

seiner Gesänge unbestritten die beliebtesten. In Graz bekannte sich noch 1835 der Komponist H. v. Lannoy uneingeschränkt zur Liedästhetik Reichardts, für dessen Ideal der „Einfachheit, ja Einfalt“ im Rahmen des Strophenedes er gegen Schubert und das romantische Stimmungslied eintrat⁸. In dieser Mittelschicht volkstümlich schreibender Tonsetzer, die sich durch Anknüpfung an Gemeingut der Volkstraditionen eine breite Resonanz im Bürgertum zu erringen suchten und den von Reichardt mitgeschaffenen spezifischen Balladenton schätzten, war er während des ganzen 19. Jahrhunderts ein Vorbild. Selbst Johannes Brahms bewunderte seine Kunst der einfach-prägnanten Melodieerfindung.

Die von Reichardt stets ersehnte Breitenwirkung war vielen seiner Lieder am frühesten auf dem Boden Berlins beschieden, wo sie schon um 1790 in den Schulen heimisch gemacht wurden. Die *Lieder für Kinder aus Campes Kinderbibliothek* wurden sehr rasch allgemein geläufig⁹. Lieder wie *Bunt sind schon die Wälder, Es steht ein Baum im Odenwald* oder *Schlaf, Kindchen, schlaf* wurden oft nachgedruckt¹⁰. Das *Mildheimische Liederbuch* von 1799 enthält nicht weniger als 67 Melodien Reichardts, wogegen J. P. A. Schulz mit nur 47 Melodien, Mozart gar lediglich mit einem Lied vertreten ist. In G. W. Finks *Musikalischem Hauschatz* von 1843 findet man 42 Nummern von Reichardt. Viele Gedichte Herders, Goethes und auch Schillers wurden erst durch die weite Verbreitung der dazu geglückten Vertonungen Reichardts allgemein bekannt, so z. B. von Herder das Lied *Gar hochgeboren ist der Mann*, von Schiller *Es reden und träumen die Menschen viel* oder von Goethe *Freudvoll und leidvoll*, das noch um 1900 selbst in holländischen Schulen eingeübt wurde. Auch in studentischen Kreisen lebten einige Melodien nach. Die 1868 veröffentlichte Feststellung von Friedrich Rochlitz: „Jedermann singt Reichardt'sche Lieder“ dürfte demnach mindestens bis zur Mitte des 19. Jahrhunderts in Deutschland wirklich gegolten haben¹¹. Zu den Großen zählte er zu dieser Zeit Wagners, Liszts und Bruckners sicherlich nicht mehr, vergessen war er jedoch keinesfalls, wie einige Musikschritsteller nach 1820 ungerechterweise behauptet haben. Mittelbar und unmittelbar wirkte seine mündlich und schriftlich tradierte Hinterlassenschaft in Teilbereichen des Musiklebens unüberhörbar nach.

WILHELM MOHR / FALKENSTEIN/TS.

Über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform

In seinem Buch *Von zwei Kulturen der Musik* stellt August Halm Fugen- und Sonatenform einander gegenüber als Formen des Musizierens aus dem Geist der Monothematik und dem der Bithematik. Diese Einteilung erscheint grundsätzlich fruchtbar und geeignet, auf alle Erscheinungsformen der Musik angewendet zu werden, da sie auf etwas Wesentliches deutet, auf alle Lebenserscheinungen nämlich, die entweder aus sich selber, aus eigener Kraft erwachsen oder aber aus der Wärme leben, die aus dem Aufeinandertreffen zweier oder auch mehrerer Kräfte entsteht. Unter die letztere Kategorie fallen außer der Sonate auch das Rondo und die Liedform A—B—A, zu den monothematischen Formen gehören praktisch alle übrigen wie

⁸ W. Suppan, *H. E. J. v. Lannoy*, Graz 1960, 53.

⁹ D. Rittershausen, *Beiträge zur Geschichte des Berliner Elementar-Schulwesens*, in *Märkische Forsch.* 9 (1865), 275; W. Voigt, *Die Musikpädagogik des Philanthropismus*, Diss. Halle 1923 (mschr.), 93; M. Schipke, *Der deutsche Schulgesang von J. A. Hiller bis zu den Falkschen Allgemeinen Bestimmungen*, Bln. 1913, 76; u. a.

¹⁰ Vgl. *Weimarisches Jb. f. dt. Sprache Lit. u. Kunst* 6 (1857), 103 ff.

¹¹ F. Rochlitz, *Für Freunde der Tonkunst*, Bd. 3, Lpz. 1868, 258.

Kanon, Kanzone, Chaconne, Passacaglia und nicht zuletzt die Variation, wobei besser vom Variationsprinzip statt von der Variationsform gesprochen wird.

Ein Bericht über Mischformen und Sonderbildungen der Variationsform wird es vor allem mit dem Einwirken des Variationsprinzips auf bi- oder polythematische Gestalten zu tun haben; es gibt aber auch bedeutende Synthesen von Variation und Fuge: Matthias Weckmanns Fuge in d-moll ist insofern ungewöhnlich, als sie aus drei ineinander übergehenden Fugen besteht, wobei die Themen der zweiten und der dritten Fuge jeweils Variationen des Themas der ersten Fuge sind, so daß man also auch die zweite und die dritte Fuge selber als Variationen der ersten Fuge ansehen kann. Es kann kaum ein Zweifel daran bestehen, daß Weckmann mit diesem Werk eine musikalische Entsprechung der Trinität hat schaffen wollen, die ihm, zumindest der Idee nach, im theologischen Sinne (drei Personen in einem Wesen) überzeugender gelungen ist als Bach in seiner Dreifaltigkeitsfuge, die bekanntlich eine Tripelfuge ist, also mit drei grundverschiedenen Themen.

Nicht von ungefähr schließen oft größere Variationszyklen mit einer Fuge; denn auch in der Fuge ist das Variationsprinzip vom Anfang bis zum Ende wirksam: schon die Beantwortung des Dux durch den Comes ist davon beherrscht, sofern das Thema, wenn es im Quintraum begann, als Comes im Quartraum steht und umgekehrt. Aber auch jeder Kontrapunkt ist ein Variieren; denn das Variieren erfolgt ja, wie Kurt v. Fischer in seiner Beispielsammlung *Die Variation* ausführt, entweder durch Verändern des Gegebenen selbst oder durch Zusätze zum gegebenen Material, und um solche Zusätze handelt es sich bei den Kontrapunkten in einer Fuge, gleichermaßen wie bei Variationen über einem gegebenen Baß wie bei der Passacaglia und der Chaconne. (Unter diesem Gesichtspunkt müßte man sogar auch Griegs zusätzliches zweites Klavier zu Mozartschen Klaviersonaten als „Zusätze zu etwas Gegebenem“ und somit auch als eine Sonderform der Variation begreifen.) Als ein Sonderfall dürften auch die Variationen Robert Volkmanns über das Händelsche Grobschmiedthema genannt werden, wo bei der Aufstellung des Themas so verfahren wird, daß die Wiederholungen der beiden Themenhälften bereits Variationen darstellen.

In der 14. *Variation* über ein Thema von Righini verzahnt Beethoven zwei Variationen ganz verschiedenen Charakters zu einer Variation, indem er eine bewegliche, im 2/4-Takt und in der Baßlage stehende mit einer Adagio-Variation im 3/8-Takt und in der Diskantlage viertaktweise durcheinanderwürfelt zu einer reizvollen neuen Einheit. (Eine Parallele in der Literatur: E. Th. A. Hoffmanns Kater Murr mit den beiden durcheinandergebrachten Manuskripten!) In Haydns *f-moll-Variationen* treten uns Variationen über zwei Themen entgegen, die stark zur Rondoform neigen, nicht nur dadurch, daß die beiden Themen — das eine in f-moll, das andere in F-dur — zweimal nacheinander variiert werden, sondern auch dadurch, daß zum dritten und letzten Male nur noch, reprisenhaft, das erste Thema unverändert erscheint und in eine längere Koda ausläuft.

Einen Sonderfall bilden C. Francks *Symphonische Variationen*, bei denen zwei Themen sich im Geist der Sonatenform begegnen. Das Werk ist ein einsätziges Klavierkonzert, das vom Anfang bis zum Ende ausschließlich von den „zwei Prinzipien“ lebt, die man hier wirklich als das männliche und das weibliche Prinzip ansprechen kann. (Das zeigt sich sowohl im Charakter der beiden Themen wie auch in dem rein technischen Bezüge, daß das eine Thema lauter männliche, das andere lauter weibliche Endungen hat.) Mit Recht bemerkt Maurice Cauchie in seinem kurzen Vorwort zu der Partiturausgabe bei Eulenburg, daß der Plan dieses Werkes ohne Vorgänger in der Geschichte der Variation sei. Unverständlich ist nur, wenn er später behauptet, die beiden Themen (die er irrtümlich schon in den ersten zweimal vier Takten der Partitur sieht) würden „ohne entschiedenen Plan vermischt“. In Wirklichkeit werden die beiden Themen nach einem Plan entwickelt und aufeinander bezogen, der einen geistigen Organismus ohne Beispiel darstellt, hinter dem höhere Wirklichkeiten geahnt wer-

den können: In einer Einleitung von 99 Takten kommen zunächst die Elemente der beiden Themen zu sich selber, worauf die erste vollständige Darstellung des „männlichen“ Themas folgt, das dann zunächst in einer ununterbrochenen Folge von sechs Variationen entwickelt wird. Darauf folgt das „weibliche“ Thema, das dann, beim Beginn des Finale, mit dem männlichen Element kontrapunktierend, sich zu gemeinsamer Vita activa verbindet. Das Ganze stellt eine Synthese von Variations- und Sonatenform dar, wie sie weder vor- noch nachher gestaltet worden ist.

Als eigenartiges Beispiel einer bisher ebenfalls ohne Nachfolge gebliebenen Zwischenform oder Synthese von Variation und Rondo seien Mussorgskijs *Bilder einer Ausstellung* genannt: Wir hören zu Anfang ein 24 Takte langes Thema, das der Komponist *Promenade* nennt und was ihn selber meint, wie er durch die Ausstellung geht. Zehn Bilder sieht er im ganzen, die sich in zehn musikalische Eindrücke umsetzen. Diese Eindrücke wirken auf ihn (*Promenade*) zurück und beeindrucken, ja verwandeln ihn. So tritt dann zwischen einzelnen Bildern das Thema (d. h. Mussorgskij oder, sagen wir: der Mensch) immer wieder auf, aber verändert, variiert, beim zweitenmal nur noch 12 Takte lang, in As statt in der Originaltonart B; dann nur noch acht Takte lang, in H; dann, nach zwei weiteren Bilderlebnissen, ganz transparent, auf zehn Takte reduziert, in d. Nach zwei weiteren Bildern tritt es wieder in der ursprünglichen Länge von 24 Takten auf, kaum verändert, aber doch nicht ganz wie am Anfang. (Leider wird diese strukturell so wichtige und wesentliche Wiederkehr des vollständigen Themas sowohl in Ravels Orchesterfassung wie auch in der pianistischen Wiedergabe z. B. von Horowitz weggelassen.) Dann geht das Thema ganz in ein Bild ein (*Cum mortuis in lingua mortua*), und schließlich am Schluß, bei *La Grande Porte de Kiev*, wird es ganz mit aufgenommen in das Bild. Das Thema tritt also im ganzen siebenmal auf, aber stets verwandelt durch die dazwischenliegenden Bilderlebnisse. — Mussorgskij hat mit diesem Werk eine ganz neue Art der Variation geschaffen, die man die induktive Variationsform nennen könnte: die Veränderung oder Verwandlung erfolgt durch andere musikalische Gegenkräfte. Das Thema „erlebt“ etwas, wie es auch in der Sonate der Fall ist, wo die Themen nach dem Geschehen in der Durchführung ebenfalls nicht mehr so wiederkehren können, wie sie sich zu Anfang darstellten, eben weil sie inzwischen etwas erlebten. Mussorgskij hat aber zugleich mit diesem Werk eine neuartige Form des Rondos geschaffen, die gleichfalls von induktiven Kräften bestimmt wird, so daß aus der ursprünglichen Form des epischen Nacheinanders, bei der das wiederkehren Rondotheма lediglich aus Spielfreunde, aus dem Bedürfnis nach Ausschmückung, verändert wird, eine Form des Mit- und Gegeneinander entsteht.

ERIC WERNER / NEW YORK

Mendelssohns Kirchenmusik und ihre Stellung im 19. Jahrhundert

Wie Sie wissen, hat Kretzschmar mehrfach betont, daß der historisch wichtigste Beitrag Mendelssohns auf dem Gebiet der Kirchenmusik liege. Diese Bemerkungen sind aber wenig beachtet worden; ein zweites Mal ist diese Idee aufgenommen worden, diesmal in einer gründlichen, ausgezeichneten Monographie, von meinem Namensvetter Rudolf Werner. Sein Buch *Mendelssohn Bartholdy als Kirchenmusiker* (Frankfurt 1932) betrachtet unser Thema sowohl vom biographischen wie vom historisch-analytischen wie auch vom theologischen Standpunkt aus. Es wäre ihm nicht viel hinzuzufügen gewesen, wenn nicht — ja, wenn unsere Beurteilung des 19. Jahrhunderts sich nicht in vieler Hinsicht geändert hätte, insbesondere auf zwei Gebieten, die für unser Thema entscheidend sind: in der Frage der musikalischen