

MENDELSSOHN BARTHOLDY

Elias

Elijah

op. 70

Klavierauszug von / Piano Reduction by

Felix Mendelssohn Bartholdy

Andreas Köhs



Bärenreiter Kassel · Basel · London · New York · Praha
BA 9070a

INHALT / CONTENTS

Preface	III
Vorwort	VII
Verzeichnis der Nummern / Index of Numbers	XI
Elias /Elijah	
Erster Teil / First Part	1
Zweiter Teil / Second Part	152
Anhang / Appendix	295

BESETZUNG / ENSEMBLE

Soli: Soprano I, II, Alto I, II, Tenore I, II, Basso I, II
Coro: Soprano I, II, Alto I, II, Tenore I, II, Basso I, II
Flauto I, II, Oboe I, II, Clarinetto I, II, Fagotto I, II;
Corno I–IV, Tromba I, II, Trombone I–III; Ophicleïde; Timpani;
Violino I, II, Viola, Violoncello, Contrabbasso; Organo

Aufführungsdauer / Duration: ca. 130 min.

Neben der vorliegenden Ausgabe sind die Dirigierpartitur (BA 9070)
und die Orchesterstimmen (BA 9070) käuflich erhältlich.

In addition to the present vocal score, the full score (BA 9070)
as well as the orchestral parts (BA 9070) are also available for sale.

PREFACE

HISTORY

The oratorio *Elijah*, the last large work that Mendelssohn completed and the last that he saw through to its publication, occupied him at first sporadically and eventually all-consumingly, for fully the last ten years of his brief life. He first conceived the work immediately after the success of *Paulus* in May of 1836. Already on 12 August of that year he wrote to Karl Klingemann in London, admittedly in a joking manner, asking his friend to turn his energies from St. Paul to a subject such as St. Peter, Elijah, or even Og of Bashan.¹ In February of 1837 he wrote to Klingemann again, asking for an oratorio libretto on St. Peter or Elijah, but preferably the latter, which he could compose during the coming summer.²

In the summer of 1837 Mendelssohn went to England to conduct *St. Paul* at the Birmingham Music Festival. In London at the end of August he sat with Klingemann and worked out an extensive libretto draft. Klingemann wrote out the body of the text, and Mendelssohn later made annotations. Klingemann, after considerable importuning from the composer, eventually found himself unable to continue with this project and on 19 June 1838 sent the accumulated pages to Mendelssohn.³ The composer in turn sent Klingemann's draft to his childhood friend and theological consultant the pastor Julius Schubring of Dessau, who first made annotations on that copy but then, in late 1838, provided a new version of his own devising in several installments.⁴

After that Mendelssohn turned to a series of other major tasks, and *Elijah* was set aside. The

years between 1839 and 1845 saw the completion and publication of the *Lobgesang* (1840), the Symphony in A minor (1843), *Die erste Walpurgisnacht* (1844), and the Violin Concerto in E minor (1845) – to list only the largest works – as well as the royal appointment in Berlin that required the composition of the incidental music for *Antigone* (1841) and *Ein Sommernachtstraum* (1843).

Mendelssohn's attention returned to the oratorio as the result of the commission from Birmingham for a composition to be performed at the Music Festival there in the summer of 1846.⁵ He began by re-drafting the scenario and libretto of *Elijah*, beginning in late 1845. One significant outline of the scenario for part 1 of the work includes the keys of almost all the major numbers, matching the final version with just one exception, in part of the scene of the widow's son (discussed below). By the early part of 1846 he had arrived at what he deemed a workable version and began in earnest to compose the music, although he continued to make further adjustments to the text.

The compositional process that produced the work may be seen in a large number of sources, representing various stages in its development. Versions of two movements merit particular notice. The double quartet no. 7, "Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir", had been composed as an independent, a cappella choral piece in 1844, before Mendelssohn returned to the oratorio itself. He sent it with a letter dated 15 August 1844 to King Friedrich Wilhelm IV of Prussia.

In addition, very shortly before the Birmingham premiere of the work, Mendelssohn removed a choral movement on the text "Er wird öffnen die Augen der Blinden" from his autograph full score, replacing it with the quartet that forms the second part of no. 41, "Wohlan, alle, die ihr dürstig seid".

The oratorio's premiere performance took place in Birmingham Town Hall on the morning of 26 August 1846. The prominent Austrian bass Joseph Staudigl performed the prophet's demanding role. The leading soprano parts, including the

1 Letter of 12 August 1836 from Mendelssohn to Klingemann. Karl Klingemann, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London* (Essen: G. D. Baedeker, 1909), 204.

2 Letter of 18 February 1837 from Mendelssohn to Klingemann. *Ibid.*, 211–12.

3 Letter of 19 June 1838 from Klingemann to Mendelssohn. *Ibid.*, 233.

4 Letters of 28 October–17 November from Schubring to Mendelssohn. Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums* (Leipzig: Duncker & Humblot, 1892), 124–46.

5 The letter from the music festival's director, Joseph Moore, is dated 22 June 1845 (Bodleian Library, Oxford, M. Deneke Mendelssohn d. 47, item 228).

role of the widow and the aria “Hear ye, Israel”, fell to Maria Caradori-Allan, whose renditions were judged lovely but somewhat lifeless. Overall, however, the work succeeded extremely well, and it soon emerged, for British musical life at least, as the great oratorio of the century.

Directly after the performance the composer began to revise the work, based on his critique of his music. By the time of *Elijah's* next performance, at Exeter Hall in London on 16 April 1847, it had essentially reached the form in which we know it today. Some of the movements and passages that were discarded have been included in the appendix of the present edition. In this state it was then performed again in London on 23, 28, and 30 April, as well as in Manchester on 20 April and in Birmingham on 27 April.

DRAMATIC PLAN AND MUSIC

Elijah follows a carefully conceived and complexly structured plot. From the beginning the plan for the oratorio was to feature two parts, although these developed in phases over the multiple libretto drafts mentioned above. The eventual layout came to center in the first part on the drought in Israel and three episodes related to that, each leading up to a miraculous climax. In the second part three further episodes provide the general outline, the threat to Elijah's life from the queen Jezebel and her subjects, the prophet's doubts countered by reassurances of his close relationship with his Lord God, and his final ascent into heaven in a fiery chariot.

Rather than beginning in conventional fashion with an overture, the oratorio opens with the voice of the prophet, calling for a drought as punishment for the people's wickedness. He is introduced by a somber heraldic signal from the brass choir. The triadic upward trajectory across an octave, here in D minor, becomes one of the recurring motives in the work, representing the prophet's invocations. Also introduced here is another recurring idea, an interlocking series of falling diminished fifths that sets the words of the curse itself.

The overture that follows was not part of the composer's early conception of the work, and in fact it does not appear in the Birmingham score.

Mendelssohn was prevailed upon to insert it, and this turns out to have been a very effective decision. The fugal overture provides a period between the prophecy and the people's cry for help that represents a long period of drought. Its subject, beginning with repetitions of a two-note motive that presses upward by a semitone, evokes the straining and suffering of the nation.

A series of numbers establishes the people's pleas for relief, still in D minor (no. 1, Chorus; no. 2, Soprano duet and Chorus) and the admonition of the prophet Obadiah that those who truly seek God will find him (nos. 3–4, Tenor recitative and aria), now in E-flat major. The chorus then complains (no. 5) that the Lord has not heard their prayers but then proclaims that God's compassion does continue for the faithful, moving from an energetic fugal passage in C minor to a chorale-like conclusion in C major.

An angel then calls Elijah (no. 6, Alto recitative) sending him to the brook of Cherith, where he will find drink and sustenance, and the promise of angelic support is reinforced in a solo octet (no. 7, SSAATTBB) in G major. The brook having dried up, the angel then sends Elijah on to the home of the widow of Zarepath (Alto recitative). An extensive scena for the widow and Elijah (no. 8, Soprano and Bass) enacts the first of Elijah's miracles, the revival of the woman's son. This episode opens in E minor, but Elijah's prayer at the center of this episode is in the key of E major. It was at this point in the draft that Mendelssohn had indicated E-flat, the same key in which Obadiah's aria exhorted listeners to seek the Lord in a true spirit, but that plan may have been superseded by another one, which was to have the pairing of E minor and E major represent the different miracles in Elijah's story. The dialogue returns to E minor, but the harmonic setting shifts to G major as the widow's son revives. The chorus, not evidently representing the people but reflecting on the action, responds to the miracle with the observation that God is merciful to those who fear him (no. 9). The key of G major makes this chorus close the frame that opened with the octet that preceded the miracle.

In the next episode Elijah undertakes – beginning again with the heraldic brass motive and his triadic gesture of invocation, but in E-flat major, which, as we have seen, presumably represented since the time of the draft scenario the key of faith-

ful supplication – to demonstrate God’s power to Ahab the king (no. 10, Recitative and chorus). He proposes to have the priests of the Baalim call on their false gods to ignite fire on an altar. This returns to the brass choir’s motive, momentarily in the D minor with which the oratorio began, and Elijah’s following recitative also brings his invocation motive. The false priests cry wildly to their deities, first in F major and then more desperately a semitone higher in F-sharp minor, but no to avail, while Elijah mocks and taunts them (nos. 11–13). When they have exhausted their useless imprecations, Elijah summons the people to attend as he prays to the true Lord God (no. 14, Bass aria); it can hardly surprise us that this aria recurs to the key of E flat. The solo quartet, representing angels, promises God’s faithfulness to those who rely on him (no. 15, SATB) still in that same key. Elijah calls down heavenly fire, now with his rising triadic motive in E-flat minor. (Here the importance of the melodic gesture as invocation sharply overrides what might have been the trite use of word painting, for the strong upward line sets the words “sende sie herab!” / “let them now descend!”). The people watch as the fire descends on the altar, illustrated by flickering figuration in the strings in E minor, and then proclaim the one true God, concluding on the major harmony. Elijah rouses the people to destroy the priests of Baal (no. 16, Bass recitative and chorus).

Regrettably, from this point Mendelssohn’s scenario draft no longer included the tonal plan, but we can confidently rely on his having had a continuing sense of the referential value not only of motives but also keys. In a prophetic sermon Elijah likens God’s word to a purifying fire, the imagery from the sacrifice renewed in the orchestral strings in A minor (no. 17, Bass), and the alto soloist sings in E minor of sorrow for the people who continue to turn from God (no 18, Arioso).

The final scene of Part 1 (no. 19, Recitative and chorus) enacts the lifting of the drought. Obadiah pleads on behalf of the people that Elijah will intercede with God to end their suffering, to which Elijah responds by praying that the heaven will open and release the rain. Here the prayer is not in E flat but A flat (perhaps chosen as the tonic to which E flat leads as a dominant). As his prayers continue, the prophet sends a boy to watch the sky, at first with no result. When the rain does

come, in a tremendous crescendo from a pianissimo tremolo and a move from E minor to E-flat major, the chorus erupts in thanks to God. A grand choral anthem of gratitude (no. 20), in which the singers continue in the role of the people of Israel while the orchestra represents the rushing water, closes the first part of the work in E flat.

Part 2 opens with an aria, sung by a soprano voice but not representing a specified, named role, calling on the nation of Israel to attend to the word of the Lord, promising strength and comfort, and exhorting them not to be afraid of human enemies (no. 21, B minor leading to B major). The chorus immediately responds, “Fürchte dich nicht / Be not afraid” leading to a grand fugue (no. 22) in G major, the key that we have come to associate with gratitude for God’s mercy.

The plot acquires new tension by the conflict between Elijah and Jezebel the queen, as she blames him for sedition in condemning Ahab, sacrilege for crushing the Baalim and executing the false priests, and bringing the drought on the land (no. 23, Recitative and chorus). The people rise against Elijah (no. 24, Chorus, A minor), whom Obadiah warns to flee (no. 25, Recitative for tenor and bass).

Elijah experiences a crisis of faith. He first complains in the aria “Es ist genug / It is enough” that he has served God faithfully and now is left at the mercy of his enemies (no. 26, Aria). The use of F-sharp minor here comes as a very strange one for the prophet, used previously only for the desperate cries of the Baal priests. As he sleeps in the wilderness, he is protected by angels who promise divine succor and reassurance (no. 27, Alto recitative; no. 28, Trio, SSA a cappella). A chorus of angelic voices continues with the assurance that God is ever-present (no. 29). These latter two numbers take for the first time the key of D major, serving as an intensification related to G major and the key in which the oratorio will close.

The prophet’s doubts and fears continue after the angel rouses him, and he wishes only to die (no. 30, Recitative for alto and bass). In C major, a key not heard since the chorus claimed God’s steadfastness in no. 5, the angel again exhorts him to trust in the Lord (no. 31, Alto aria) and the chorus promises salvation to those who endure the trials of the world (no. 32, F major). Elijah prays once more for God’s presence, and the angel sends him to a mountain to see God’s glory (no. 33, Recitative). A vivid pictorial chorus re-

counts the passing of wind, tempest, earthquake and fire, followed by the quiet voice of the Lord (no. 34). The transition from E minor to E major here recalls the miracles of the widow's son and the fire on the altar in part 1. Then a scene in heaven opens up, in which the seraphim sing in C major the celestial hymn of praise "Holy, holy, holy" (no. 35, Alto recitative, quartet, and chorus). In the midst of this hymn the trumpet softly proclaims the triadic motive of prophecy.

Reinvigorated and encouraged (and hearing his own motive from the chorus, now in C major), Elijah resumes his prophetic calling, expressing his restored faith (no. 36, Choral recitative; no. 37, Bass aria) in the F major of the earlier promise of the chorus no. 32. The chorus proclaims his power and judgment. Then follows the transfiguration scene, starting with a depiction of his elevation to heaven in a fiery chariot (no. 38), progressing from F minor to A-flat major, in which key the tenor proclaims the heavenly reward and the eternal joy of the righteous (no. 39, Aria). The soprano

responds, recognizing the significance of Elijah's prophecy (no. 40, Recitative) in turning the people to God and saving them from the curse that comes of their unfaithfulness.

A chorus carries the prophecy forward (actually employing a reference to Elijah in the last verse of the book of the prophet Malachi) in what to a Christian perspective promises the coming of the Christ (no. 41). The return to D major here signals the end of the oratorio, but first the solo quartet provides a moment of release in B-flat major, a tonality not previously featured, welcoming those who thirst for God to find refreshment. The closing chorus claims the light of God for the faithful and concludes in a D-major fugue of praise. The fugue subject inverts the curse theme and modifies its interlocking intervals from tritones into perfect fourths, although a final reminder of the curse itself reechoes in the bass line in the closing Amen just before the end of the work.

Douglass Seaton

VORWORT

GESCHICHTE

Mit dem Oratorium *Elias* – dem letzten großen Werk, das Mendelssohn vollendete, und dem letzten, das er noch selbst bis zur Drucklegung betreute – befasste sich der Komponist fast zehn Jahre seines kurzen Lebens, zunächst sporadisch und später sehr intensiv. Zu der ersten Beschäftigung mit diesem Werk kam es unmittelbar nach dem Erfolg des *Paulus* im Mai 1836. Schon am 12. August des Jahres bat er Karl Klingemann in London, anfangs noch im Spaß, seine Aufmerksamkeit nicht länger dem *Paulus* zu widmen, sondern Themen wie Petrus, Elias oder sogar Og von Baschan.¹ Im Februar 1837 schrieb er Klingemann erneut und betraute ihn mit einem Libretto für ein Oratorium über Petrus oder über Elias, bevorzugt über Letzteren, welches er im folgenden Sommer komponieren wolle.²

Im Sommer 1837 begab sich Mendelssohn nach England, wo er den *Paulus* beim Birmingham Music Festival dirigierte. Ende August setzte er sich in London mit Klingemann zusammen und erarbeitete einen umfassenden Librettoentwurf. Klingemann formulierte den Text, und Mendelssohn schrieb später Anmerkungen dazu. Klingemann sah sich, nachdem der Komponist ihn ziemlich gedrängt hatte, außer Stande, weiter an diesem Projekt mitzuarbeiten, und schickte Mendelssohn am 19. Juni 1838 die bereits erstellten Seiten zu.³ Der Komponist wiederum schickte Klingemanns Entwurf an seinen Freund aus Kindertagen und theologischen Berater, Pastor Julius Schubring in Dessau, der zunächst Anmerkungen in diese Abschrift einfügte, aber später – ab Ende 1838 – eine neue, eigene Fassung in mehreren Teillieferungen anfertigte.⁴

1 Brief von Mendelssohn an Klingemann vom 12. August 1836. Karl Klingemann, *Felix Mendelssohn-Bartholdys Briefwechsel mit Legationsrat Karl Klingemann in London*, Essen: G. D. Baedeker 1909, S. 204.

2 Brief von Mendelssohn an Klingemann vom 18. Februar 1837, ebd. S. 211–212.

3 Brief von Klingemann an Mendelssohn vom 19. Juni 1838, ebd. S. 233.

4 Briefe von Schubring an Mendelssohn vom 28. Oktober bis 17. November. Julius Schubring, *Briefwechsel zwischen Felix Mendelssohn Bartholdy und Julius Schubring*

Mendelssohn widmete sich in der folgenden Zeit mehreren anspruchsvollen Aufgaben, so dass die Arbeit am *Elias* zunächst einmal zurückgestellt wurde: In den Jahren von 1839 bis 1845 vollendete und veröffentlichte er den *Lobgesang* (1840), die Symphonie a-Moll (1843), *Die erste Walpurgisnacht* (1844) und das Violinkonzert in e-Moll (1845) – um nur die größten Werke zu nennen – und musste aufgrund seines Amtes am Königshof in Berlin die Bühnenmusiken für *Antigone* (1841) und *Ein Sommernachtstraum* (1843) komponieren.

Mendelssohn besann sich erst wieder auf das Oratorium, als er aus Birmingham einen Kompositionsauftrag für ein Werk erhielt, das im Sommer 1846 beim dortigen Musikfestival aufgeführt werden sollte.⁵ Ende 1845 begann er mit der Überarbeitung des Szenarios und Librettos des *Elias*. Eine wichtige Skizze für das Szenario von Teil 1 des Werkes nennt für fast alle wichtigen Nummern die Tonarten, die jenen der endgültigen Fassung – bis auf eine Ausnahme – einem Teil der Szene, in der Elias den Sohn der Witwe wieder zum Leben erweckt (s. unten) – entsprechen. Anfang 1846 war eine seines Erachtens praktikable Fassung erreicht, und er begann ernsthaft mit der Vertonung, wenngleich er das Libretto noch weiter überarbeitete.

Der Kompositionsprozess, aus dem das Werk hervorging, lässt sich auf Basis der zahlreichen Quellen, die verschiedene Stadien der Werkentwicklung wiedergeben, gut rekonstruieren. Von zwei Sätzen gibt es Varianten, die eine genauere Betrachtung verdienen. Dabei handelt es sich zum einen um das Doppelquartett Nr. 7 „Denn er hat seinen Engeln befohlen über dir“, das 1844 als unabhängiges A-cappella-Chorstück entstanden war, bevor sich Mendelssohn erneut mit dem Oratorium befasste. Er übersandte es mit einem auf den 15. August 1844 datierten Brief an König Friedrich Wilhelm IV. von Preußen.

Zum anderen entfernte Mendelssohn kurz vor der Uraufführung des Werkes in Birmingham

zugleich ein Beitrag zur Geschichte und Theorie des Oratoriums, Leipzig: Duncker & Humblot 1892, S. 124–146.

5 Der Brief vom Direktor des Musikfestivals, Joseph Moore, ist auf den 22. Juni 1845 datiert (Bodleian Library, Oxford, M. Denek Mendelssohn d. 47, item 228).

einen Chorsatz mit dem Text „Er wird öffnen die Augen der Blinden“ aus der autographen Partitur und ersetzte ihn durch das Quartett, das den zweiten Teil von Nr. 41 bildet: „Wohlan, alle, die ihr dürstig seid.“

Die Uraufführung des Oratoriums fand am Morgen des 26. August 1846 in der Town Hall von Birmingham statt. Der prominente österreichische Bassist Joseph Staudigl trat in der anspruchsvollen Rolle des Propheten auf. Als Solo-Sopranistin, in der Rolle der Witwe und für die Arie „Hear ye, Israel“, war Maria Caradori-Allan engagiert, deren Interpretationen als schön jedoch wenig lebendig rezensiert wurden. Insgesamt war das Werk jedoch ein großer Erfolg und hatte schon bald – zumindest im britischen Musikleben – den Status, das große und bedeutende Oratoriums des Jahrhunderts zu sein.

Unmittelbar nach der Aufführung begann der Komponist, das Werk hinsichtlich seiner eigenen Kritik an der Musik zu überarbeiten. Als der *Elias* am 16. April 1847 in der Exeter Hall in London das nächste Mal aufgeführt wurde, hatte das Oratorium grundsätzlich bereits die Form, in der wir es heute kennen. Einige der Sätze und Abschnitte, die verworfen wurden, sind im Anhang der vorliegenden Ausgabe enthalten. In dieser Fassung wurde es erneut am 23., 28. und 30. April in London sowie am 20. April in Manchester und am 27. April in Birmingham aufgeführt.

DRAMATURGISCHE ANLAGE UND MUSIK

Der *Elias* folgt einer sorgfältig durchdachten und komplex strukturierten Handlung. Es war von Anfang an geplant, das Oratorium in zwei Teilen anzulegen, wenngleich sich diese während der vielen, oben erwähnten Librettoentwürfe in Phasen entwickelten. Die letztendliche Anordnung konzentriert sich im ersten Teil auf die Dürre in Israel und umfasst drei Episoden, von denen jede in einem Wunder kulminiert. Im zweiten Teil führen drei Episoden die Handlung weiter: Königin Jezebel und ihre Untergebenen bedrohen das Leben Elias; die Zweifel des Propheten werden durch die Bestätigung seiner engen Beziehung zu seinem Herrn und Gott beruhigt; seine Himmelfahrt im Feuerswagen.

Anstatt konventionell mit einer Ouvertüre zu beginnen, wird das Oratorium von der Stimme des Propheten eröffnet, die eine Dürre als Strafe für die Verderbtheit der Menschen fordert. Eingeführt wird er durch ein düsteres Verkündigungssignal aus der Blechbläsergruppe. Die aufwärts durch eine Oktave führende Dreiklangsbewegung, hier in d-Moll, wird zu einem der wiederkehrenden Motive des Werkes und steht für die Bittgebete des Propheten. Auch ein weiterer wiederkehrender Einfall wird hier eingeführt: eine ineinander greifende Reihe verminderter Quinten, welche die Worte des eigentlichen Fluches vertont.

In der frühen Konzeption des Werkes durch den Komponisten fehlte die darauf folgende Ouvertüre, die deshalb auch nicht in der Partitur für Birmingham erscheint. Mendelssohn ließ sich jedoch davon überzeugen, eine Ouvertüre einzufügen, was sich als sehr wirkungsvoll erwiesen hat. Die Aufführungsdauer der fugierten Ouvertüre lässt einen zeitlichen Abstand zwischen der Prophezeiung und dem Hilferuf des Volkes entstehen und stellt so die lange Dürreperiode dar. Das Thema, das mit Wiederholungen eines sich um einen Halbton nach oben drängenden zweitönigen Motivs beginnt, evoziert die Lasten und das Leiden der Nation.

Die folgenden Nummern beschreiben die Bitten des Volkes um Erlösung, zunächst noch in d-Moll (Nr. 1, Chor; Nr. 2, Sopranduett und Chor), und die Ermahnungen des Propheten Obadiah, dass jene, die wahrhaft nach Gott suchen, ihn finden werden (Nrn. 3–4, Tenorrezitativ und Arie), jetzt in E-Dur. Der Chor klagt anschließend (Nr. 5), der Herr habe ihre Gebete nicht erhört, verkündigt dann jedoch, dass Gott den Gläubigen weiterhin barmherzig sei, wobei er sich von einem kraftvollen fugierten Abschnitt in c-Moll zu einem choralartigen Schluss in C-Dur bewegt.

Der Engel ruft nun Elias (Nr. 6, Altrezitativ) und schickt ihn zum Bach Krit, wo er Trank und Nahrung finden werde; die Verheißung, dass ihm die Engel Gottes helfen werden, wird durch ein Solo-Oktett in G-Dur bekräftigt (Nr. 7, SSAATTBB). Da der Bach eingetrocknet ist, schickt der Engel Elias zum Haus der Witwe von Zarepath (Altrezitativ). Eine lange Szene mit der Witwe und Elias (Nr. 8, Sopran und Bass) zeigt das erste Wunder des Propheten, als er ihren Sohn wieder zum Leben erweckt. Die Episode beginnt in e-Moll, doch Elias

Gebet in der Mitte des Abschnitts steht in E-Dur. Im Entwurf hatte Mendelssohn an dieser Stelle Es-Dur vorgesehen, d. h. die Tonart, in der Obadjahs Arie die Zuhörer ermahnt, mit reinem Geiste zum Herrn zu beten. Möglicherweise wurde der ursprüngliche Tonartenplan durch einen anderen ersetzt, um durch die Paarung e-Moll und E-Dur die Wunder in der Geschichte Elias darzustellen. Der Dialog kehrt zu e-Moll zurück, der harmonische Satz wechselt aber zu G-Dur, als der Sohn der Witwe wieder ins Leben tritt. Der Chor, der hier nicht unbedingt das Volk darstellt sondern die Handlung reflektiert, reagiert auf das Wunder mit der Feststellung, dass Gott sich gnädig gegenüber jenen erweise, die ihn fürchten (Nr. 9). Die Tonart G-Dur macht diesen Chor zum Rahmen des Oktetts, welches dem Wunder vorangeht.

In der nächsten Episode versucht Elias, König Ahab die Macht Gottes zu beweisen (Nr. 10, Rezitativ und Chor). Sie beginnt wiederum mit dem Verkündigungsmotiv der Blechbläser und Elias Dreiklangs-Bittgebetsmotiv, jedoch in Es-Dur, d. h. der Tonart, die – wie bereits erwähnt – offensichtlich seit dem Entwurfsszenario für das Gebet der wahrhaft Gläubigen steht. Der Prophet schlägt vor, die Priester Baals sollten ihre falschen Götter anrufen, um das Altarfeuer zu entzünden. Dies führt erneut zum Motiv der Blechbläser, hier in d-Moll und somit der Anfangstonart des Oratoriums, und im darauf folgenden Rezitativ Elias ertönt auch wieder sein Bittgebetsmotiv. Die falschen Priester rufen ungehalten ihre Götter an, zunächst in F-Dur und dann verzweifelter einen Halbton höher in fis-Moll – jedoch ohne Erfolg. Gleichzeitig verspottet und verhöhnt Elias sie (Nr. 11–13.). Als sie mit ihren unnützen Verwünschungen am Ende sind, fordert Elias das Volk auf, zuzuhören wie er zum wahren Herrn und Gott betet (Nr. 14, Bass-Arie); und natürlich kehrt diese Arie wieder zur Tonart Es-Dur zurück. Das Soloquartett, das die Engel darstellt, verheißt, dass Gott jenen gnädig sei, die auf ihn vertrauen (Nr. 15, SATB), und bleibt dabei in der gleichen Tonart. Elias beschwört das himmlische Feuer herab, diesmal mit seinem aufsteigenden Dreiklangsmotiv in es-Moll. (Die melodische Geste des Bittgebets hat hier stärkere Bedeutung als der banale Einsatz von Wortmalerei, denn die stark aufwärtsgerichtete Melodie vertont die Worte „sende sie herab!“/ „let them now descend!“). Das Volk sieht zu, wie das Feuer auf den Altar herab fährt, was durch

die flimmernden Figurierungen der Streicher in e-Moll dargestellt wird, und verkündet den einen wahren Gott in abschließendem Dur-Klang. Elias fordert das Volk auf, die Priester Baals zu töten (Nr. 16, Bass-Rezitativ und Chor).

Leider bricht im Szenarioentwurf Mendelssohns an dieser Stelle der Tonartenplan ab. Wir können jedoch davon ausgehen, dass ihm sowohl die Motive als auch die Tonarten durchgehend als Bezugswerte im Bewusstsein blieben. In einer prophetischen Predigt vergleicht Elias Gottes Wort mit einem reinigenden Feuer, wobei das Tonbild des Opfers erneut in a-Moll in den Streichern erscheint (Nr. 17, Bass). Der Solo-Alt singt in e-Moll vom Leid jener, die sich weiterhin von Gott abwenden (Nr. 18, Arioso).

Die Schlusszene von Teil 1 (Nr. 19, Rezitativ und Chor) zeigt das Ende der Dürre. Obadjah bittet für das Volk, Elias möge Gott um das Ende des Leidens ersuchen, woraufhin Elias betet, die Himmel sollten sich öffnen und Regen kommen. Dieses Gebet steht nicht in Es sondern in As (möglicherweise als Tonika gewählt, zu der Es als Dominante führt). Als er sein Gebet fortsetzt, schickt er einen Knaben aus, den Himmel zu beobachten, jedoch zunächst ohne Ergebnis. Als der Regen schließlich in einem überwältigenden Crescendo, ausgehend von einem Pianissimo-Tremolo und mit einem Wechsel von e-Moll zu Es-Dur, niedergeht, bricht der Chor in Dankgesang aus. Mit der großen Chordankeshymne (Nr. 20), in der die Sänger weiterhin in der Rolle des Volkes Israel bleiben, während das Orchester das rauschende Wasser darstellt, schließt der erste Teil des Werkes in Es.

Der zweite Teil beginnt mit einer Arie, die von einer Sopranstimme gesungen wird, der keine eindeutige Rolle zugeschrieben werden kann. Sie fordert das Volk Israel auf, dem Wort Gottes zu gehorchen, verheißt ihm Stärke und Trost und gemahnt es, menschliche Gegner nicht zu fürchten (Nr. 21, h-Moll führt zu H-Dur). Der Chor antwortet unmittelbar mit „Fürchte dich nicht“ / „Be not afraid“ und leitet in eine große Fuge (Nr. 22) in G-Dur über, der Tonart, die wir bereits mit der Dankbarkeit für Gottes Barmherzigkeit verbinden.

Die Handlung erlangt nun neue Spannung durch den Konflikt Elias mit Königin Isebel, die ihn des Aufruhrs durch seine Verurteilung Ahabs, der Gotteslästerung durch seine Zerstörung der Baalim und die Ermordung der falschen Priester

sowie der Schuld für die Dürre bezichtigt (Nr. 23, Rezitativ und Chor). Das Volk erhebt sich gegen Elias (Nr. 24, Chor, a-Moll), der von Obadiah gewarnt wird zu fliehen (Nr. 25, Rezitativ für Tenor und Bass).

Elias durchlebt nun eine Glaubenskrise. Er beklagt sich zunächst in der Arie „Es ist genug“, dass er Gott treu gedient habe und nun der Willkür seiner Feinde überlassen werde (Nr. 26, Arie). Die Verwendung von fis-Moll für den Propheten ist hier sehr ungewöhnlich, denn die Tonart tritt zuvor nur im Zusammenhang mit den verzweifelten Rufen der Baal-Priester auf. Der schlafende Elias in der Wildnis wird von Engeln geschützt, die ihm göttlichen Beistand verheißen (Nr. 27, Alt-rezitativ; Nr. 28, Trio, SSA a cappella). Es schließt sich ein Chor von Engelsstimmen an, in dem die Allgegenwart Gottes noch einmal bekräftigt wird (Nr. 29). Diese letztgenannten Nummern verwenden zum ersten Mal die Tonart D-Dur, mit der das Oratorium enden wird, und die hier als Verstärkung der Tonart G-Dur dient.

Auch nachdem die Engel ihn geweckt haben, bleiben die Zweifel und Ängste des Propheten bestehen, und er wünscht sich nur noch den Tod (Nr. 20, Rezitativ für Alt und Bass). In C-Dur, einer Tonart, die nicht mehr zu hören war, seit der Chor in Nr. 5 von Unerschütterlichkeit Gottes sang, gemahnt ihn der Engel erneut, auf Gott zu vertrauen (Nr. 31, Alt-Arie), und der Chor verkündigt jenen die Erlösung, welche die weltlichen Prüfungen erdulden (Nr. 32, F-Dur). Elias bittet noch einmal um die Gegenwart Gottes, und der Engel schickt ihn auf einen Berg, um die Herrlichkeit Gottes zu erkennen (Nr. 33, Rezitativ). Ein lebhafter lautmalerischer Chor erzählt von Winden, Stürmen, Erdbeben und Feuer, auf welche die ruhige Stimme Gottes folgt (Nr. 34). Der Übergang von e-Moll zu E-Dur verweist hier zurück auf das Erweckungs- und das Feuerwunder in Teil 1. Nachfolgend wird der Handlungsort in den Himmel verlegt, wo die Engel in C-Dur die himmlische Lobeshymne „Heilig, heilig, heilig / Holy, holy, holy“ (Nr. 35, Alt-Rezitativ, Quartett und Chor) singen. Inmitten dieser Hymne verkündet die Trompete leise das prophetische Dreiklangsmotiv.

Bestärkt und ermutigt (und sein eigenes Motiv – nun in C-Dur – aus dem Chor hörend), folgt Elias erneut seiner Berufung zum Propheten und bringt seinen wiedererstarnten Glauben in F-Dur zum Ausdruck (Nr. 36, Choral-Rezitativ; Nr. 37,

Bass-Arie), der Tonart der Verheißung des Chores in Nr. 32. Der Chor verkündet nun Elias Kraft und Weisheit. Es folgt die Verklärungsszene, die mit einer Beschreibung seiner Himmelfahrt in einem Feuerswagen beginnt (Nr. 38) und von f-Moll zu As-Dur fortschreitet. In letztgenannter Tonart verkündet der Tenor auch den himmlischen Lohn und die ewige Glückseligkeit der Gerechten (Nr. 39, Arie). Der Sopran antwortet, indem er die Bedeutung der Prophezeiung des Elias würdigt (Nr. 40, Rezitativ), das Volk wieder zu Gott geführt und es so von dem Fluch der Ungläubigen bewahrt zu haben.

Der Chor führt die Prophezeiung fort (Verweis auf Elias im letzten Buch des Propheten Maleachi), worin man aus christlicher Sichtweise die Verkündigung der Ankunft Christi erkennen kann (Nr. 41).⁶ Die Rückkehr zu D-Dur signalisiert hier das Ende des Oratoriums, doch zunächst ergibt sich durch das Soloquartett, das jene willkommen heißt, die nach Gott als Erquickung dürsten, noch einmal ein Moment der Erlösung in B-Dur, einer Tonart, die zuvor nicht vorkam. Der Abschlusschor besingt das Licht Gottes für die Gläubigen und endet mit einem Lobpreis als Fuge in D-Dur. Das Fugenthema kehrt das Thema des ursprünglichen Fluches um und macht aus den ineinander greifenden Intervallen nun reine Quartan (statt Tritoni), wengleich ein Widerhall des Fluches in der Basslinie kurz vor Ende des Werkes im abschließenden Amen erklingt.

Douglass Seaton
(übersetzt von Caroline Schneider)

6 Eine umfassende Diskussion christlicher Theologie in *Elijah* bei Sposato, *The Price of Assimilation*. Eine lebhaftige Debatte über das Thema des christlichen und jüdischen Erbes und Ideologie in Mendelssohns Leben und Werk findet sich bei Jeffrey Sposato, „Creative Writing: The [Self-]Identification of Mendelssohn as Jew“, in: *The Musical Quarterly* 82/1, 1998, S. 190–209; Leon Botstein, „Mendelssohn and the Jews“, in: *The Musical Quarterly* 82/1, 1998, S. 210–219; Michael P. Steinberg, „Mendelssohn’s Music and German-Jewish Culture: An Intervention“, in: *The Musical Quarterly* 83/1, 1999, S. 31–44; Jeffrey Sposato, „Mendelssohn, Paulus, and the Jews: A Response to Leon Botstein and Michael Steinberg“, in: *The Musical Quarterly* 83/2, 1999, S. 280–291; Leon Botstein, „Mendelssohn, Werner and the Jews: A Final Word“, in: *The Musical Quarterly* 83/1, 1999, S. 45–50.

VERZEICHNIS DER NUMMERN / INDEX OF NUMBERS

Erster Teil

Einleitung: So wahr der Herr, der Gott Israels, lebet	1
Ouverture	2
1. Chor: Hilf, Herr! Willst du uns denn gar vergessen	6
2. Duett mit Chor: Herr, höre unser Gebet	18
3. Recitativo: Zerreiße eure Herzen	24
4. Aria: So ihr mich von ganzem Herzen suchet	25
5. Chor: Aber der Herr sieht es nicht	28
6. Recitativo: Elias, gehe weg von hinnen ..	42
7. Doppel-Quartett: Denn er hat seinen Engeln befohlen	43
8. Recitativo, Aria e Duetto: Was hast du an mir getan	60
9. Chor: Wohl dem, der den Herrn fürchtet ..	67
10. Recitativo mit Chor: So wahr der Herr Zebaoth lebet.	78
11. Chor: Baal, erhöre uns	84
12. Recitativo und Chor: Rufet lauter! Denn er ist ja Gott	96
13. Recitativo und Chor: Rufet lauter! Er hört euch nicht	99
14. Aria: Herr Gott Abrahams, Isaaks und Israels	107
15. Quartett: Wirf dein Anliegen auf den Herrn	110
16. Recit. und Chor: Der du deine Diener machst zu Geistern	112
17. Aria: Ist nicht des Herrn Wort wie ein Feuer	121
18. Arioso: Weh ihnen, dass sie von mir weichen	126
19. Recitativo und Chor: Hilf deinem Volk, du Mann Gottes	128
20. Chor: Dank sei dir Gott	137

Zweiter Teil

21. Aria: Höre, Israel, höre des Herrn Stimme	152
22. Chor: Fürchte dich nicht, spricht unser Gott	159
23. Recitativo und Chor: Der Herr hat dich erhoben	172
24. Chor: Wehe ihm, er muss sterben	180

First Part

Introduction: As God the Lord of Israel liveth	1
Ouverture	2
1. Coro: Help, Lord! Wilt thou quite destroy us	6
2. Duetto con Coro: Lord, bow thine ear to our pray'r	18
3. Recitativo: Ye people, rend your hearts. . .	24
4. Aria: If with all your hearts ye truly seek me	25
5. Coro: Yet doth the Lord see it not	28
6. Recitativo: Elijah! Get thee hence	42
7. Doppio Quartetto: For he shall give his angels	43
8. Recitativo, Aria e Duetto: What have I to do with thee	60
9. Coro: Blessed are the men who fear him ..	67
10. Recitativo con Coro: As God the Lord of Sabaoth liveth	78
11. Coro: Baal, we cry to thee	84
12. Recitativo e Coro: Call him louder! For he is a God	96
13. Recitativo e Coro: Call him louder! He heareth not	99
14. Aria: Lord God of Abraham, Isaac and Israel	107
15. Quartetto: Cast thy burden upon the Lord	110
16. Recitativo e Coro: O thou who maketh thine angels spirits.	112
17. Aria: Is not his word like a fire.	121
18. Arioso: Woe unto them who forsake him ..	126
19. Recitativo e Coro: O man of God, help thy people	128
20. Coro: Thanks be to God	137

Second Part

21. Aria: Hear ye, Israel; hear what the Lord speaketh	152
22. Coro: "Be not afraid," saith God the Lord ..	159
23. Recitativo e Coro: The Lord hath exalted thee	172
24. Coro: Woe to him! He shall perish.	180

25. Recitativo: Du Mann Gottes, lass meine Rede	187
26. Aria: Es ist genug	190
27. Recitativo: Siehe, er schläft unter dem Wacholder	195
28. Terzetto: Hebe deine Augen auf	196
29. Chor: Siehe, der Hüter Israels	200
30. Recitativo: Stehe auf, Elias	211
31. Aria: Sei stille dem Herrn	214
32. Chor: Wer bis an das Ende beharrt	216
33. Recitativo: Herr, es wird Nacht um mich	219
34. Chor: Der Herr ging vorüber	221
35. Recitativo: Seraphim standen über ihm	239
Quartett mit Chor: Heilig ist Gott der Herr 240	
36. Chor-Recitativo: Gehe wiederum hinab	248
37. Arioso: Ja, es sollen wohl Berge weichen	250
38. Chor: Und der Prophet Elias brach hervor	252
39. Aria: Dann werden die Gerechten leuchten	263
40. Recitativo: Darum ward gesendet der Prophet Elias	266
41. Chor: Aber einer erwacht von Mitternacht	267
Quartetto: Wohlan, alle, die ihr durstig seid	277
42. Schlusschor: Alsdann wird euer Licht hervorbrechen	284

Anhang

21. Quartett: Erhöre dies Gebet	295
33. Recitativo: Herr, erhöre mich bald	298
33. Recitativo: Wohlan denn, gehe heraus ..	300
40. Recitativo: Weil er ein göttliches Leben führete	301
43. Schlusschor: Dem aber, der überschwänglich tun kann	302

25. Recitativo: Man of God, now let my words	187
26. Aria: It is enough	190
27. Recitativo: See now, he sleepeth beneath a juniper tree	195
28. Terzetto: Lift thine eyes	196
29. Coro: He, watching over Israel	200
30. Recitativo: Arise, Elijah	211
31. Aria: O rest in the Lord	214
32. Coro: He that shall endure to the end ...	216
33. Recitativo: Night falleth round me	219
34. Coro: Behold, God the Lord passed by ..	221
35. Recitativo: Above him stood the seraphim	239
Quartetto con Coro: Holy is God the Lord	240
36. Coro-Recitativo: Go, return upon thy way	248
37. Arioso: For the mountains shall depart ..	250
38. Coro: Then did Elijah the prophet break forth	252
39. Aria: Then shall the righteous shine forth	263
40. Recitativo: Behold, God hath sent Elijah the prophet	266
41. Coro: But the Lord from the north hath raised one	267
Quartetto: O come ev'ry one that thirsteth	277
42. Coro: And then, then shall your light break forth	284

© by Bärenreiter