt unserer Ueberzeugung nach diese Berechtigung, und jenes Werk, das wir nun näher bekannt machen wollen, bildet nicht nur darum einen anziehenden Stoff für Kunstkritik, weil es als Composition bewundernswürdige Schönheiten enthält, sondern vornehmlich, weil es ein glänzendes Document für die vaterländische Tonkunst liefert, und gerade auf jenem Gebiete, wo — nach den Grundsätzen und Grundanschauungen der Unwissenden und Befangenen die nationale Berechtigung nicht im Entferntesten zur Geltung kommen könnte.

Die Sache steht aber umgekehrt. Denn hat ein Volk legitimen Anspruch auf seine nationale Poesie und folglich auf nationalen Ausdruck in den schönen Künsten: so muss dies auch auf dem Gebiete der Musik, bis zu ihrem höchsten Ausdruck, im Gottesdienst gelten. Nicht vom Pöbelhaften, nicht vom Trivialen ist hier die Rede, sondern von jenen idealen Klängen, Melodien und Coloriten, die der nationalen Musik verwandt, gerade in der Krönungsmesse Liszt's sich in poetischen Gebilden und ergreifenden Zügen widerspiegeln. Gehen wir aber an das Werk selbst.

I. Kyrie.

(Andante maestoso assai.)

Die oberflächlich Urtheilenden und Conservativen pflegen den Repräsentanten der neuen Richtung insbesondere zweierlei Vorwürfe entgegen zu halten. Erstens: dass sie jeder Melodie entbehren, (natürlich nach dem eingebildeten Begriffe) und zweitens: dass in ihren Werken keine Spur von thematischer Folgerichtigkeit und Ausarbeitung zu finden ist. — Beides erweist sich als grundlos und in Betreff des letzteren möchten wir mit Recht behaupten, dass selbst Mozart und Haydn nicht strenger nach den Regeln des theoretischen Baues gearbeitet haben, als Liszt und Wagner (wozu wir noch in dieser Hinsicht Berlioz und Schumann zählen), nur während die Ideen-Durchführung in den Werken der vorherigen Meister vermöge der leicht fasslich rhythmischen Gefügigkeit der Melodie und ihrer durchsichtigen Instrumentirung sich schnell bekundet, verlangt in den neueren Compositionen, das complicirtere harmonische Gewebe, welches seine rhythmischen Ruhepunkte nicht mit jeden vier bis acht Takten bildet, ein tieferes und gewissenhafteres Eindringen in die Sache.

Auch Liszt's Krönungsmesse traf von mehreren Seiten der angewohnte Vorwurf der Melodie- und Formlosigkeit; jedoch wird man schwerlich ein Werk finden, welches plastisch schöner gestaltet und thematisch gewissenhafter durchgeführt wäre, als eben

dieses. Nur ein den Stoff vollkommen beherrschender Tondichter ist im Stande, mit Wenigem doch so Viel auszudrücken, wie im Kyrie enthalten ist. Der ganze Kern der Messe liegt darin, und obwohl das Kyrie kaum mehr als aus hundert Takten besteht, so zeigt uns doch die gesteigerte Modulation der aufgenommenen Motive, einen Bau von grosser Dimension.

Nach einigen zwanzig pompösen Ausrufungstakten des „Kyrie eleison“ tritt das Hauptmotiv hervor:



Der Gang desselben ist rein ungarisch, sowie auch seine harmonische Unterlage, welche abwechselnd nur durch Holzblas-Instrumente, und das Streichquartett unterstützt wird, wie folgt:

Clarinett.

Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G minor and common time. The Clarinet part (top staff) features a melodic line with some rests and slurs. The Bassoon part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

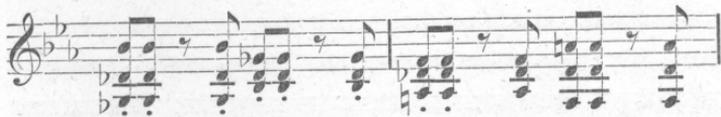
Fagott.

Violin.

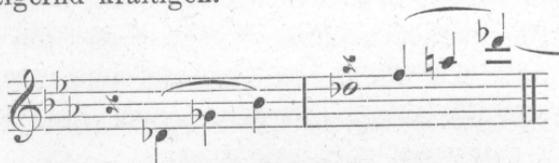
Two staves of musical notation. The top staff is in treble clef and the bottom staff is in bass clef. Both are in G minor and common time. The Violin part (top staff) plays a melodic line with slurs and accents. The Violoncello part (bottom staff) provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

Violoncell.

Im siebenundvierzigsten Takte (*un poco mosso*) begegnen wir zwei rhythmischen Figuren, aus welchen sich dann die Orchester-Begleitung bis zum Ende entwickelt, während Chor und Soli's obiges Motiv „Christe eleison“ amplificiren und in den überraschendsten Wendungen durchführen. Indem das Streichquartett consequent bei dieser Figur bleibt:



nehmen die Holzblas-Instrumente eine zweite auf, die sie steigernd kräftigen.



Mit einem breitathmenden unisono des Chors, dem sich die Trompeten und Posaunen anreihen, erreicht die Progression ihren Höhepunkt. Langhaltende Accorde beenden den majestätischen Satz, währenddem Chöre und Soli's abwechselnd das Kyrie eleison in der anfänglichen Gestalt, aber *diminuendo*, wiederhallen lassen. Einfachheit und Formschönheit characterisiren das „Kyrie“, welches allenthalben den nationalen Character mit religiöser Weihe — verhältnissmäßig im kleinen Rahmen — auf überraschender Weise vereinigt.

II. Gloria.

(Allegro giusto).

Das Gloria pflegt in der Messe gewöhnlich der Theil zu sein, worin jeder Componist den ihm inwohnenden Geist und die individuelle Kraft der Phantasie üppig entfaltet.

An und für sich bietet der Text die meiste Gelegenheit. Es gilt die Verherrlichung Gottes. Wer wäre hierzu würdiger als der Mensch mit seiner Stimme, welchen Gott — den Worten der heiligen Schrift gemäss nach seinem Ebenbilde geschaffen hat? doch heute steht dem Tondichter nicht nur die menschliche Stimme, sondern auch die zur grossen Vollkommenheit gebrachten Musikinstrumente zur Verfügung. Sie dienen ihm nicht allein zum Masseneffect, sondern auch als Klangfarben für die verschiedenartigsten Ausdrucksweisen. Daher eben was die Anwendung Letzterer betrifft, ein Componist vom andern bei diesem Messetheile merklich abweichen kann. Doch soll durchweg jede düstere Stimmung aus seinem Grundgewebe verbannt sein, und je mehr von freudiger, erhebender und verherrlichender Stimmung bieten. Nur einmal möge die Stimmung eine religiös in sich kehrende sein: nämlich bei den Worten: „qui tollis peccata mundi, miserere nobis.“ Und eben diese zwei entgegengesetzten Stimmungen sind dazu geeignet, den

Componisten auf das Höchste zu begeistern, und seinen Hymnus mannigfach zu erleuchten.

Es liegt in der Natur der Sache, dass die Verherrlichung Gottes nur eine Grundquelle haben kann, doch die Ausdrucksweise kann so vielfach sein, als es Menschen — oder wenn man die Menschheit zusammenfasst — so viele Völker es giebt.

Dies ist wieder ein Beweis dafür, dass sowohl in Worten, als auch in Tönen, der Empfindungsdruck vielgestaltig sein darf. Denn wenn dies oder jenes Volk Gott seinen Dank bezeigen will, so wird jedes seine Dankesworte seiner Vergangenheit, Gegenwart Wünsche und Hoffnungen anpassen, und der Ungar schuldet Gott gewiss noch für andere Dinge seinen Dank, als nur für sein Leben. Sowie andere Nationen wieder andere Beweggründe aufgreifen. Und von dieser Ansicht, von dieser Ueberzeugung ging auch Liszt aus, als er diesem „Gloria“-Theil eine rein und bestimmt ungarische Färbung gab. Der Ungar erinnert sich beim Ertönen des Gloria's in der Krönungsmesse an allen Ruhm der Vergangenheit und Gegenwart, welchen ihm Gott verliehen hat. Die Bearbeitung kosmopolitisch kirchlicher Melodien wäre hier eben so wenig auf seinem Platze gewesen, als z. B. nicht ungarische Worte und nicht ungarische Costüme im Schiffe der Kirche, während des feierlichen Krönungs-Aktes.

Und auf welche Weise löste Liszt seine schwie-

rige Aufgabe? derart, dass es keinen fein gebildeten Musiker giebt, welcher bei anhören dieses Theiles nicht dessen absoluten Kunstwerth anerkennen würde, und hinwieder es keinen Ungarn giebt, der sich dabei nicht auf die ruhmreichsten Tage seines Vaterlandes zurückerinnerte. Der „Gloria“-Satz ist der am breitest angelegte der Messe, von welcher er beinahe ein Drittheil bildet. Demungeachtet bietet er die grösste Einheit und Rundung, und zeigt eine derartig meisterhafte Durchführung der aufgenommenen ungarischen Motive, und nebstbei eine solche Kraftfülle und religiöse Erhabenheit; dass wir ihn als den blinkendsten Edelstein des Ganzen bezeichnen.

Nach einem kraftvollen und zwölf Takte hindurch steigernden Anlauf, worin sich das Jubelgeschmetter der Hörner und Trompeten mit dem Rollen der Pauken vermengt, tritt gleich das Hauptmotiv auf, welches dem Rákoczy-Marsch entnommen, sich wie ein rother Faden durch das Ganze hindurch zieht:



Nachher erscheinen zwei andere Motive, welche gleichsam die Grundlage des Ganzen bilden, besonders in jenen Theilen, wo die Freude der Verherrlichung vorherrschend ist.

Von beiden lässt sich der nationale Charakter nicht wegläugnen:

Et in ter-ra pax ho-mi-ni-
bus bo-nae Vo-lun-ta-tis

und

Lau - da - mus Te

Auf die dem Rákoczy entnommenen Motive stützend, und aus denselben reichliche rhythmische Figuren webend, beginnt eine mit „un poco animato“ anhebende und vierundvierzig Takte hindurch dauernde grössere Steigerung.

Im vierundvierzigsten Takt „sempre accelerando“ nimmt eine noch grössere Steigerung ihren Anfang, mit den lang ausgehaltenen und nur zuweilen unterbrochenen Intonationen der Solisten und Chöre, die während einunddreissig Takte aus den H- und E-dur Tonarten entströmenden Gänge unisono, fff, wie ein Donnerschlag nach F-dur übergeht, und somit tritt einer der grössten Chor- und Orchestral-Effecte ein, den nur die Schule der modernen Instrumentation aufweisen kann. Die Streich-Instrumente tremoliren mit aller Kraft. Die Orgel öffnet ihre mächtigsten Register. Die gesammten Holz- und Blas-Instrumente, unterstützt durch die Pauken in F, brausen die überwältigenden Harmonien



und der Chor ruft: „Domine Deus, agnus dei, filius Patris!“ Jetzt folgt im langsamen Zeitmass und ergreifend schwermüthiger Stimmung, von der Tenor-Stimme accentuirt das:



Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di.

dessen gehaltene harmonische Unterlage, b, d, f, gis, (übermässiger Sext-Accord) wonach eine, vorerst durch die Holzblas-Instrumente dann Streicher unisono, ausgeführte orientalisck klingende, ungarische Scala:



in das wunderbare Ensemble des Gesangs-Solo-Quartetts „Miserere Nobis“ und die am wenigsten erwartete Tonart Des-dur führt. Man kann sich kaum etwas einfach Erhabeneres als diese Seelen-Seufzer vorstellen. Nachdem sie sich eine Terz höher wiederholten, erklingt von neuem das Rákoczy-Motiv, und abermals thürmt sich eine dynamische Steigerung auf. Hier folgen überaus eigenthümliche steigende Quart-Sext-Accorde, welche von Liszt's merkwürdigen harmonischen Combinationen zeugen. Das letzte as der

vorhererwähnten orientalischen Scala führt jetzt nicht nach Des dur, sondern in den Quartsext-Accord von C-dur, von da durch as, des; a, d, b, es, h, e, fis-dur, und zuletzt in den Quartsext-Accord von E-moll, welcher sich plötzlich in die erste Umkehrung des Septimen-Accordes von C-dur verwandelt, zurückkehrend in die ursprüngliche Tonart C-dur als Orgelpunkt, wonach Orchester und Chor ff mit dem mächtigen „Amen“ schliessen.

Dies Gloria ist in jeder Beziehung derart genial concepirt und grossartig ausgearbeitet, dass wir es wiederholt als den glänzendsten Theil der Messe bezeichnen.

III. Credo.

(Maestoso ma non lento).

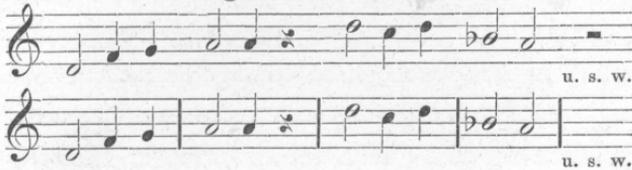
Reiner Cantus firmus. Doch hat die Kirchenmusikliteratur wenig so treffendes aufzuweisen. In einer für grosses Orchester und Chor geschriebenen Messe aber, können wir mit Sicherheit behaupten, dass es einzig dasteht. — Wer eine Messe für grosses Orchester und Chor schreibt, kommt schwerlich auf den Gedanken im Credo, welches gewöhnlich den polyphonischen und lärmenden Theil der Messe bildet, für das Orchester ein allgemeines „tacet“ hinzuschrei-

ben, und als Begleitung für die Chöre bescheiden, nur ein einziges, aber um so adequateres Instrument zu wählen: nämlich die Orgel. Es wäre Liszt auch hier nicht unmöglich gewesen, etwas überraschend Grosses und Complicirtes zu schreiben, wie manchmal. Jedoch hier wollte er Anderes bringen. Er nimmt nur den gemischten Chor mit Orgelbegleitung (zumeist unisono) in Anspruch, und entsagt selbst der Idealisierung und Dramatisirung des erhabenen Textes, im Gegensatze zu dem Credo seiner „Graner-Messe“, wo jedes Wort, jeder dogmatische Begriff, — „genitum, non factum“ — in der Musik sich verklärt.

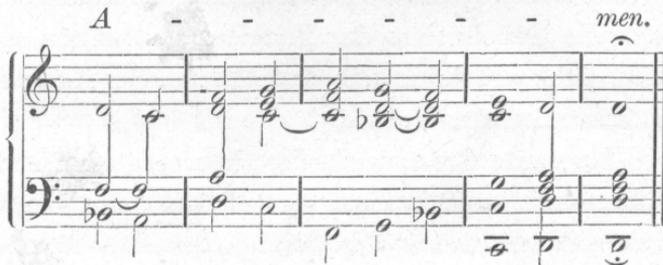
Was mag ihn dazu bewogen haben? Zumal die Widerspiegelung eines geschichtlichen Bildes, wo auch die Vorfahren der ungarischen Nation hinter dem starken Walle des Glaubens, das in Gott gesetzte Vertrauen himmelwärts ertönen liessen. Vor uns stehen die gothischen Spitzbogen der mittelalterlichen Kirchen. Im Innern hören wir vom Altar her den Gesang der Priester, welchen die Gläubigen ernst und mit andächtigen Herzen erwiedern. Ein historisches Bild mit Tönen gemalt. Unwillkürlich versenken wir uns in die Geheimnisse der Religion, und stumm ergriffen denken wir an die katholische Begeisterung und Exaltation der Vorzeit.

Das ganze Credo ist in der alten gregorianischen Kirchentonalart, der Dorischen, gehalten, und beruht auf dem Cantus firmus der „königlichen Messe.“ Das

Zeitmaas ist für den begleitenden Orgelpart mit $\text{C} \frac{3}{2}$ abwechselnd bezeichnet, die Singstimmen aber nach Art der meisten Gregorianischen Gesänge, ohne Taktstriche. Gleichwohl erlaubt dies Credo an vielen Stellen eine solche rhythmische Eintheilung, welche den Character der altungarischen Choräle aufweist, z. B.:



Und Liszt konnte wahrlich bei diesem starren, liturgischen Verfahren, keinen anderen Zweck haben, als gleichsam an die Geister der Ahnen zu appelliren, damit wir verbunden mit der damaligen Ausdrucksweise ihres Glaubens, in unserm Glauben an Gott und die Zukunft des Vaterlandes erstarken mögen. Sonst wäre eine solche Darstellung des Textes unerklärlich, die nur eine antike Glaubensstimmung offenbart und gleichsam fordert, dass an der Religion keine Aenderung geschehe. Das Amen am Ende des Credo ist von so eigenthümlich prägnanter Harmonie, dass wir es den Lesern vollständig mittheilen:



IV. Sanctus.

(Andante maestoso).

Dieser Theil dient dem darauf folgenden „Benedictus“ welches in Betreff der sanften Ausdrucksweise, erhabener Conception und bezaubernder Instrumentation den Culminationspunkt bildet, — als Einleitung. Die Streicher beginnen mit kräftigen Unisonos:



unterstützt durch die Blechinstrumente und die Orgel, die unter das einigemal sich wiederholende Motiv markige Harmonien liefern:



Diese Accorde steigern sich noch beim siebenten Takte im Grundton, H als Orgelpunkt und gipfeln sich im siebzehnten und achtzehnten Takt, die die Orgel zuletzt allein fortönen lässt:



Nach der General-Pause erhebt sich das Motiv:



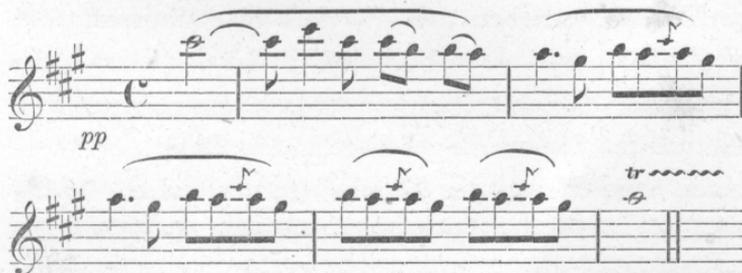
und ein auf dem Grundton E über zwanzig Takte andauernder Orgelpunkt durch syncopirte Terzen in den Violinen etwas bewegt, schwebt ruhig dahin, himmelan, bis er endlich in den von den Holzbläsern ausgehaltenen zwei Accorden verschwindet, und das letzte Hosianna der Sopranstimme, vor dem am Altar sich vollziehenden „Mysterium fidei“ verhallt.

V. Benedictus.

(Adagio molto).

Welchen Einfluss oft die äusserlichen Umstände auf den Componisten ausüben, und wie dieselben ihn auf sonderbare Gefilde der Inspiration führen, bezeugt auch das Benedictus bei Liszt, welches gewiss eine andere Form erhalten hätte, wenn er Reményi nicht das Versprechen gegeben, für ihn in der Krönungsmesse ein Violinsolo zu schreiben. Möglich, dass er auch ohne dem etwas Vollkommenes, Ausdrucksvolles und Ergreifendes componirt hätte, Poetischeres aber schwerlich. Hier entfaltet sich völlig das früher im „Christe eleison“ intonirte Motiv, in einem so er-

greifend poetischen Colorit dar, dass man nicht weiss was zu bevorzugen ist — die kindlich fromme Einfachheit des Gedankens, oder den wundersamen Prisma. Es ist als verwandelte sich die Solo-Violine in süssen Duft; wie aus Blumenkelchen entsteigen die Klänge den mit ätherischer Zartheit accompagnirenden Violinen, Flöten und Clarinetten. Wir sehen die Engel aus dem Himmel hernieder gesendet, auf der Erde jenen gebenedeiten Segen ausspenden, den Tausend und Tausende, im innersten Herzen, erlehen. Nur zwei- unddreissig Takte hindurch dauert die obligate Rolle der Violine, stets folgenden Gesang wiederholend und ihn köstlich modulirend:



Die oben erwähnten Instrumente begleiten sie pianissimo und fügen bald ausgehaltene, bald kurz berührte Harmonien hinzu. Die Wirkung ist eine solch bezaubernde, dass man nicht Töne unserer Welt zu hören glaubt. Allmählig steigt die obligate Violine langsam aus den höheren Regionen herab und verhält sich dann auf den Tönen der G-Saite um zwei Octaven tiefer, wieder obiges Motiv, verdoppelt

durch die Violoncells, aufzufassen. Die Solo-Singstimmen aber, — vorerst Tenor und Bass und im zweiten Takte Sopran und Alt, — verkünden das Benedictus, worin alsbald die Chöre eingreifen und stufenweise auch die übrigen Instrumente.

Alles wird immer reger, heller, inbrünstiger, während dem bis aufs Höchste gesteigerten Crescendo, das die Brust erweitert, entzückt, erleuchtet und hinreißt. Solche Tongebilde kann nur die neue Musik-Epoche, — in der wir Liszt, als einen ihrer bedeutendsten Coryphäen erkennen, — aufweisen. Nachdem die *ff* Tremolo's der Violinen, Cello's und Contrabässe, und das jubelnde Schmettern der Blechinstrumente nachlassen, erheben sich die Solo-Singstimmen, und wiederholen mit dem Hauptmotiv das Hosianna in excelsis. Die obligate Violine vereinigt sich mit ihnen, als würde sie auf Engelsflügeln den Dank der Menschen zum Herrn der Himmel emporsenden. Während sie auf dem dreimal gestrichenen E einen lang anhaltenden Triller verhauchen lässt, und endlich am höchsten Ton A erstirbt, zaubert sie gleichsam vor uns das Bild weg, welches uns so sehr ergriffen und erhoben hat.

VI. Agnus Dei.

(Lento).

Nach dem Gesagten haben wir nur noch wenig zu erwähnen, da dieser letzte Theil eigentlich keine neue Idee oder neue Züge enthält, sondern nur das Bisherige recapitulirt — wie das schon der Inhalt des Textes mit sich bringt. Doch ist eine solche Recapitulation eine der schwierigsten Aufgaben der gestaltenden Kunst, denn es setzt eine ungemein scharfe Einsicht und geläuterten Geschmack voraus, so die in den verschiedenen Theilen fungirenden Motive und Figuren zu vereinen, dass dieser Theil gleichsam den architektonischen Schlussstein des Ganzen bilde. Liszt ist auch darin ein unübertrefflicher Meister, was er besonders im „Interludium“ seines Oratoriums Elisabeth bewiesen. Mehr gebunden, aber gleichfalls mit feinem Urtheil und Geschmack ging er im letzten Satze der Krönungs-Messe, dem „Agnus Dei“ zu Werke. Es fängt mit dem „qui tollis“ etc. Motiv (das wir im Gloria erklärt und aufgewiesen) und der darauf folgenden doppelten Melodie-Periode (in Des- und E-dur) an. Dann erscheinen die Motive des „Rákoczy“ und des „Christe eleison“ letzteres schliesslich mit der Rákoczy-Figur im Orchester vereint. Und nach dem sich also das „dona nobis pacem“ in mannigfaltigen, abwärts steigenden Harmonien, diminuendo, ausgebreitet hat, geleiten die acht Schlusstakte des Kyrie zu

dem einfachen, feierlichen, und mit allem Vergangenen, in gekräftigt nationalem Einklang erschallendem:



Unberufene Kritiker, die den grössten Effect, besonders vom Ende einer Tondichtung erwarten, werden vielleicht den Schluss der Messe nicht genug wirksam finden. Und im Vergleiche zur Wirkung der übrigen Theile werden sie vielleicht auch Recht haben; nur darin irren sie sich, wenn sie dies etwa einer Erschöpfung des Componisten zuschreiben. Vernünftiger Weise durfte das Werk nicht anders abschliessen, denn das „dona nobis pacem“ erheischt keinen aufwallenden Climax, und solchen hierbei zu fordern, wäre eine geschmacklose Widersinnigkeit.

Wir wiederholen, dass dieses Werk Liszt's ein Schatz von bleibendem Werthe, nicht nur für die Kirchenmusik überhaupt sondern, besonders für die ungarische Musikliteratur ist, dessen Glanz und Ehre dasselbe würdig betont.



Anmerkung des Verlegers.

Als Componist, Schriftsteller und Hauptredacteur der ungarischen Musik-Zeitung, ist Kornel Ábrányi eine der angesehensten Kunst-Notabilitäten Ungarns. Der Uebersetzer des vorliegenden Commentars zu Liszt's „Krönungs-Messe“, H. Gobbi, hat sich gleichfalls einen ausgezeichneten Ruf erworben, und mehrere werthvolle Clavier-Compositionen veröffentlicht.



