

Materialien zu einer Definition der Intrada

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

Die Verwendung des Terminus Intrada als Bezeichnung für musikalische Inhalte findet sich in Form von *Entrada*, *Emtrada* bis jetzt am frühesten in Spanien und Portugal, und zwar bereits in mehrfacher Bedeutung. Die *Silva de sirenas* von A. Valderrabano von 1547 enthält eine *Fantasia sobre la entrada di una baxa*, die bereits Grove nachweist¹. Hier scheint, dem Wortsinn *intrare* = hineingehen entsprechend, eine einfachste Bedeutung des Terminus Intrada in Erscheinung zu treten als Eingang, Einsatz einer Stimme. In diesem Sinn verwenden noch heute die Italiener den Terminus *Entrata* für Stimmeinsätze in Fugen. Auch Rousseau² kennt den Terminus *Entrée* in derselben Bedeutung. In der Sammlung des Valderrabano tritt bereits auch eine erweiterte Sinngebung auf, in der Bedeutung Eingang nicht nur mehr einer Stimme, sondern eines Stücks als Ganzes, und mehr, als Vorspiel zu diesem Stück. Morphy³ bringt aus dieser Sammlung eine *Diferencia* zum *Soneto A monte sale el amor* mit der Anweisung: „*Otra diferencia del mismo soneto. La entrada se tocarà despacio*“. Diese *Diferencia* beginnt mit einem Vihuelavorspiel, das die Melodie der Singstimme vorausnimmt und diminiert. Hier meint also Entrada den Beginn des ganzen Stücks, der sich formal bereits zu einem Vorspiel geweitet hat, das sich durch langsameres Tempo vom übrigen Text abhebt und zugleich der Singstimme als Intonation dient. In diesen drei Bedeutungen, als Stimmeingang, Stückbeginn und intonierendes Vorspiel, wird uns der Terminus Intrada in Spanien und Portugal bis ins 18. Jahrhundert vornehmlich zu beschäftigen haben. Diese drei Sinngebungen werden zugleich die Inhalte der Begriffe *Intrada* (deutsch), *Entrata*, *Intrata* (italienisch), *Entrée* (französisch), *Entry* (englisch) klären helfen, denen allen der Ursinn „hineingehen“ in irgendeiner Gestalt zugrunde liegen bleibt. Wir wollen zugleich festhalten, daß dieses frühestbekannte Auftreten des Begriffs in Verbindung mit diminuierender, d. h. homophon gerichteter Stimmvariation, nicht mit streng imitierender Polyphonie statthat, einer Satzweise, der die Intrada als intonierendes Vorspiel häufig nahebleiben wird. Solche Entradas wird der Vihuelist, wie jeder Instrumentalist jedes Landes, bei diesen wie ähnlichen Gattungen zumeist improvisiert haben, so daß wir sie auch da werden voraussetzen müssen, wo sie in den Sammlungen der Milan, Valderrabano, Venegas usw. nicht notiert sind, oder da namentlich kennzeichnen müssen, wo sie etwa vorhanden sind, ohne ausdrücklich genannt zu sein. Dem nachzugehen, vor allem die Praxis des übrigen internationalen Zupfinstrumentenspiels daraufhin zu kontrollieren, verlohnte eine Untersuchung.

¹ G. Grove, *Dictionary of music and musicians*, London, 1954/5, Artikel Intrada. Leider konnte das Original nicht eingesehen werden, wie überhaupt unsere Untersuchungen höchst lückenhaft bleiben müssen, solange nicht mehr Quellen zugänglich sind.

² J. J. Rousseau, *Dictionnaire de musique*, London, 1766, Artikel Entrée.

³ G. Morphy, *Les luthistes espagnols du 16e siècle*, Bd. II, Leipzig, 1902, S. 161.

Die nächste datierbare spanische Quelle bietet das *Libro* des Venegas da Henestrosa⁴. Auch hier finden wir wieder zwei Bedeutungen der Intrada eng nebeneinander. Der Musiktext des *Libro* betitelt drei Stücke (Nr. 134–136) als Entrada. Im *Prólogo* werden indessen als Inhalt eines zweiten (nicht auf uns gekommenen) Buches unter anderem *Entradas de versos* angekündigt. Daß diese nähere Erläuterung auch für die Entradas dieses Buches gilt, daß wir es hier also mit der liturgischen Spezies des Begriffs zu tun haben, liegt nahe. Vorerst interessiert uns die Anweisung, die Venegas in der *Tabla final* zur ersten Entrada gibt, mit der uns wieder der Terminus in der frühesten Bedeutung begegnet: „*Sera muy provechoso tañer muchas entradas de coro de muy buenos autores y finales para que no parezca tan mal la non buena fantasia*“. Als Anregung und Vorbild werden dem Komponisten von Entradas also die Eingänge, d. h. die Stimmensätze von guten Chorkompositionen empfohlen, die sichtlich das Ideal des Venegas darstellen. Daß er mit diesem Rat aber nicht nur das liturgische Orgelspiel im Sinn hat, zeigt die Fortführung derselben Anweisung, mit der er auch dem Komponisten von Fantasien, die bekanntlich auch für Klavier- und Zupfinstrumente geschrieben wurden, das Studium von Chorwerken empfiehlt: „*Es buen aviso no tañer fantasía hasta saber muchas obras de coro, de adonde sale la buena fantasia*.“ Handelt es sich bei diesen Entradas nur um liturgische Entradas, dann ließe sich so deuten, daß die strengeren Anforderungen der Liturgik und die Liebe der spanischen Orgelmeister zur Polyphonie die Intrada nun in Verbindung mit polyphonem und imitierendem Satz bringen, dem sie als liturgische Gattung auch vornehmlich — nicht ausschließlich, wie wir sehen werden — treu geblieben ist. Die Entradas des Ms. Oporto werden, bei anhaltendem polyphonem Satz in anderen, selbst späteren Sammlungen, das Nebeneinander verschiedener Satzprinzipien auch für eine vermutlich gleiche Spezies zeigen. Die drei Entradas des Venegas sind nun, seiner Forderung gemäß, streng imitierende, knappe Stücke von 14–19 Takten. Schon die Kürze charakterisiert ihre Aufgabe als intonierendes Vorspiel⁵, mehr noch die Tatsache, daß zwei, Nr. 135 und 136 (am auffälligsten die dritte) scheinbar unvollständig sind. Indessen dürfte es sich kaum um Unvollständigkeit der Stücke handeln; vielmehr wird sich hier der Improvisationscharakter des Begriffs „Intrada“ kundtun. Der Sammler hat vielleicht nur einfach Improvisationsvorschläge machen wollen, die der Spieler je nach Erfordernis ausbauen oder nur als Vorbild benutzen konnte. Möglich allerdings ist auch, daß diese Intradas direkt in eine Chorkomposition einmünden sollten. Dabei könnte es sich ebensowohl um die chorische (also nicht gregorianische) Fassung eines Verso wie um eine Chorkomposition weltlichen Charakters, bei der man vielleicht ohnehin einen basso seguente mitgehen ließ, handeln, da ja beide bekanntlich satztechnisch keinerlei Unterschied zu zeigen brauchen. Diese Deutung liegt doppelt nahe, da das *Libro* auch die weltlichen Instrumente Harfe und Vihuela einbezieht. Die Frage ließe sich am ehesten klären, wenn es gelänge, in diesen Entradas liturgische *cantus firmi* nachzuweisen. Damit wäre zugleich auch ein Hinweis auf die liturgischen Stücke gegeben, denen diese Entradas im einzel-

⁴ Luys Venegas da Henestrosa, *Libro de cifra nueva para tecla, arpa y vihuela*, 1557, hrsg. von H. Anglés in *La musica en la corte de Carlos V*, Barcelona 1945.

⁵ Vgl. M. Reimann, Artikel *Intonation*, MGG.

nen dienten⁶. Die liturgischen Orte für Entradas werden aber im allgemeinen dieselben sein wie in anderen Ländern⁷. Eine helfende Anweisung gibt das *Juego de versos de todos tonos* von F. M. Lopez (Biblioteca nacional Madrid M 1735) aus dem 18. Jahrhundert⁸, das einen neuen, häufig auftretenden Sammelterminus ins Spiel wirft. Die *Entradas del cantico de primer tono* — es scheint sich um je 40 Stücke, die als solche Entrada genannt sind, für jeden der acht Töne zu handeln — dienen „en visperas, magnificat. En completas, nunc dimittis. En maytines, benedictus“. Leider spricht der Katalog nur schlechthin von versos („hay cuarenta versos“), so daß ein Zweifel bleibt, ob etwa der Terminus „Entrada“ nur beim ersten Stück in Erscheinung tritt und die übrigen Stücke „Verso“ genannt sind. Hier wäre dann, wie schon der Sammeltitle vermuten läßt, ein Beweis erbracht für die Verwendung auch der nur „Verso“ betitelten Kompositionen als Entradas. Jedenfalls liegt eine, sicher häufig vorauszusetzende, Identifizierung der Termini „Juego de Verso“ und „Entrada“ vor. Daß auch sie leider nicht verallgemeinert werden darf, zeigt das Ms. Oporto (s. u.), das im Register sauber *Jogo de verso* von *Entrada* trennt.

Eine nicht liturgische Entrada könnte die *Entrada de clarines, antes de tocar canciones*, im Ms. 1367, Biblioteca nacional Madrid (S. 49), aus dem 16.—17. Jahrhundert darstellen⁹. Die Rubrik *Cançoãs* z. B. des Ms. Oporto enthält auch Variationen und Tänze.

Schließlich bleibe nicht unerwähnt, daß die Spanier den Terminus „Entrada“ auch für den auf das Tasteninstrument übertragenen Begriff der französischen Balletentrée einsetzen. Das Ms. M 1360, Biblioteca nacional Madrid, aus dem 16.—17. Jahrhundert¹⁰, das ab Nr. 13 viel Tanzmaterial bietet, bringt fol. 224^v eine *Entrada de Bretons*. Titel und Umgebung lassen keinen Zweifel, daß es sich um ein vom Ballett beeinflusstes Spielstück handeln muß, wie sie in Süddeutschland zahlreich sind.

Wesentlich weitere Aufklärung liefern uns die Entradas des Ms. Oporto¹¹. Kastner verlegt die Hs. aus mannigfachen Gründen in das späte 17. Jahrhundert. Satz, Stil und Form lassen manchmal daran zweifeln.

⁶ Bedingung ist eine generelle Untersuchung der *Entradas de versos* wie der unerläutert gelassenen Entradas, die erst ein Ergebnis zeitigen könnte, wenn wir auch über die liturgische Funktion der „Verso“ betitelten Kompositionen hinreichend informiert wären; wenn sie, wie vermutet werden kann, in erster Linie zum Alternieren bestimmt waren, wäre die Aufgabe der Entradas enger zu begrenzen. Vielfaches Auswechseln dieser Art Stücke wird bei ihrem improvisatorischen Charakter aber trotz der verschiedenen Termini und vielleicht auch Funktionen voraussetzen sein. Nachdenken verdient auch der Terminus *Verso per l'entrada* des P. M. Lopez (s. 14), der *Verso* mit *Entrada* gleichsetzt. Wie oft mag diese Erläuterung vergessen worden oder den Sammlern überflüssig erschienen sein!

⁷ Man vgl. 5.

⁸ *Catalogo musical de la Biblioteca nacional de Madrid*, hrsg. v. H. Anglès, Barcelona, 1950, Bd. I, Nr. 151.

⁹ Vgl. 8, Nr. 141.

¹⁰ Vgl. 8, Nr. 144.

¹¹ *Libro de cyfra adonde se contém varios jogos de versos, e obras, e outras curiosidades, de varios autores*, Ms. Biblioteca municipal Oporto 1577 B 5; vgl. dazu S. Kastner, *Tres libros desconocidos con musica organica en las bibliotecas de Oporto y Braga*, Anuario musical, Bd. I, Barcelona, 1946. Ich danke die Kenntnis dieser Entradas, in Verbindung mit mancher Aufklärung und Anregung, der nimmermüden Hilfsbereitschaft Kastners, dem an dieser Stelle noch einmal nachdrücklich gedankt sei. Nach seiner Auskunft ruhen noch viele Entradas von kompositorisch geringem Wert (was ihre Wichtigkeit für die Klärung des Terminus und des Begriffes nicht schmälern dürfte) unerfaßt in spanischen Bibliotheken. Dank verdient auch das freundliche Entgegenkommen von K. Speer, der mir seine Arbeit zur Verfügung stellte: K. Speer, *A portuguese Manuscript of keyboard music from the late 17th century*, Ms. 1607, Loc. G. 7, Bib. mun. Oporto, University Microfilms, Publ. Nr. 17, 979 Ann Arbor, Michigan. Die Arbeit, die für unsere Probleme wenig in Betracht kommt, befaßt sich auch mit der Funktion des Verso.

Es handelt sich um Entradas zum 1., 5., 6., 8. Ton. Von diesen sind die des 8. Tons ziemlich rein mixolydisch, die des 6. reines F-dur, wogegen die des 1. Teils mehr oder minder reines Dorisch (teils d-moll mit Neigung zu D-dur), die des 5. reines C-dur sind. Die Kirchen tonalität ist also bereits stark angegriffen. Auffallender ist das deutlich funktionelle Denken im Harmonischen, das die kleinen Stücke in Verbindung mit dem oft geradezu virtuosen, ganz modernen klavieristischen Laufwerk, fast dem frühen 18. Jahrhundert zuweist. Mit fol. 70^r beginnend arbeiten bis fol. 71 diese Entradas entweder mit der — übrigens immer geschickten und originellen — Ausschmückung des I-IV-V-I-Tonraums, gern bei gleichbleibenden Bässen, gelegentlich auch mit Aussetzung der auf- und absteigenden Tonleiter (fol. 71^v Nr. 4 und 5)¹², oder sie bedienen sich des Prinzips des Vorhalts (fol. 112^r Nr. 1—5), im wesentlichen unter Beibehaltung der Stufen, oder sie mischen Vorhalte mit Durchgängen und Wechselnoten in einer der Stimmen (fol. 71^v Nr. 7—14) unter Beibehaltung fester Kadenztöne in der Oberstimme (fol. 113^r). Das musikalische Denken erfolgt hier rein harmonisch-funktionell, die Sprache ist klavieristisch homophon, ähnlich unbekümmert um strenge Stimmigkeit wie die Lüneburger Tabulatur KN 208¹³. Die oft freistimmige Notierung ist eine glatte Parallele zu dieser Hs. und bezeugt die Internationalität dieses Stils. Die Entradas ab fol. 69^r—70^r zeigen noch ältere Neigungen. Die Stücke fol. 69^v stellen ein Modell auf, das jeweils in drei bis vier Variationen entweder mit kontrapunktischer Versetzung der Modellstimme, die den Leitton und die obere Wechselnote des Grundtons (fol. 69^v) umspielt, oder zugleich mit Variation auch dieser Stimme (fol. 70^v) immer in Verbindung mit je einem klavieristischen Einfall, abgeändert wird. Die Stücke erreichen bei ihrer notorischen schulmäßigen Kürze von zwei bis vier Takten, die den Intonationscharakter grell beleuchtet, eine große Vielfalt. Cantus firmi scheinen nirgends zugrunde zu liegen. An Komponisten ist nur O Lague genannt (über den man Kastner vergleichen wolle), und zwar für Entradas älterer wie jüngerer Praxis. Ein Drittel etwa des Materials ist anonym. Satz und Kompositionsprinzip der anonymen Stücke unterscheiden sich nicht von denen O Lagues.

Der streng motettisch imitierende Typ des Venegas ist hier also aufgegeben zugunsten einer wieder mehr homophonen Spezies. Die Stückchen sind — oft ohne jede erkennbare Abgrenzung — einfach aneinandergesetzt, so daß die Tonika der Abkadenz, die auch manchmal fehlt, zugleich der Beginn der neuen Entrada ist. Bei länger benötigten Entradas kann man also beispielsweise entweder das Modell zugleich mit seiner Variation spielen oder die gegebenen Modelle nach dem Kompositionsprinzip, das sie verfolgen, weiter ausführen. Der Improvisationscharakter — sofern es sich hier nicht überhaupt um Improvisationsanleitung handelt, denn alles verläuft sehr systematisch und schulmäßig — zeigt sich unverkennbar auch hier. Vielleicht nicht viel später, 1719, schreibt P. M. Lopez als *Versos per l'entrada de la salve*¹⁴ wieder zwei rein motettische Entradas über den Kopf der solemnien Fassung des *Salve regina*.

Handelt es sich nun bei den Entradas des Ms. Oporto um ausschließlich liturgische Entradas? Dann wäre erwiesen, daß auch diese sich nicht auf das motettisch-imitierende Prinzip allein festlegten. Aber es sind zwischen diese Entradas nicht nur andere geistliche sondern auch weltliche Stücke — z. B. eine *Xacarà* wie ein *Pange lingua* — eingestreut, von denen das *Pange lingua* neben einem *Sacris solemnis*,

¹² Die Numerierung ist im Ms. nur mit Distinktionszeichen angezeigt, und das durchaus nicht immer.

¹³ *Lüneburger Orgel tabulatur KN 2081*, hrsg. von M. Reimann, *Erbe deutscher Musik*, Bd. 36; erscheint demnächst.

¹⁴ *Mestres de l'ascolania de Montserrat, Musica instrumental I*, hrsg. von Pujol.

nicht aber die *Xacarà* und die übrigen, im Register unter die Entradas aufgenommen sind. Sollten diese beiden Stücke ihrerseits Entradas darstellen, womit sich der Kreis der Entrada neuerlich erweiterte, nämlich auch auf Verso ohne jede Bezeichnung, so bleibt vor allem die *Xacarà*. (Zu erwägen ist aber, ob die Aufnahme der Versos unter die Entradas nicht nur der Tatsache zu danken ist, daß diese beiden Kompositionen ihrerseits von O Lague sind. Die übrigen Stücke von O Lague, nach Kastner Tientos — *obras* oder *Registro* genannt — sind gesondert verzeichnet. In diese Rubrik hätten nun diese beiden Stücke noch weniger gepaßt, als unter die Entradas. Auch unter *Varias cançoõs* hätten sie schlecht rubriziert werden können. Die alten Register sind ja nie sehr logisch.) Auch auf die Zufügung *de 8^o tom* usw. kann man sich nicht stützen, da die *Xacarà* gleichfalls die Beigabe *de 1^o tom* trägt und Tonarten bekanntlich auch für weltliche Kompositionen als Ordnungsprinzip dienen. Nicht zuletzt meinen Zifferntabulaturen immer auch andere Instrumente neben der Orgel. Bedenkt man ferner, daß weltliche Vokalkompositionen zu diesem Zeitpunkt durch den Generalbaß fast ausschließlich mit einem Klavierinstrument zu arbeiten gewohnt sind, dann ist kurzes, intonierendes Vorspiel hier ebenso wahrscheinlich wie in Instrumentalstücken wie der *Xacarà*, wenn man die Gesellschaft erst zur Ordnung rufen oder aufmerksam machen wollte. Die vielen Variationsreihen deuten als primär weltliches Kompositionsprinzip ohnehin auch auf weltliche Verwertung dieser Entradas. Zu vermerken ist auch, daß diesen Entradas die Apposition *de verso* fehlt. Solange aber nicht die Hs. als Ganze und die etwaigen Beziehungen der Entradas zu ihrer Umgebung in dieser Hs. untersucht sind, wird man nicht eine liturgische Spezies als polyphon-imitierende von einer weltlichen als homophon-freistimmige trennen können.

Daß der Begriff Entrada keine feste Kompositionsgattung als solche darstellt, dürfte nach diesen Gesamtergebnissen offenkundig sein. Improvisationstypen — auch unsere Untersuchung der *Fantasia*¹⁵ und des *Double*¹⁶ erwiesen dies — können a priori überhaupt keine Kompositionsgattung sein. Sie entwickeln sich dazu erst durch die verschiedenen Gelegenheiten, zu denen sie improvisiert werden. Das ist schon deutlich bei Niedt erkannt¹⁷, wenn er erläutert: „*Man braucht dieselben* (Intraten; Niedt leitet vom italienischen *intrare*, nicht vom lateinischen ab) *zu Sorgen und Freuden, kurz oder lang, ohne und mit reprises, wie es dem Komponisten gefällt und die Umstände erfordern. Es ist nichts anderes als ein Präludium*¹⁸“. Innerhalb der mannigfachen Spezies, die sich so bilden, macht dann erst wieder die Vorliebe eines Meisters, einer Zeit, eines Landes zu einer Zeit für ein bestimmtes Kompositionsprinzip sie zu einer festen Gattung, die sich aber mit dem Wandel dieser Vorliebe selbst wieder wandelt. Auch wenn das häufigste Vorkommen der spanischen liturgischen Entradas polyphon-imitierenden Satz zeigt, ist damit nicht die Gattung als solche gekennzeichnet. Einen Beweis liefern allein schon die *Finales de Venegas*, die im wesentlichen aus homophonen Läufen mit Stützzakorden bestehen. Ein Gemeinsames eignet aber bis zuletzt all diesen Typen, das dem Sprach-

¹⁵ Vgl. M. Reimann, *Zur Deutung des Begriffs Fantasia*, AfMw Jg. X, 4.

¹⁶ Vgl. M. Reimann, *Zur Entwicklungsgeschichte des Double*, AfV, 4 und VI, 2.

¹⁷ F. E. Niedt, *Musicalischer Handleitung anderer Theil* (zweyte Auflage verbessert, vermehrt mit verschiedenen gründrichtigen Anmerkungen durch J. Mattheson, Hamburg, 1721), T. II, X.

¹⁸ Hier erhalten wir zugleich eine gewichtige Definition des Präludiums.

brauch das Recht zuspricht, sie mit demselben Terminus zu umschließen. Es ist die Grundbedeutung des Terminus, die selten verloren geht, hier die Funktion, einen Eingang irgendwelcher Art zu bilden¹⁹. In dieser Bedeutung hat der Begriff *Intrada* große Nähe zum Begriff der *Introduktion*, nur daß diesem das Gebot der Kürze nicht innewohnt. Er begegnet uns denn auch bezeichnenderweise seit dem Ende des 17. Jahrhunderts²⁰, da der Terminus *Intrada* (nicht der Begriff) zu verschwinden beginnt. Die Suitenfolgen verschiedener Länder beispielsweise, die Norlind²¹ zwischen 1720 bis 1750 vermittelt, enthalten bereits keine Intraden mehr, und Brossards²² Lexikon bringt die *Entrée* im Inhaltsverzeichnis unter *Introduction* und erläutert: „*Ce sont ordinairement des préludes ou des symphonies qui servent comme d'introduction ou de préparation à celles qui suivent.*“ Anschließend verweist er auf *Entrée* und *Air*. Wir werden bald sehen, wie stark die reinlichen Scheidungen von M. Praetorius hier bereits eingeeengt oder gar aufgegeben sind.

Die Urbedeutung des Terminus *Intrada*, hineingehen, wird deutlich in einer weiteren Spezies des Begriffs, den Bläsertuschen und Fanfaren, die gleichfalls unter der Bezeichnung *Intrada* (*Intrata*, *Entrata*, ital.), auch als *Tocceda*, *Signal*, *Serssenada* (Schünemann²³), *Aufzug* vorkommen und den Einzug hoher Standespersonen begleiteten.

Von hohem Interesse ist dabei der Terminus *Aufzug*, der vielfach synonym mit dem Terminus *Intrada* auftritt und vielfach so deutlich von ihm geschieden ist, daß ungezählte Sammlungen Aufzüge neben Intraden verzeichnen. Ursprünglich mag mit *Aufzug* nur rein wörtlich das Aufziehen größerer, wohl auch feierlicherer Züge gemeint gewesen sein, bei Geleitzügen, Turnieren, geistlichen und weltlichen Festzügen aller Art. So trennt auch M. Praetorius, der früheste deutsche Gewährsmann für die *Intrada*, „*Intrata (vulgò Intrada) vel Entrata, id est, ingressus vel aditus: ab intrando vel introitu, welche man bey großer Herren Einzug oder Auffzügen im Turnieren und sonst zu gebrauchen pflegt*“, deutlich *Aufzug* von *Einzug*²⁴. Wann die Übertragung auf Szenen und Akte von Drama, Oper und Ballett stattgehabt hat — noch heute heißt die deutsche Übersetzung von Akt *Aufzug* — ist noch völlig unerforscht. Möglicherweise kommt der Terminus *Aufzug* in Schaustellungen überhaupt nur z. T. vom Aufziehen von Personen, sondern vielleicht ebenso sehr

¹⁹ Insofern ist es z. B. ein Fehler, wenn MGG einen Artikel *Entrée* gesondert erscheinen läßt, die übrigen Spezies des Begriffs aber unter *Intrada* ordnet. Die Ballettentrée, mit ihrer Möglichkeit der Übertragung auf Spielstücke, ist kein wesentlicher Spezialfall der *Intrada* als die liturgische spanische *Entrada*. Beweis ist allein schon die Tatsache, daß die Franzosen denselben Terminus auch für das präledierende Orgelspiel zu Beginn der Messe als Gegenstück zu *sortie* verwenden. Die Tatsache andererseits, daß die verschiedenen sich abspaltenden Spezialfälle der *Intrada* nicht bewußt geworden sind, macht wiederum Bücher wie das von Nettl (vgl. ³²) so überaus schwer lesbar, besonders wenn, wie hier, nie in der Originalsprache zitiert wird. Wie sauber unterscheiden oft die alten Komponisten und Theoretiker selbst z. B. zwischen *Intrada* und *Aufzug* oder *Intrada* und *Entrée* oder *Entrada* und *Entrée*. Das zeigte sich schon in den spanischen Quellen. Man vgl. dazu besonders Niedt (a. a. O. II, X, der *Intrata* als *Präludium* von *Entrée* als *Tanz in genere* und gespielten *Entrées* in Spielsuiten klar unterscheidet.

²⁰ Vgl. N. Matteis, *Ayres for the violin* . . . , 1685; G. Torelli, *Concertino per camera a VI. e Vc.* um 1687; G. B. Brevi, *Bizzarie armoniche*, Bologna 1693; G. B. Viviani, *Sonate a violino solo*, Venedig 1678; die Ouvertüren zu *La Contessa de Uomi* (1749) und *Il rè pastore* (1756) von C. W. Gluck; die Suiten von J. N. Tischer (s. M. Seiffert, *Geschichte der Klaviermusik*, Leipzig 1898, S. 369); die Introduktionen der deutschen und französischen Orgelmusik des 19. und 20. Jahrhunderts, schließlich die Introduktionen der österreichischen Ländler und Walzer des 19. Jahrhunderts.

²¹ T. Norlind, *Zur Geschichte der Suite*, SIMG VII, 2.

²² S. de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1703, Artikel *Entrée*.

²³ G. Schünemann, *Trompeterfanfaren, Sonaten und Feldstücke*, RD 7, 1936, vgl. Vorwort und Notentext.

²⁴ M. Praetorius, *Syntagma musicum* III, IX, Ausg. v. Bernouilly, Leipzig, 1916, *Von den Praeludiis zum Tanze als Intraden*.

vom Aufziehen des Theatervorhangs! Wenn Praetorius²⁵ weiter definiert: „*Intrada, wenn die Personen in der Mummerey zum eingang erscheinen*“, so kann hier aber ebensowohl ein Maskentanzvergnügen wie eine theatralische Aufführung gemeint sein. Die Gesamtüberschrift *Zum Tantze*²⁶ wie der Untertitel *Balli vel Balletti* vertragen gleichfalls beide Deutungen. Den Begriff *Entrée* erläutert Praetorius nicht, trotzdem er ihn kennt und benutzt, wie die entsprechenden Stücke in der *Terpsichore*²⁷ beweisen. Da diese Entrées aber eindeutig Ballettstücke sind, für Schaustellungen also dieser Spezialterminus verwandt ist, gewinnt die Vermutung doppelt an Raum, daß mit der *Mummerey* Tanzvergnügungen gemeint sind, das Hereinkommen von Masken oder deren Sichordnen zum Tanz. Man wird also auch hier verschiedene Typen des Aufzugs unterscheiden müssen. Jedenfalls ist es bedenklich, Aufzug ganz allgemein als die deutsche Übersetzung für Intrada einzusetzen, wie K. Geiringer²⁸ und andere es vornehmen, oder in Auswahlmänglungen Intrada betitelte Stücke als Aufzüge vorzustellen, wie A. Hoffmann das in seinen Aufzugsmusiken alter Meister²⁹ getan hat. Der Aufzug scheint ein höchst komplexer Spezialfall der Intrada zu sein. Mohrenaufzüge z. B. können sich immer ebensowohl auf entsprechende Szenen im Ballett wie auf das Aufziehen von Mohren im Heer, wo sie ja vielfach bei der Heeresmusik, speziell als Pauker, verwandt wurden, beziehen. Die Trompeterbücher des Hendrich Lübeck und des Magnus Thomsen, die Schünemann veröffentlicht hat³⁰, und die wesentlich Heeresanlässen dienen, enthalten z. B. einen solchen Mohrenaufzug. Man sieht, wie sehr hier Vorsicht geboten ist! Leider verwenden diese beiden Trompeterbücher zwar die Bezeichnung *Aufzug*, nicht aber den Terminus *Intrada*, und Fantini³¹ kennt den deutschen Ausdruck *Aufzug* nicht, so daß uns von hier keine Hilfe kommen kann. Die mannigfachen geistlichen wie weltlichen Gelegenheiten, zu denen nun allgemein Intraden und Aufzüge gespielt wurden, sind bereits so nachhaltig andernorts³² erörtert worden, daß sie als bekannt vorausgesetzt werden können. Wir werden uns diese Stücke, je nach dem Ausmaß der Gelegenheit, zu der sie erklangen, in einer ganzen Skala vorzustellen haben, vom einfachsten Heroldsruf bis zum geschlossenen, mehrstimmigen Musikstück. Der Urbedeutung am nächsten kommt natürlich auch hier der früheste Typ, der uns völlig entgleitet, da eben diese Gattung völlig der Improvisation unterlag und nur durch mündliche Tradition weitergegeben worden sein wird. Was an Beispielen erhalten ist, werden logischerweise gerade die kunstvolleren, ausgedehnteren Stücke sein. *Per sonare in concerto* heißt es bezeichnenderweise bei den Entraten Fantinis^{32a}, womit sowohl die Gelegenheit der Aufführung als auch die Spielweise (in Concertomanier) gemeint sein wird; beides bedingt sich aber auch zugleich gegenseitig.

²⁵ A. a. O. III, unter *Balli vel Balletti*.

²⁶ Vgl. 24 und 25.

²⁷ *Terpsichore*, 1612, GA Bd. 15, S. 131, 133, 157.

²⁸ K. Geiringer, P. Peurl, Beihefte der DTÖ, Wien, 1929, S. 56.

²⁹ *Deutsche Instrumentalmusik*, Werkreihe für Kammerorchester, Nr. 4, Mösel, Wolfenbüttel.

³⁰ A. a. O.

³¹ G. Fantini, *Modo per imparare a sonare di tromba*, 1638.

³² Man vgl. F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886. W. Ehmann, *Tibulstrum, Das geistliche Blasen, Formen und Reformen*, Kassel 1950. P. Nettl, *The story of dance music*, New York, 1947. K. Nef, *Geschichte der Sinfonie und Suite*, Leipzig, 1921. A. Schering, *Musikgeschichte Leipzigs*, Leipzig, 1926; ders., *Die Leipziger Ratsmusik von 1650 bis 1775*, AfMw III, 1931. G. Schünemann vgl. 23.

^{32a} A. a. O.

Als Beispiele können hier nur die wichtigen deutschen Stücke des 16. und 17. Jahrhunderts der Schünemannschen Ausgabe und die italienischen Entraten von Fantini³³ angezogen werden. Daß diese nicht die ersten derartigen Intraden darstellen, ist selbstverständlich. Sie werden in der Chronologie noch weit hinter die spanischen Entradas zurückreichen. Unter den Stücken der deutschen Trompeterbücher nehmen geschlossene Kompositionsgröße nur die *italienischen Signale* an, die mit aufgenommen sind. (Die Sonaten sind hier nicht einzubeziehen; auch Praetorius trennt sie deutlich von den Intraden [s. u.]) Am reichsten aber, d. h. am meisten mit diatonischen Partien ausgestattet, sind die deutschen *Aufzüge*, sofern sie in die Clarinlage aufsteigen. Sie erscheinen damit vor den andern Typen als die vornehmeren; was z. B. *Tocceda* genannt ist, beschränkt sich meist auf Tonwiederholung. Das entspräche unserer Definition des Aufzugs als des vielleicht feierlicheren Anlasses.

Wir wollen hier zugleich festhalten, daß für alle Trompeterstücke dieser Sammlungen sowohl gerader wie ungerader Takt als auch Mischung beider vorkommt und daß reich mit Fanfarenmaterial und Tonwiederholung gearbeitet wird. Fantinis *Modo* enthält zwei als *Entrata imperiale* bezeichnete Stücke. Diese Erläuterung zum Terminus bezeugt die hohe Bestimmung dieser Entraten. Sie sind folglich auch von verhältnismäßiger Länge, was ja auch bei den *italienischen Signalen* der Schünemannschen Ausgabe auffiel. Vielleicht stand das Trompeterspiel in Italien auf besonderer Höhe, was auch die Trompeterarien der venezianischen Oper bezeugen könnten, und vielleicht erklärt sich Nichts Ableitung des Terminus vom Italienischen daher (s. o.). Die beiden Entraten Fantinis, aus höchst kunstreichen Fanfaren, diatonischen Gängen und vielen Teilen bestehend, sind offenbar als ein Stück gedacht, da der Anfang der ersten *Entrata* ritornellartig wiederholt wird. Es handelt sich eben um Prunkstücke per sonare in concerto. Von solcher Art Stücken bezogen die vielen später als Intrada bezeichneten Kompositionen immer wieder ihre Liebe zu Fanfarenklängen und -rhythmen, die ja auch aus dem Marschtyp häufig herauszuhören sind³⁴. Zu vermuten bleibt damit noch, daß der Aufzug in seiner reinsten Bedeutung den Bläsern vorbehalten war; das Fehlen des Begriffs *Intrada* in den deutschen Trompeterbüchern wäre damit erklärt. Daß Intraden anderer Besetzungen bald diesen Aufzugstypus nachahmen, braucht dem nicht zu widersprechen. Wie eng der Zusammenhang dieser Fanfaren noch mit den Orchesterintraden des späten 17. Jahrhunderts ist, zeigen die mancherlei Intraden mit konzertierenden Trompeten³⁵, vor allem zeigt es, als spätester und prachtvollster Nachfahr, die Intrada des J. J. Fux aus der *Serenada* betitelten ersten Partita des *Concentus musico-instrumentalis* von 1701, die eine Solotrompete präludieren, interludieren und postludieren läßt³⁶, bei sehr einfachen harmonischen Verhältnissen der Intrada. Noch deutlicher zeigt die Anlehnung an die alte Fanfare das letzte Stück dieser Serenade, das *Final*, mit zwei konzertierenden Trompeten. Hier ist, noch so spät, deutlich Angleichung an die Definition des Praetorius vorhanden: (Intrada) „*Bey den Trommetern ist gleich wie ein Präambulum und final, dessen sie sich zum anfang, ehe sie ihre Sonaden* (solche Sonaden enthalten die obigen

³³ Man vergleiche dazu G. Karstädt, MGG, Artikel *Fantini*, der aber leider die Entraten nicht behandelt; ferner H. Spitta, *Der Marsch*, Musikalische Formen in historischen Reihen, Bd. 6, hrsg. von H. Martens.

³⁴ Wie irrig selbst aus diesem Blickfeld es ist, Aufzüge und Intraden mit dem Marsch zu identifizieren, wie Spitta a. a. O., S. 3 möchte, muß aus unseren Erörterungen schon klar geworden sein.

³⁵ Einiges ist bei Spitta geboten.

³⁶ DTO 23, 2.

Trompeterbücher in Fülle), *wann zu Tisch geblasen wird, anfangen, und auch zum aufhalten und final gebrauchen*³⁷. Noch wenn Fux die solistische Trompete durch einen Violino piccolo ersetzt, wie in der Intrada der Suite von 1709 aus Mus. 68 25³⁸, wird die Rückerinnerung an die ursprüngliche Gegebenheit deutlich.

Die Entrate imperiale des Fantini, die selbst schon in concerto bestimmt waren, leiten direkt zu einer weiteren Gattung über, den Spielstücken, mit denen feierliche Veranstaltungen, wie Maskenspiele, Serenaden, Opern, Ballette, Bälle, Messen, angesagt und eingeleitet wurden. Dabei müssen wir unterscheiden zwischen Stücken, die wirkliche, konkrete Eingänge und Aufzüge einleiten und begleiten, und solchen, die, wie die spanischen Entradas, nur gespielte Eingänge bilden. Zur ersten Gattung, die der Terminusbedeutung am nächsten steht, gehören in erster Linie die Entrées und Entries französischer und englischer Ballette, Maskenspiele und Opern, wie die Aufzüge, die zu realen Aufzügen, auch in Schausstellungen, erklangen. Die zweite Gattung bildet sich vor allem innerhalb der Kunstsuite.

Verfolgen wir zunächst den Aufzug in dieser erweiterten Bedeutung. Er erscheint im 17. und 18. Jahrhundert — sehr vereinzelt gegenüber den Intraden, was unsere obige Vermutung, Aufzug heiße ursprünglich die Bläserintrada, sofern sie Aufzugsfunktion ausübt, verstärkt — meistens im Gewand der Orchestersuite oder auch, seltener, in Klaviertabulaturen. Wo Aufzüge in Klaviertabulaturen vorkommen, dürften sie entweder reine Übertragungen von Orchestersuiten darstellen und, schon vom Instrument her gesehen, ihrer ursprünglichen Bestimmung entfremdet sein (die sich aber sehr wohl in Satz, Stil und Charakter der Stücke noch erhalten haben kann), oder den Wandel zum reinen Spielstück durchgemacht haben. Sehr viel schwieriger ist ihr Auftreten in der Orchestersuite zu deuten. So wenig nämlich, wie sich die Tänze der Orchestersuite jemals eindeutig in Gebrauchs- und Spielstücke werden scheiden lassen — hier müßte jede Untersuchung scheitern, da selbst Tanzanweisungen im Titel oder zu den Stücken deren Verwendung als Spielstücke, zur Erholung der Tänzer, nicht ausschließen, und da gewisse Tänze den Gebrauchstanzcharakter auch in der reifsten Form des Spielstücks nicht ablegen (z. B. Bourrée und Gavotte in Bachs Suiten) —, so wenig wird man diese Aufzüge in solche, die einem realen Aufzug zu koordinieren sind, und in solche, die nur Aufzugsfunktion innerhalb der Suite einnehmen, trennen können^{38a}. Untersuchungen am Kompositionstyp werden ebensowenig weiterhelfen, da Spiel- und Gebrauchssatz sich auch hier nicht zu unterscheiden brauchen. Der reinste Aufzugstypus, der als Gebrauchs- wie als Spielstück auftreten kann, wird am ehesten in marschartigen Gebilden zu erkennen sein, die das Schrittmaß des Aufzugs nachzeichnen. Die Intrada wird uns vor dieselben Schwierigkeiten stellen. Um das Problem noch zu vergrößern, treten nicht etwa die Spielstücke später auf als die Gebrauchsstücke. Die Überlieferung setzt fast gleichzeitig mit den Trompeterbüchern in Klaviertabulaturen ein. Die Sammlung, die, soviel sich

³⁷ Vgl. 24 III, IX unter *Balli vel Balletti*.

³⁸ ehemals Staatsbibl. Berlin, heute Westdeutsche Bibliothek Marburg. Die Suite besteht aus Intrada, Sarabande, Menuett, Gigue. Die Intrada vertritt bezeichnenderweise die Allemande. Das Ms. bietet zwei Fassungen; die erste mit der Signatur 6825 von 1707 ist unvollständig, ohne den zweiten Teil der Stücke; die obige ist vollständig unter Zufügung eines Violoncello und eines Violone, die colla parte gehen. Das Stück hat das Größenformat derer des *Concentus*.

^{38a} Wir verweisen auf unsere nachfolgenden Erläuterungen zum Begriff der Orchestersuite.

bis jetzt übersehen läßt, die frühesten Aufzüge enthält, ist die von Merian bekannte gegebene deutsche Orgeltabulatur Mus. Ms. 40098 BB³⁹ des A. Nörmiger von 1598. Für den zweiten Teil kündigt der Titel an: „Neben gewöhnlichen auff- und abführungen Fürstlicher Personen, wann sich dieselben zum Tanze begeben“. Hier ist also Aufzug die Musik beim Einzug zum Tanz und die Stücke werden Übertragungen aufs Klavierinstrument darstellen. Die Nähe zum Tanz in dieser Funktion des Aufzugs mußte ihn automatisch auch inhaltlich dem Tanz annähern. Hier wird deutlich, wie die besondere Verwendung einer Gattung sie zum besonderen Typus prägt. Die Aufzüge der Tabulatur unterscheiden sich denn auch nach reinen Aufzugstypen mit Fanfaren, Marschmotiven und abrupten Schlüssen und lied- und tanzliedhaften Gebilden, die sehr wohl auch zum Tanz gebraucht werden könnten. Sie kennen die Dreiteiligkeit der alten Tänze wie die Zweiteiligkeit (von Liedern), die später hier wie bei Tänzen die Norm wird. Wir haben also bereits wieder verschiedene Aufzugstypen vor uns. Es sei nicht verschwiegen, daß leider — oder selbstverständlich — auch die Intraden der Tabulatur dieselben verschiedenen Charaktertypen darstellen. Auch hier wird man am Kompositionstyp die verschiedenen Termini am wenigsten klären können, doppelt, da die Intrada die Funktionen des Aufzugs auch unter diesem Terminus übernehmen kann.

Die nächste Quelle wird im Tabulaturbuch Dresden Ms. F. 307^m zu suchen sein, aus dem Böhme⁴⁰ drei Stücke bietet, bei denen leider nicht klar wird, ob sie in der Quelle *Intrada* oder *Aufzug* genannt sind. Es scheint aber das letzte der Fall zu sein. Diese drei Beispiele stellen drei verschiedene Typen dar: das erste, ein zweiteiliges Stück im Dreiertakt, einen Tanztypus, das zweite, zweiteilig, aber in geradem Takt, einen Aufzugstypus, das dritte, einteilig und liedhaft mit typischem Vorder-Nachsatzbau, einen Liedtypus. Bei Nörmiger stehen die Aufzüge neben den Intraden an erster Stelle in der Aufzählung des Titels, vor den Tänzen; sie sind also nicht unter die Tänze gemischt; sie symbolisieren ihren Sinninhalt als Eingang auch im äußeren Auftreten. Eine Identifizierung von Tanz und Intrada — wir wollen das schon hier betonen — ist also nicht vorgenommen. Auf diese Stellung im Titel wird von nun an immer wieder zu achten sein. Die verschiedenen Aufgaben, die sich an diesen Typenbildungen etwa ablesen lassen, werden gelegentlich der Intrada erörtert werden.

Die übrigen Länder scheinen einen eigenen Terminus für die Funktion der Intrada als Aufzug nicht geprägt zu haben. Die Entraten des Fantini können das weniger bezeugen, da sie sehr wohl nur als Ankündigung gedient haben können; eher läßt es sich an der *Intrata del marchese di Caravagio* ablesen, die im Inhaltsverzeichnis des *Scolaro* von G. Zanetti, Mailand, 1645, unter dem Stichwort *Balletti* aufgenommen ist. Da *il suo baletto* und *la sua Gagliarda* folgen⁴¹, muß es sich um ein praktisches Tanzvergnügen handeln, in dem die Intrata den Einzug des Marchese begleitet oder ankündigt. Die Lehrabsicht des Werks, „per imparare a suonare di violino, et altri stromenti“, kann sich auf Tanz- wie Spielstücke gleicherweise beziehen. — England hat die Funktion des Aufzugs in den Terminus *Entry* mit aufgenommen. So begleiteten Oboisten den Einzug des Königs zur Darbietung von Cam-

³⁹ W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 220.

⁴⁰ Vgl. Anm. ³² a. a. O. II, S. 77 f.

⁴¹ C. Sartori, *Bibliografia della musica strumentale italiana*, Florenz 1952, S. 398.

pions *Masque at the marriage of the Lord Hayes* von einem Berg der Szene aus mit einer Entry⁴². — Ob Frankreich die Funktion des Aufzugs gesondert bezeichnet hat, läßt leider der sehr cursorische Artikel *Entrée* in MGG nicht erkennen. Innerhalb des Balletts und der Oper existiert für Aufzüge allem Anschein nach nur der Terminus *Entrée*.

Wo diese Aufzüge zum Aufziehen von Personen auf der Bühne erklingen, gerät nun die Gattung in die Nähe der Bühnenmusik, und es muß sich wiederum folgerichtig ein neuer Typus herausbilden, der mit dem Bühnentanz eine direkte Ehe eingehen kann. Die Orchestersuite des 17. Jahrhunderts, die sie mit aufnimmt⁴³, hatte ja vielfältigen Aufgaben zu dienen, scheint aber in erster Linie doch als Spieldarbietung gedacht gewesen zu sein. Anweisungen, wie sie auf M. Francks *Recreationes musicae* (1614) gegeben sind, wiederholen sich häufig: „Zu fröhlicher musicalischer Ergetzlichkeit in ehrlichen Conviviis und sonsten.“ I. Posch erläutert in seiner *Musicalischen Ehren- und Tafelfreudt* (1626) noch näher: „Wie solch an fürnemer Herren und Potentaten Tafeln, auch auf adelichen Panqueten und Hochzeiten (mit denen meist Schaustellungen verbunden waren) und anderen ehrlichen Conviviis gemusicirt werden mögen.“ Die Hinzufügung „und sonsten“ bei Franck läßt die Möglichkeit auch der Verwertung für Bühnendarbietungen offen.

Die frühesten Aufzüge innerhalb der Orchestersuite scheinen die *Conviviorum deliciae* von Demantius, 1608 zu bieten: „Neue liebliche Intradan und Auffzüge neben . . .“. Aufzüge stehen neben Intradan gemäß ihrer Sinnbedeutung also wieder zum Eingang. Es folgt 1610 das *Venuskränzlein* von J. Staden; hier sind die Aufzüge mit den Pavanen, die ja um diese Zeit schon zu einleitenden Spielstücken geworden waren, ans Ende gerückt. Das Bedürfnis, sie von den *musikalischen Gesäng und Liedern . . . auch etlichen Galliarden, Couranten . . .* zu trennen, wird damit ebenso deutlich, wie vielleicht der Wille, Stücke zur *Abführung* bereit zu stellen. Auch hier wird die Intrada die entsprechende Parallele liefern⁴⁴. 1614 bringt M. Franck Aufzüge — im Titel wieder am Ende stehend — in den *Recreationes musicae*. 1625 folgt Francks *Newes musicalisches Opusculum*, wiederum Aufzüge, mit Intradan gekoppelt, am Ende enthaltend⁴⁵. 1617 bietet W. Brade Aufzüge in seinen *Newen auserlesenen lieblichen Branden . . .* am Ende der Sammlung neben *fremdben Tänzten*, darunter einen *Cornwallischen Aufzug*. (Die Bestimmung gerade der Bradeschen Stücke ist besonders schwierig, wie die Erörterung seiner Intradan noch zeigen wird.) Ein Aufzug von Brade steht auch in der *Allegrezza musicale* von 1620 von Oberndörffer. Als letzte Sammlung des 17. Jahrhunderts, die Aufzüge im Titel aufzählt, — seit der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts wird der Terminus selten — sind die Suiten von P. Peurl von 1625 zu nennen, da die Sammlung des Samuel Michael von 1627, laut Meyer, verschollen ist. Interessant ist auch

⁴² G. Oberst, *Englische Orchestersuiten um 1600*, Wolfenbüttel, 1929, S. 4 f. Oberst berichtet nach R. Brotanek, *Die englischen Maskenspiele*, Wiener Beiträge zur englischen Philologie, hrsg. von Schiffer, Bd. XV, Wien 1902.

⁴³ Als Quellen für Orchesteraufzüge und -intradan ist vor allem das Material zu vergleichen, das in den Tabellen von E. H. Meyer, *Die mehrstimmige Spielmusik des 17. Jahrhunderts in Nord- und Mitteleuropa*, Kassel 1943, mit enthalten ist. Es wird hier vielfach, ohne jeweils neuen Hinweis benutzt, ohne Rücksicht darauf, ob die Sammlungen erhalten sind oder nicht. Ferner neben den bereits genannten Werken (vor allem Nef) H. Kretzschmar, *Führer durch den Konzertsaal, Sinfonie und Suite*, Bd. I, bearbeitet von F. Noack, Bd. II, bearbeitet von H. Botstiber, beide Leipzig, 1932.

⁴⁴ Vgl. 28, S. 56.

⁴⁵ Der Artikel *Franck* in MGG beschäftigt sich mit diesen Fragen nicht.

bei Michael die Reihenfolge in der Titelaufzählung, die die ersten fünf Glieder mit Stücken mit Eingangscharakter, darunter Intraden und Aufzüge, bestreitet. Im Titel des Werks von Peurl stehen die Aufzüge nach den Pavanen und, was gleichfalls häufig vorkommt und bezeichnend ist, vor den Balletten, welche schon von Posch, im Vorwort zur *Musikalischen Ehren- und Tafelfreudt* von 1626, als Spielstücke angesprochen sind („welche am tauglichsten über der Tafel musicirt werden mögen“). Wenn Geiringer (a. a. O.) keinen Unterschied zwischen den Aufzügen von 1625 und den Intraden von Peurl entdecken kann, so müssen wir uns ihm anschließen. Es entspricht nur unseren Darlegungen. Leider läßt eben diese Sammlung am wenigsten längere, zusammengehörige Suitenfolgen, in denen Aufzügen wie Intraden eine bestimmte Stellung zuzuweisen wäre, herauslösen, und die Angaben des Titels entsprechen, was häufig vorkommt⁴⁶, nicht der Inhaltsfolge. Wo Geiringer⁴⁷ aber Zusammengehörigkeit zu erkennen meint, fällt mehrfach die Kopplung Aufzug-Courant oder Intrada-Courant auf, die uns als Intrada-Courant noch beschäftigen wird. Die Sammlung enthält drei Aufzüge, alle mit Dreiteiligkeit und Liedhaftigkeit dem einfachen Gebrauchstanz nahe, alle, wie dieser, homophon-rhythmisch, alle in geradem Takt mit ungeradtaktigem Mittelteil.

Es sei hier ein kurzer Blick auf den Intraden wie Aufzügen gleich eigentümlichen Taktwechsel der verschiedenen Abschnitte geworfen, der manchmal auch mitten im Text eintreten kann und zu mannigfachsten Deutungen Anlaß gegeben hat. Seine Entstehung scheint aus mehreren Herkunftszentren abzuleiten zu sein. Erinnern wir uns des häufigen Taktwechsels bei der vielteiligen Kanzone des 16. Jahrhunderts, die auf alle Instrumentenfolgen gewirkt hat; bedenken wir bei der großen Nähe zu Gebrauchs- wie Bühnentanz den Einfluß, den das Verhältnis von Tanz und Proporz ausgeübt haben kann, und vergessen wir vor allem nicht die Bestimmung der Intraden und Aufzüge! Nach dem schreitenden Einzug, wenn die Herrschaften Platz nahmen, sich zwanglos unterhielten oder zum Tanz übergingen, beim Bühnentanz, wenn eine neue Phase sich inhaltlich abzeichnete, war Taktwechsel jeweils ein prägnantes Mittel zur Anpassung an die neue Situation. Der Übergang zum Beginn der Mahlzeit, der Unterhaltung, des Tanzes, mochte sich gut mit einem munteren Dreiertakt einleiten lassen. Hier wird der häufigste Ursprung des Taktwechsels liegen, der aus dieser Not dann in den Spielstücken eine Tugend machte. Viele dieser Stücke sind ja zweifellos auch für bestimmte Anlässe geschrieben worden.

Daß mit diesen Nachweisen das Vorkommen von Aufzügen nicht erschöpft ist und ihre Inhalte nicht hinlänglich untersucht sind, ist selbstverständlich. Dazu bedürfte es einer systematischen Durchkämmung der gesamten deutschen Orchestersuite. Sehr oft zählen die Titel Stücke auf, die der Text nicht bringt, oder lassen, wie schon vermerkt, Vorhandenes im Titel fehlen. Auch unter dem Terminus *Mascherata* (*Mascarada*) wird mancher Aufzug verborgen sein. Was vollends in Sammelwerken enthalten sein kann, die im Titel keine Aufzählung bieten, ist völlig ungewiß. Hier seien noch die 16 Aufzüge aus der Klaviertabulatur, Lüneburg KN 148, fol. 66 ff., aufgewiesen, deren erster wieder ein *Mohren Tantz* ist. Die Aufzüge stehen zwischen zwei Balletten, deren erstes mit *Ros Ballett* betitelt ist⁴⁸. Es dürfte sich hier

⁴⁶ Als nur ein Beispiel sei die Folge von J. Schop von 1635/36 genannt, *Paduanen, Galliardn, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen à 3 bis 6 Stimmen und B. c.*, deren Titel keine Intraden nennt, die der Inhalt aber bietet.

⁴⁷ P. Peurl, a. a. O., S. 53.

⁴⁸ Zu Roßballetten vgl. vor allem Nettl, a. a. O., mehrfach (s. *Tournaement* im Index).

wieder, wie bei Nörmiger, um Aufzüge in Form von Spielstücken handeln, die vielleicht direkt die Musik eines realen *Ros Balletts* aufs Instrument übertragen.

Über die Form des Bühnenaufzugs, der in erster Linie in Frankreich im Gewand der Bühnenentrée bekannt ist, gibt der entsprechende Artikel in MGG einigen Aufschluß. Der Einfluß dieser Entrée, auch auf die Literatur für Soloinstrumente, ist angedeutet. Hier soll nur auf einiges zusätzliche Material aufmerksam gemacht werden, das die große Wirkung dieser Entrée, vornehmlich im Raum der deutschen Orchestersuite des 17. Jahrhunderts, sowohl als Gebrauchs- wie als Spielsuite als auch in der häufigen Vermischung dieser beiden Musizierweisen, vermehrt. Dem höchst komplexen Begriff der Entrée, dessen Funktion sich ja durchaus nicht im Aufzug erschöpft, konnte in diesem Rahmen nicht speziell nachgegangen werden. Die deutsche Entrée der Orchestersuite muß besonderes Interesse erregen, weil sich hier, selbst dem Laien erkennbar, durch die Übernahme der französischen Musiziergepflogenheiten in Ballett und Oper, die die Entrée als Eingangsszene oder Eingangsspiel vor allem in enge Berührung mit der französischen Ouvertüre bringen mußte (der Eingangsspiel ja gleichfalls oblag), ein neuer Typ herausbildet, den die deutschen Meister selbst als *Entrée* von der deutschen *Intrada* abheben und deren Unterschied zur *Intrada* alle Theoretiker des 18. Jahrhunderts, die oft auch nur noch diesen Spezialfall der *Intrada* als *Intrada* kennen, nachdrücklich betonen. Diese deutsche Entrée unterscheidet sich durch gleichbleibende Zweiteiligkeit, die vom späteren Tanz- und Suitensatz übernommen ist — viele französische, getanzten Entrées wurden ja bekanntlich oft einfach auf vorhandene Tanztypen getanzt (was Niedt [s. o.] zu dem Irrtum verleitet hat, sie als *Tantz in genere* zu bezeichnen, was sie natürlich keinesfalls sind) —, geraden Takt (der dem Schreiten eines Aufzugs am gemäßeften ist), Übernahme des punktierten Rhythmus (der hier aus der französischen Ouvertüre entlehnt ist) und vieler Eigenheiten des *Grave* dieser Ouvertüre (Anlaufketten in Sechzehnteln und Zweiunddreißigsteln nach voraufgehender Synkope, Triller, betonte Homophonie, Trioepisoden) deutlich vom deutschen Aufzug und den anderen noch zu behandelnden Arten der *Intrada*, die sie am Ende des 17. Jahrhunderts in Süddeutschland fast verdrängt hat.

Hören wir die Theoretiker! Brossard⁴⁹ kennt die Entrée nur als Präludium (s. o.) und als Ballettentrée. Rousseau⁵⁰ verzeichnet die Entrée, außer ihrer Bedeutung als Stimmeinsatz (s. o.), nur im Zusammenhang mit Ballett und Oper. In Deutschland bietet die klarste Definition wiederum Niedt⁵¹. Er beschreibt sie als Solotanz in Opern oder als Tanz zu mehreren, in geradem Takt aus zwei Reprisen bestehend (wohlgemerkt als Bühnentanz, nicht als Tanztyp!), wogegen die *Intrade* verschiedene Taktarten verwende, „wie es die Umstände erfordern“. Entrées in Suiten dagegen werden nur gespielt. (Den Beginn dieser Stelle vgl. oben.) Niedt entschuldigt sich in einer Anmerkung, daß in der ersten Ausgabe (in der die Definition tatsächlich verworren ist) die Entrée mit der *Intrada* sei „confundirt worden“, so wesentlich ist ihm beider Unterscheidung. Diese Erklärung entspricht gleichfalls der von J. Mattheson im *Neu-Eröffneten Orchester*⁵² wie dem praktischen Werkvorkommen. Mattheson definiert sie als dem ersten Teil einer Ouvertüre nicht unähnlich. Sie diene „zum Tanzen, als *Interscenio* in einer *Opera*“. Wenn er sie (§ 48) dem Marsch nahebringt, ent-

⁴⁹ Vgl. Anm. 22.

⁵⁰ Vgl. Anm. 2.

⁵¹ a. a. O., II, X.

⁵² Cap. IV, § 41.

spricht auch das oft den Tatsachen. Viel ausführlicher sind seine Erläuterungen im *Vollkommenen Capellmeister*⁵⁴. Hier hat die Entrée „das erhabene und majestätische Wesen . . . mehr scharffes, punctirtes und reissendes an sich, als sonst irgend eine Melodie . . . , zwey Abtheilungen, wo man die Sätze wiederholt . . . ungefehr von einerley Länge; sie dient bey Schauspielen zu Aufzügen (hier übernimmt sie also die Rolle des deutschen Aufzugs) und führet die Banden ein“. Wenn Mattheson behauptet (vielleicht nach Niedt?): „Eine jede Tantz-Melodie heist zwar sonst bey den Franzosen mit dem allgemeinen Nahmen eine Entrée“, so ist das weit übers Ziel geschossen, zeigt aber die große Verbreitung dieser Gattung. (Matthesons Abgrenzung gegen die Intrada wolle man weiter unten gelegentlich der Intrada vergleichen.) Walthers⁵⁵ Definition erübrigt sich, da sie z. T. wörtlich aus Brosard, Mattheson und Niedt übernommen ist.

Der Terminus *Entrée* begegnet in Deutschland wohl zum ersten Male 1612 in Praetorius' *Terpsichore*⁵⁶, die bekanntlich französisches Gebrauchstanzmaterial bietet, und zwar in Verbindung mit Balletten, als regelrechte Ballettmusik also. Im Vorwort finden sie keine Erwähnung. Das *Ballett de Monseigneur de Brunswig* beginnt mit einer Entrée und bringt eine weitere, vielleicht als „*Interscenio*“, inmitten. Das *Ballett de la Roynne* hat gleichfalls eine Entrée inmitten, wogegen das von *Mr. de Vendosme*, ein *Ballett à entrée* darzustellen scheint, da es fast nur aus acht Entrées besteht. Es handelt sich in allen Fällen um kurze, rhythmisch-schritt-hafte Tanzstücke mit dem Schrittmaß der Viertelnote. Wo die halbe Note das Schrittmaß darstellt, wird es sich um Entrées im Pavanenmaß handeln. Alle Stücke stehen im geraden Takt und haben ein oder zwei Teile; wenige Entrées nähern sich mit bewegter Oberstimme dem Spielstück. Rein französische Handhabung des Typs ist offensichtlich, ebenso das Sichrichten der Komposition nach dem Balletterfordernis, was sich auch in der Einteiligkeit mancher Stücke dartut; sie entbehren noch der Typik des späteren 17. Jahrhunderts. — Die Entrées aus dem *Florilegium II* von Muffat⁵⁷ von 1698 entsprechen dagegen den eben gebotenen Theoretikerbeschreibungen. Sie befinden sich in der ersten, fünften und siebenten Suite, jeweils nach der Ouvertüre, vor dem Air, auch hier wieder in der äußeren Form ihre Eingangsstellung betonend. Alle Stücke sind zweiteilig. Die Entrée der fünften Suite arbeitet mit Tempowechsel. Der französische Ouvertürenrhythmus ist reichlich verwandt (♩ ♪ ♩). *Florilegium I* von 1695 bringt nur zwei Entrées als zweiten und dritten Satz nach einem beginnenden Air in der letzten Suite. Die Stücke zeigen gleiche Behandlung wie die obigen bei flüssigeren Oberstimmen. Die *Entrée des Fraudes* arbeitet mit Taktwechsel. Die Aufgabe der Stücke ist in der Vorrede zum *Florilegium II* festgelegt⁵⁸. Sie dienen sowohl Schauspielen als auch als Spielstücke zu Tafel- und Nachtmusiken. C. F. Fischer verwendet Entrées im *Journal du printemps* von 1659⁵⁹ (wie Muffat nach den Ouvertüren) in der vierten, fünften, achten Suite, die sich im Gerüstbau wenig von denen Muffats abheben. Daß sich der reife, kontrapunktisch füllige Satz bei allen deutschen Meistern von den Sätzen der Franzosen unterscheidet, ist selbstverständlich; sie sind dafür immer schwerfälliger

⁵⁴ Documenta musicologica V, Kassel 1954, S. 227.

⁵⁵ J. G. Walther, *Musikalisches Lexikon*, Leipzig 1732, Documenta musicologica III, Art. *Entrée*.

⁵⁶ Vgl. 27.

⁵⁷ DTÖ I, 2 und II, 2.

⁵⁸ Vgl. Nef a. a. O., S. 82 f.

⁵⁹ DDT I, 10.

im rhythmischen Gebaren. Schmiecerers *Zodiacus musicus* von 1698⁶⁰ I. Teil, setzt in seinen *Partitas balleticas* bezeichnenderweise seine Entrées an die Stelle von Allemanden hinter die Ouvertüre; wo er Allemanden bringt, fehlen die Entrées. Das bekräftigt zugleich die Spielaufgabe der Allemandentypen. Die Ouvertüren übernehmen in diesen Suiten, sofern sie als Kunstsuiten Verwendung finden, die Aufgabe der Gesamteinleitung, während mit den Entrées oder Allemanden die eigentliche Suite beginnt; sie mögen bei diesem Gebrauch auch nur wahlweise gelten. Bei Verwendung als Bühnenmusik diente die Ouvertüre als Ouvertüre des Schaustücks, die Entrée zur Eröffnung des Aktes. Schmiecerers Suiten sind, wie die von Muffat, zu „*Comedien, Tafelmusiken, Serenaden . . . auch zu ehrlicher Gemüts-ergötzung*“ bestimmt. Beide Anweisungen bezeugen, daß also auch das Spielstück den reinen Bühnengebrauchssatz übernahm. Der hier sehr homophone Formtyp entspricht wiederum völlig dem besprochenen. Die Form lag also gänzlich fest. Dennoch scheint die Entrée niemals ein bestimmter Tanz, ein Tanztyp gewesen zu sein. Jedes Tanzgebilde, das auf der Bühne zu ihrer Musik ausgeführt wurde, muß schon dem jeweiligen Inhalt des Balletts zufolge anders ausgesehen haben; sie wird auch theoretisch m. W. nirgends als ein feststehendes Schrittgebilde, wie jeder Tanz es darstellt, beschrieben. — Ergänzend seien noch genannt die Entrées aus dem Anhang der *Anleitung zu einer wohlgegründeten Tanzkunst* von 1700 des S. Behr; die Entrée zwischen Ouvertüre und Aria des J. Fischer aus der *Musikalischen Composition über die weltberühmte Lüneburger Sülzte*; die Entrées des *Musikalischen Kleeblatts* des J. Scheffelhut von 1707, im Titel nach dem Präludium als zweites Glied, und dessen Eingangsentrée aus der verschollenen *Intavolatura per Viola di gamba* von 1700. Wie in Frankreich zieht die Entrée also auch mit der Ballettsuite in die Kammersuite ein. Als weiteres Beispiel gelte die Entrée, die vielleicht J. S. Bach zum Autor hat, aus der Suite in A-dur für Violine und Klavier⁶¹; auch sie ist zweiteilig, geradtaktig und arbeitet mit Punktierung. Man wolle sich auch des oben zitierten spanischen Beispiels entsinnen.

Die nun folgende Erörterung der englischen *Entry* wird lehren, was auch Praetorius' Stücke zeigten, wie sehr diese fest umrissene Gestalt der deutschen Entrée eine unter dem Einfluß des Suitensatzes entstandene Reifeform darstellt. Wenn, wie Oberst⁶² wahrscheinlich zu machen sucht, W. Brades *Neue außerlesene, liebliche Branden* von 1617 Musterbeispiele rein praktischer Tanzmusik für die Festlichkeiten am englischen Hof sind und die Gruppe Nr. 7–12 aus diesen Suiten eine geschlossene Ballettfolge darstellt, dürfte hier das früheste Beispiel an englischen Entries vorliegen, da Oberst für seine weiteren Belege keine Quellen bieten kann. Diese Entries hätten auf deutschem Boden nur die deutsche Bezeichnung Intrada angenommen. Morley⁶³ kennt z. B. den Terminus *Entry* nicht. Was die Geschlossenheit der Folge angeht, so sind aber die Meinungen und Deutungen von Oberst sehr verworren. Die Intradengruppe, die er behandelt, läßt mehrfache Möglichkeiten offen. Die Nrn. 7 bis 12 können ebensowohl eine reale Ballettfolge wie eine Zusammenordnung einzelner Entries unter die gleiche Tonart sein, wie auch in der Gruppe Nr. 13–19 ein Aufzug vorkommt. Der Gesamttitel der Sammlung weist

⁶⁰ DDT I, 10.

⁶¹ GA IX, S. 43.

⁶² Vgl. 42, S. 9 f.; 24 ff.; im Notentext S. 9.


⁶³ Th. Morley, *A plain and easy introduction*, NA von R. A. Harmann, London 1952.

eher auf lose Zusammenstellung: *Newe außerlesene liebliche Branden, Intraden, Mascraden, Balletten, Allemanden, Couranten, Volten, Aufzüge und frembde Tüntze sampt schönen lieblichen Frühlings- und Sommers-Blümlein mit 5 Stimmen*, Lübeck 1617. Der Variationszusammenhang, den Oberst zum Beweis der Zusammengehörigkeit der Folge behauptet, scheint vielfach konstruiert und an den Haaren herbeigezogen; er ist am ehesten innerhalb der Teile einzelner Stücke vorhanden, was ja nach unseren früheren Ergebnissen⁶⁴ nichts Seltenes für die Zeit ist. Den stärksten Beweis scheinen eher die Titel der Stücke zu bieten: *Königinnen Intrada, des jungen Prinzen Intrada, Intrada der jungen Prinzessinnen* (bis hierher könnte es sich sowohl um Aufzüge zum Eintritt der königlichen Familie als um getanzte Entries, in denen sie mitwirkte, handeln), die *Mascharad der Edelfrauen, Courante der Jungfrauen und der Jungfrauen Abscheid* könnten dann weitere Phasen eines *Masque* darstellen. Englische Herkunft der Stücke dieses vielgereisten Mannes ist damit aber noch nicht erwiesen. Im Gegenteil, die frische, volkstümliche Thematik dieser Intraden, in Verbindung mit einer ihrer Formen, stimmt so sehr mit der frühen deutschen Orchestersuite überein, daß zumindest deutsche Einflüsse wahrscheinlich werden, sofern sie nicht überhaupt für deutsche Zwecke geschrieben sind. Ein gleichbleibender Formtyp, wie bei der Entrée, läßt sich an diesen Intraden Brades so wenig wie bei Praetorius' Stücken feststellen. Neben Angleichung an den frühen Gebrauchstanz mit drei Teilen, deren letzter Teil bei den zwei ersten Intraden ungeradtaktig ist — diese Anlage entspricht dem deutschen Aufzugtypus —, folgt die Fünfteiligkeit der drei weiteren Intraden, mit einem ungeradtaktigen Abschnitt in der Mitte, offenbar lediglich Phasen- und Schrittwänderungen des Balletts. Das häufige Vorkommen des punktierten Rhythmus ♩. ♩. ♩ sei als allgemeines Intradend- und Aufzugsmerkmal auch hier hervorgehoben. Reine Begleitung des Ballettinhalts ist für die Frühzeit das Gegebene. Auch für die französische Entrée wird das zutreffen. Noch darin, daß sie bis zuletzt sich verschiedenster Tanztypen als Inhalt bedienen kann, klingt die Unverbindlichkeit ihrer ursprünglichen Formgebung nach. Die gleiche Unverbindlichkeit der Formanlage zeigen die fünf Entries aus *Cupid and death* von M. Locke und Chr. Gibbons von 1653⁶⁵, die sich aber durch dicht gewebten, frei imitierenden Satz von Brades Stücken abheben. Die erste, zweite und vierte Entry sind sechsteilig, die dritte zwei-, die fünfte vierteilig. Die erste, zweite und vierte bringen Taktwechsel, die dritte und fünfte sind ungeradtaktig; es handelt sich also auch hier um reine Ballettgebrauchsanlage. Purcells Entries dagegen haben bereits feste Typen ausgeprägt, die als *Entry dance* oder *Entry* im allgemeinen dem Typus der deutschen Entrée entgegenkommen. Man wird aber bei Purcell diese Entries nicht nur unter diesen Termini suchen dürfen. Vieles ist zweifellos unter der Benennung *trumpet tune*, *trumpet air* und *acte tune* verborgen. Diese Tunes und Airs müssen gespielte Ankündigungen von Aufzügen sein, entsprächen also dem deutschen Begriff *Aufzug*. Tatsächlich begegnen wir mit ihnen der Nachwirkung der alten Fanfarenintrade in England. So ist der *trumpet Tune* aus *King Arthur*⁶⁶ ein typisch zweiteiliger Marschaufzug. Diesen Charakter behalten die

⁶⁴ Vgl. Anm. 16.

⁶⁵ M. Locke und Chr. Gibbons, *Cupid and death*, hrsg. von E. Dent. Musica Britannica II, 1951.

⁶⁶ *The works of Purcell*, Bd. 26, London, 1928, S. 135.

trumpet Tunes auch bei, wenn sie in die Kammer-suite eingehen. Die *trumpet Tunes* der achten Suite für Harpsichord⁶⁷ arbeiten entweder mit dem typischen Fanfarenrhythmus  oder mit dem punktierten Rhythmus; der *trumpet Tune* aus den *Lessons from musicks handmaid*⁶⁸ ist sogar ganz durchpunktiert; beide Stücke sind auch in der Klavierübertragung als reine Bläseraufzüge kenntlich.

Es ist hier der Ort, kurz auf den uns nun als typisch bekannten punktierten Rhythmus einzugehen. Er entstammt in der Frühzeit durchaus nicht der französischen Ouvertüre, die erst seit der Hochblüte des französischen Balletts und der Oper nachdrücklichen Einfluß ausgeübt haben kann. Er eignet als feierlicher oder erregender Rhythmus vielen Eingangstypen der Zeit, vornehmlich der Pavana und Allemande wie den Aufzügen, und wird eher von hier aus auf die französische Ouvertüre und die Entrée übergegangen sein. Je nach dem Zeitmaß, in dem er verwandt wird, z. B. ♩ ♩ ♩ oder ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ erwirkt er getragenen oder im Gegenteil zündenden Charakter und bildet entsprechende Typen.

Daß die *trumpet Tunes Entries* sind, zeigt deutlich die zweiteilige *Entry of Phoebus* aus dem vierten Akt von Purcells *Fairy-Queen*-Musik⁶⁹, die ihrerseits mit Trompeten- und Fanfarenmotiven arbeitet. Wir wissen, daß schon der Hof Heinrichs VIII. über 16 Trompeten und vier Pauker zu großen Empfängen verfügte. Der deutschen Entrée nahe kommen die *entry Dances* aus dem fünften Akt und dem Appendix der *Fairy-Queen*-Musik mit Zweiteiligkeit und punktiertem Rhythmus⁷⁰. Keine Entries enthält die Bühnenfassung des *Comus* von Milton, Dalton und Arne⁷¹. Eine generelle Untersuchung der englischen Entry dürfte überaus lohnend sein.

Wie hier die Intrada als Entrée und Entry in engster Nähe zur Ballett- und Opernouvertüre kam — als nur gespielte Intrada übernahm sie in gewissem Sinn bereits deren Funktion —, so ist natürlich, daß sie generell überhaupt als *Sinfonia* oder *Ouvertüre* eingesetzt werden konnte, um so mehr, als die italienische Frühzeit es überhaupt gewohnt war, neben den uns schon bekannten Bläserentraten, für die die *Orfeo*-Tokkata von Monteverdi ein künstlerisch erhöhtes Beispiel ist, als Spiel-einleitung heranzuziehen, was irgend sich eignete. All die Stücke, die Praetorius⁷² zur Erläuterung der Sinfonia heranholt (Pavanen, Ballette, Galliard, Masceraden, Madrigale) „oder andern dergleichen Harmonie mit 4, 5, 6 oder mehr Stimmen allein uff Instrumenten ohne einige Vokalstimmen“ (wozu also auch die Intrada in allen ihren Gestalten zählte), konnten als Einleitung zu festlichen Spielen benutzt werden. Botstiber⁷³ weist zahlreiche Intraden in dieser Funktion im 17., mehr im 18. Jahrhundert, für italienische, vereinzelt auch für deutsche Opern nach, die oft auch deutlich einen der bekannten Intradentypen darstellen, also nicht etwa nur den Terminus einsetzen, und Heuß erkennt in den venezianischen Opernsinfonien des 17. Jahrhunderts vielfach Intradentypencharakter⁷⁴. So beginnt nach Botstiber Stradellas *Trespolo* mit einer Intrada in Verbindung mit einem tanzartigen Nachsatz; Conti nennt die Ouvertüre zu *Don Chisciotte* Entrée und verschmilzt in ihr die fran-

67 *ibid.*, Bd. 6, 1895, S. 20 f.

68 *ibid.*, S. 37.

69 *ibid.*, Bd. 12, S. 121.

70 *ibid.*, Bd. 12, S. 157 und 211.

71 *Musica Britannica* III, 1951, hrsg. von Herbage.

72 Vgl. 24, S. 22 unter *Sinfonia*.

73 Vgl. zum Ganzen H. Botstiber, *Geschichte der Ouvertüre*, Leipzig, 1913.

74 A. Heuß, *Die venezianischen Opernsinfonien*, SIMG 1902/03.

zösische Entrée mit der italienischen Sinfonie; Keiser schreibt als Einleitung zu seinem *Ulysses* noch eine regelrechte kurze Fanfarenintrada für die typische Besetzung von vier Trompeten, Pauken und Streichquartett; Hasse eröffnet seine *Alcide al Bivio* mit einer *Intrada maestoso* in Gestalt einer Entrée. Anzuschließen sind Fux und viele Wiener Opernmeister, vor allem Gluck, der noch die Ouvertüre zur *Alceste* Intrada nennt, sei es, weil sie keine Motive der Oper verwendet, sondern nur „*debba prevenir gli spettatori dell' azione*“ (aus der Widmung an den Großherzog von Toskana), sei es, weil die Unmittelbarkeit dieser Einführung betont werden soll (Einstein)⁷⁵. Ein später Nachfahr dieser Praxis ist noch Mozart mit der Intrada zu *Apoll und Hyazinthus* und zu *Bastien und Bastienne*. Ein Typenunterschied zur Sinfonie oder Ouvertüre ist allerdings bei Mozart nicht mehr erkennbar. Beide Intraden sind Sonatensätze in verkleinertem Maßstab wie die *Symphonia* betitelte Ouvertüre zur *Schuldigkeit des ersten Gebotes* es auch ist. Hier hat nur noch der Terminus nachgewirkt. Wo er nach Mozart etwa noch in dieser Sinngebung verwandt ist, bedarf noch der Feststellung. Daß auch Oratorien oder geistliche Opern Intraden als Einleitungen benutzten, könnte die Intrada *Der weinende Petrus* von S. Knüpfer dartun, die bei Meyer genannt ist.

Auch von den Theoretikern des 18. Jahrhunderts wird, speziell für Italien, die einleitende Opernintrada nachgewiesen. So heißt es bei Mattheson⁷⁶: „*Intraden brauchen die Italiäner gleichfalls an statt der Ouvertüren in weltlichen Sachen*“ und „*weil sich die Italiäner ungern mit Ouvertüren abgeben, so haben sie an deren statt, eine andere Gattung eingeführt, nemlich die Intrada*“⁷⁷. Die Definition des Inhalts dieser Intraden, die er im *Neu-Eröffneten Orchester* gibt, wird nicht immer stimmen. Danach wären sie zweiteilig, von gleichbleibender Taktart ($\frac{6}{8}$ oder $\frac{3}{8}$) pathetisch, vollstimmig, ohne Fugen und kürzer als Sinfonien. Diese Definition hat Walther wieder wörtlich übernommen. Ebenso deutlich wie Mattheson ist Niedt⁷⁸: „*Ouvertüre ist bey den Franzosen in weltlichen Sachen eben das, was bey den Italiänern und Teutschen die Sonaten, Intraden und Sinfonie sind.*“ *Scheibe*⁷⁹ vollends bietet in nuce sauber die ganze Entwicklung: „*Diese theatralische Symphonie aber nahmen sie (die Italiener) anfänglich aus der Intrade, welches eine Art von Instrumentalstücken ist, die eigentlich von den Trompetern herkömmt, und die man dazu gebrauchte, um durch ein schwärmendes Geräusche den Eingang zu der Musik zu machen, welches Geräusche aber hernach von andern Instrumenten nachgeahmt und ordentlicher eingerichtet ward. Das sind nun die Intraden.*“

Wie die Intraden hier den Eingang zu großer weltlicher Feier bilden, so konnten sie, bei entsprechendem Inhalt, auch geistliche Feiern einleiten. Wie sie Prozessionen zu verschiedenen Kirchen, Brautpaare oder Leidtragende in die Kirche führten⁸⁰, so konnten sie auch ganze Gottesdienste oder deren Teile einleiten. Fellerer verbürgt „*Tusch und Einzugsmarsch*“ zu Beginn des Hochamts für das ganze 18. Jahrhundert^{80a}, Böhme⁸¹ läßt die hohe Messe in Dresden noch 1886 mit Trompetenfanfaren und Paukenwirbeln eröffnen, und die die Messe einleitenden

⁷⁵ A. Einstein, C. W. Gluck, *Sein Leben, seine Werke*, Zürich, S. 158.

⁷⁶ *Das Neu-Eröffnete Orchester*, gelegentlich der Ouvertüre.

⁷⁷ *Der vollkommene Capellmeister*, Documenta Musicologica I, S. 233.

⁷⁸ A. a. O., unter Ouvertüre.

⁷⁹ *Der kritische Musicus an der Spree*, nach Botstiber a. a. O., S. 63.

⁸⁰ Man vgl. besonders Schering a. a. O. und Ehmann a. a. O.

^{80a} K. G. Fellerer, *Die Aufgaben des Organisten beim Hochamt im 18. Jahrhundert*, Musica Sacra Jg. 57,

H. 10, S. 304.

⁸¹ Vgl. 32, S. 261.

Orgelpräludien heißen noch heute in Frankreich Entrée⁸². Diese ganz andere Gelegenheit mußte wieder die Gattung umbiegen und einen neuen Typus erzeugen, soweit die Intrada nicht überhaupt nur den Terminus herzugeben brauchte für Instrumentalstücke aller Art, die diesem Zweck dienen konnten. Eigens für diese Aufgabe komponierte katholische Instrumentalintraden sind bis jetzt nicht nachzuweisen. Botstiber gibt leider keine Belege für seine Behauptung, daß die Instrumentalintraden der Kirchenmusik immer mit einem Vokalstück organisch verbunden waren und meist die Form der Pavane hatten (a. a. O. S. 12). Dafür sind protestantischerseits schöne Beispiele vorhanden mit den Intraden des Michael Altenburg, von denen einige, leider mit willkürlicher und fehlleitender Terminusänderung, von Egidi herausgegeben worden sind⁸³. Es handelt sich um die Intraden des ersten Teils *Newer, lieblicher und zierlicher Intraden mit 6 Stimmen* von 1620, um zwei Intraden *10 Vocum auff Geigen und Zinken* aus dem *Dritten Teil christlicher, lieblicher und andechtiger newer Kirchen- und Hausgesäng* von 1621 und die Intraden der *Cantiones de adventu domini ac salvatoris nostri Iesu Christi* von 1620. Die Aufgabe dieser Intraden erläutert Altenburg in der Vorrede zum ersten Teil *Newer, lieblicher und zierlicher Intraden* folgendermaßen: „Demnach weil man nicht an allen Orten kan Orgeln haben, sondern gleichsam an statt derselben Geigen gebraucht werden, als ist von vielen . . . Liebhabern der Musik bey mir angehalten worden, daß ich doch etzliche Kirchen-Intraden setzen wollte, zu welchen ein Chorgesang des Herrn Dr. Luther gerichtet, die man auf Geigen, anstatt der Orgel, zwischen einem jeglichen Gesang, bevorauß wann figural gesungen würde, brauchen köndte, damit unter deß der Schulmeister oder Cantor eine andere Cantion auffsuchen und desto bequemer dieselbe anstimmen und anfangen köndte.“ Diese Intraden sollten also zu Beginn von Gottesdienstteilen, die figural geboten wurden, erklingen und dem Chor zugleich als Intonation dienen. „Aber gleichwohl unter deß, wie man den Intraden geigte, nicht allein der Sonus harmonicus sondern auch Textus gehört würde, welcher denn etwa von gemeinem Volke und ganzer Christenheit mit eingesungen werde.“ Zu diesem Zweck sind die Stücke so eingerichtet, daß „zugleich eine Choralstimme aus dem Gesangbuch des Herrn Dr. M. Lutheri gantz zierlich . . . kann mitgesungen werden“.

Die neue Gelegenheit hat hier also wieder einen neuen, selbständigen Typus herausgebildet, der formal vokale Gerüstschemata mit dem Typus der instrumentalen Choralbearbeitung verbindet⁸⁴. Weiteres wolle man bei Meinecke nachlesen; genaue Untersuchung der Intraden steht noch aus. Die Intrada der *Cantiones de Adventu domini* leitet eine figurale Bearbeitung von „Nu komm der Heiden Heiland“ ein; sie kann nur gespielt oder unter vokaler Mitwirkung „von gemeinem Volke und ganzer Christenheit“ musiziert werden, da der Cantus firmus im Tenor mitgeht. Im letzten Fall wird wohl der Figuralchor, dem erste und fünfte Strophe zugeteilt sind — die übrigen Strophen werden als Cantionalsatz „eingesungen“ —, nur die fünfte Strophe übernehmen. Die Besetzung war reich, soweit nicht nur das „Orgelwerk“ benutzt wurde. Altenburg gibt einmal Geigen, Zinken und Posaunen, zum anderen Geigen, Lauten, Instrumente und Orgelwerk an. Die Intrada aus den

⁸² Man vgl. auch O. Ursprung, *Die katholische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, Handbuch Bücken, S. 300.

⁸³ Drei Intraden zu Advent und Weihnacht, hrsg. von A. Egidi, *Musikschätze der Vergangenheit*, Vieweg, 1930. Reine Intraden sind nur Nr. 1 und 3; Nr. 2a ist ein Cantionalsatz, Nr. 2 eine Motette.

⁸⁴ Man vgl. dazu A. Adrio, dem für seine Auskunft und freundliche Überlassung des Films gedankt sei, in Artikel MGG und L. Meinecke, *Michael Altenburg*, SIMG V, 1, 1903.

Cantiones ist nur „*auff Geigen gericht*“. Ähnlichen Aufgaben wird die anonyme Intrada „*Ein feste Burgk*“, aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts (Mus. B. Br. 59) wie die Intrada Nr. 19 aus Scheins *Venuskränzlein*, die unter dem Cantus den Text „*Laudate dominum*“ trägt, bestimmt gewesen sein. Die Mühe, die Prüfer diese Textunterlegung bereitet hat, ist damit beseitigt⁸⁵.

Wir sehen uns nun vor der schwierigsten Aufgabe: die Klärung des Begriffs Intrada innerhalb der deutschen Orchestersuite vorzunehmen. Bevor wir uns den Funktionen zuwenden können, die der Intrada als Bestandteil der Suite auszuüben oblagen, gilt es, die verschiedenen Kompositionstypen herauszuschälen, an denen der Aufgabenbereich z. T. ablesbar sein könnte. Von vornherein ist zu betonen, daß alles gelegentlich des Aufzugs Gesagte, auch für die Intrada Geltung hat, soweit sie Aufzugsfunktion ausübte. Aufzug bedeutet eben nur die Zurechtstellung eines gesonderten Terminus für eine der häufigsten Aufgaben der Intrada, dessen sie sich nicht immer bedient haben muß. Vielheit der Teile, Taktwechsel, Tempo usw. erklären sich in der Intrada wie im Aufzug.

(Bei Zählung der Teile muß übrigens immer bedacht werden, wo wiederholende Ausschreibung im Text selbst vorgenommen ist, wo etwa die Wiederholung durch das Fehlen solcher Ausschreibung, die ein anderer Teil haben kann, entsteht. Z. B. bilden sich in der vierten Intrada von Francks *Newen Pavanen, Galliarden und Intraden*, 1603 (DDT 16) die vier Teile nur so, daß statt der Ausschreibung im ersten Teil :|| gesetzt ist.)

Wir behandeln zuerst die Intrada als Aufzugstypus und bezeichnen diesen Typus als Typus I. Er steht in geradem Takt, hat zwei bis drei Teile, läßt Fanfaren- und Marschrhythmen oder Teile von ihnen dominieren (♩ ♪ ♪ ♪, ♩ ♪ ♪, ♩ ♪ ♪), arbeitet gern mit Tonwiederholungen, besonders auf dem Rhythmus ♩ ♪, und mischt in den einzelnen Teilen Homophonie und Polyphonie so, daß die letzten Teile, die gern zum Gegensatz ungeradtaktig sind, mit Imitation arbeiten. Bedeutende Meister, wie Schein oder Posch, werden natürlich überhaupt viel Kontrapunkt einsetzen, der sich auf die verschiedenen Teile auch anders verteilen kann, als angeben. Die obige Verteilung ist die häufigste. Die Nähe zu den alten Trompeter-tokkaten (Aufzug) und zum Marsch ist unverkennbar. Hierher kommt der Rhythmus ♩ ♪, den Prüfer im Vorwort zum *Venuskränzlein* als italienisch ansieht; wo er tatsächlich italienisch ist, rührt er eben auch dort von den Trompeterentraten her. Das Durchschnittstempo der Stücke ist Moderato, manchmal auch etwas schneller. Ausgesprochenes Allegro fehlt. Als gute Beispiele für diesen Typus können gelten: Von M. Franck, die Intraden aus den *Newen Pavanen* (1603), der größte Teil aus den 24 *Newen musikalischen Intraden à 6* (1608) (mit Ausnahme der 3/2-Typen); die Intrada Nr. 31 aus dem *Newen lieblichen musicalischen Lustgärtlein* (1623; alles DDT 16); von Demantius die Intrada aus *Conviviorum deliciae* (1608) bei Böhme^{85a}; von Staden die Intrada aus dem *Venuskränzlein* (1610; ebendort S. 103); von Schultz ein Teil der Intraden aus den *Viertzig Newen auserlesenen Paduanen, Intraden und Galliarden* (1617; Siebeck⁸⁶ bietet leider nur

⁸⁵ Vgl. nach der GA von Prüfer, Bd. I, S. XII.

^{85a} A. a. O. II, S. 94.

⁸⁶ R. Siebeck, *Johannes Schultz*, PIMg., Beihefte II, 12, S. 105 f.

(1611; DTÖ Jg. 36), und aus den *Etzlichen lustigen Padovanen* (1620; bis auf die Tenorstimme verschollen, vgl. DTÖ, Jg. 36, S. 129); die Nr. 36 der Intraden, die Merian (a. a. O.) aus Nörmigers *Mus. Ms. 40098* bringt⁹⁰; von Haßler die Intraden Nr. 7 und 8 aus dem *Lustgarten* und die Nr. 7, 10, 11, 12 der Intraden, die Merian in der *Tab. Ms. 40115 BB* nachweist (a. a. O., S. 210 f.), noch reiner bei Nörmiger Nr. 133 (a. a. O., S. 258).

Ein Typus IV, mit zwei bis drei Teilen und möglichem Taktwechsel, läßt sich als Liedtypus definieren; er hat geraden Takt, mehr oder minder homophonen Satz und reine Volksliedmelodik. Als Beispiele sind anzusehen, die dritte Intrada aus dem *Tabulaturbuch Dresden Ms. F. 307^m* bei Böhme, mit einteiligem Vor-Nachsatzbau (a. a. O. II, S. 78); die Intraden aus Peurls *Gantz newen Padouanen . . .* (1625) (DTÖ 36, 2).

Die Nähe zum Lied fällt in der Frühzeit überhaupt sehr auf. Ist die Intrada wirklich von Beginn an ausschließlich Instrumentalmusik gewesen, so sehr, daß Nef⁹⁴ in ihr, neben dem Präludium, den Beginn der reinen Instrumentalmusik erblicken konnte? Eitner⁹⁵ teilt eine Sammlung von Bänkelsängerliedern mit, deren Eingangslied von einer ganz knappen Intrada, die inmitten der Sammlung noch einmal als Ritornell auftaucht, eingerahmt wird. Ob nicht bei solchen Gelegenheiten Intraden von allen Zuhörern gesungen werden konnten? Ob es Zufall oder nur Repertoirezweck ist, daß in der Frühzeit so oft Intraden an Liedsammlungen angehängt sind, wie z. B. Haßlers Intraden an den *Lustgarten* oder die Intraden der drei Teile des *Amorum ac Leporum* von H. Steuccius (1602) an diese Sammlung (s. a. weiter unten)? Weisen nicht auch die spanischen Entraden in diese Richtung? Zum mindesten kann behauptet werden, daß, ähnlich wie auch in den Sonaten der Trompeterbücher (vgl. a. a. O., S. 44), wirkliche Volkslieder in diese Intraden mitverarbeitet worden sind. Die oft reine Volksliedmelodik, wie die Tatsache, daß zwei Intraden aus der *Deutschen Orgeltabulatur Ms. 40115 BB* bei Merian (S. 212 und S. 198, Nr. 16) einen Liedtitel tragen, ist anders kaum zu deuten. Daß der Zuhörer, der diese Lieder wiedererkannte, sie mitsang, liegt dann nur allzu nahe! Was indessen Kade⁹⁶ dazu berechtigt, die 18 Lieder mit Text aus den *Conviviorum deliciae* von Demantius (1608) als Intraden zu behandeln, bleibt unklar.


Mit der Aufstellung dieser Typen kann natürlich nicht allen Stücken volle Genugtuung geschehen sein. Vor allem können Verschmelzungen verschiedenster Art statthaben, die aber meist wesentliche Anlehnung an einen der aufgestellten Typen zeigen. Man beachte z. B. die köstliche Volksliedhaftigkeit in Nr. 8 aus Francks *Newen musicalischen Intraden à 6* (1608), die liebliche, solistische Cantuspartie des ersten Teils der Nr. 34 aus Francks *Lustgärtlein* (1623), den prachtvollen motettischen Satz der Intrada Nr. 20 aus Scheins *Venuskränzlein*, was alles in den statuierten Typen nicht rein aufgeht. Poschs Intraden des dritten Teils der *Musikalischen Tafelfreudt* (1626)⁹⁷ wiederum zeigen oft geradezu virtuose Vermischung des I., II. und IV. Typus. Diese Verwischung, Verschmelzung und Variierung der Typen wird zunehmen, je mehr die Stücke reinen Musizierzwecken dienen und konzertante

⁹⁴ A. a. O., S. 15.

⁹⁵ R. Eitner, *Volksmusik des 17. Jahrhunderts*, MfM XIV, 1.

⁹⁶ R. Kade, *Chr. Demantius*, VfMw VI, 1890, S. 500.

⁹⁷ DTÖ 36, 2.

Elemente mit aufnehmen. Das gilt z. B. von den einzigartigen Intraden aus Rosenmüllers *Sonate da camera* von 1670⁹⁸. Doch zeigt die Intrada der ersten Folge noch Pavanen-, die der dritten noch Allemandenelemente; alle Intraden sind dreiteilig und geradtaktig, und in allen ist der dritte Teil, für den die Intrada der ersten Folge Taktwechsel bietet, durch Auflockerung, z. B. durch Echoarbeit, abgehoben. Es schimmern also immer noch Typenelemente durch. Auch Pezels Intraden weisen keinen reinen Typus mehr auf. Die erste der Intraden, die Schering aus der *Fünfstimmigten blasenden Music* gibt, bietet dem Inhalt nach zwar noch den älteren Fanfarentypus, aber ohne die entsprechenden Rhythmen und in viel getragenerem Zeitmaß, wogegen die zweite und dritte Intrade noch nach Rhythmus und Tempo, nicht aber mehr nach dem Gehalt Typus II entsprechen. Am interessantesten ist die eine Intrada der *Musica Vespertina* von 1669 (DDT 63), die trotz des Rhythmus , trotz geraden Taktes, inhaltlich einer Sarabande nahekommt!

Betrachten wir nun die verschiedenen Typen auf ihre Verwertungsbereiche hin, so lassen sich diese buchstäblich an ihnen ablesen. Typus II dürfte am ehesten zu gottesdienstlichen und ernsten Feiern verwandt, Typus III bei Tanzvergnügungen (man vgl. besonders Merian, S. 240 Nr. 38) und Typus IV als Einleitung zu geselligen, weltlichen Vokalmusiken eingesetzt worden sein. Typus I paßte als Eröffnungstück zu jedem weltlichen Anlaß schlechthin.

Dienten die Stücke diesen Aufgaben nun auch, wenn sie als fester Suitenbestandteil auftraten? Bevor wir diese Frage beantworten können, gilt es, sich von der immer noch gehegten Anschauung frei zu machen, als stelle die Orchestersuite primär Gebrauchstanz- oder Spielfolgen dar. Sie tut das so wenig wie die französische Kammersuite, deren Form bereits andernorts untersucht wurde⁹⁹. Wo sie als Kunstsuite im eigentlichen Sinne auftritt, sind große Meister mit besonderer Bauabsicht am Werk. Sie sind in der Minderzahl. In erster Linie stellen die deutschen Orchestersuiten Repertoiresammlungen von Musizier- und Tanzstücken dar, diese im selben Nebeneinander mischend wie die Tanztypen, in aller Buntheit fast immer aber gewisse Ordnungsprinzipien erkennen lassend. Von diesen Folgen sollte man, sofern Kunstsuitencharakter nicht auf der Hand liegt, als von Repertoiresuiten sprechen. Wir müssen hier auf die obengenannte Arbeit hinweisen, deren Ergebnisse in vieler Hinsicht auch für die deutsche Orchestersuite gelten. Die frühesten Quellen vom Ausgang des 16. und vom Beginn des 17. Jahrhunderts bringen folglich Intraden entweder als Bündelreihungen allein (wie z. B. die Intraden des Orologio, die 36 *Newen lieblichen und zierlichen Intraden von J. Groh* [1603], die *Newen musicalischen Intraden à 6* von M. Franck [1608]) oder als Bündelreihen im Verband mit geistlichen und weltlichen Vokalmusiken (wie z. B. in Haßlers *Lustgarten*) oder als Anhang an Vokalmusiken gemeinsam mit getanzten oder gespielten Tänzen. Die Verbindung mit Vokalmusik wird, wie bei den Tänzen, am frühesten aufgegeben, wie auch der Typus IV der seltenere und wesentlich der Frühzeit vorbehaltene ist. Zu den Quellen, die noch Verbindung mit Vokalmusik aufweisen, gehören die Tabulaturen, die Merian bespricht, die Sammlungen, die wir im Anschluß an den Typus IV bereits aufzählten, ferner, in Verbindung zugleich

⁹⁸ DDT 18.

⁹⁹ M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der französischen Klaviersuite*, Regensburg 1940.

mit Tänzen, die Intraden des *Venuskränzleins* von Scheins, des *Venusglöckleins* von J. Leylich (1610), des *Prati musici* von P. Rivander (1613), der *Recreationes musicae* von M. Franck (1614), des *Newen lieblichen musikalischen Lustgärtleins* (1623) desselben Meisters, des *Musikalischen Lustgarte, darinnen neun und fünfzig schöne neue Moteten, Madrigalien, Fugen, Phantasien, Cantzonen, Paduanen, Intraden . . .* (1622) von Schultz (wir geben hier den ganzen Titel, weil er höchst charakteristisch ist), und der *Newen weltlichen Lieder* von J. Christenius (1619). Mit 1625 etwa beginnend, stehen die Intraden nur noch in Verbindung mit Tanzstücken in einer unübersichtbaren, trotz Nef, Kretzschmar und Meyer sicher längst nicht vollständig bekannten Anzahl von Sammlungen, deren Repertoirecharakter meist schon am Titel abzulesen ist.

Als Beleg können hier nur einige Titel geboten werden: W. Brade, s. o., Th. Simpson, *Opus neuer Paduanen, Galliardn, Intraden, Canzonen, Ricercaren, Fantasien, Balleten, Allmanden, Couranten, Volten und Passamezen*, Hamburg 1617; J. Schop, *Paduanen, Galliardn, Allemanden, Balletten, Couranten und Canzonen*, Hamburg 1634; C. Hagius, *Neue künstliche musicalische Intraden, Pavanen, Galliardn, Passamezen, Courant und Uffzüg*, 1617; J. J. Löwe, *Synfonien, Intraden, Gagliarden, Arien, Balletten, Couranten und Sarabanden*, 1658.

Einen weiteren Beleg bieten die oft in denselben Sammlungen wechselnden Besetzungen: J. K. Horn, *Parergon musicum*, 6. T., *nach Belieben in 5, 7, 10, 11 und 12 Stimmen*; M. Franck, *Neue Paduanen, Galliardn und Intraden* (1603) *mit 4, 5 und 6 Stimmen*. Daß hier einfach Material für die verschiedensten Musizier- und Tanzzwecke geboten werden sollte, liegt klar zutage.

Nun ist höchst charakteristisch, daß die meisten Sammlungen, auch in dieser losen Bindung, der Eingangs- oder „Abführungs“aufgabe der Intrada Rechnung tragen. Sie setzen sie, wie wir bereits sahen, entweder 1. ganz an den Beginn oder 2. (besonders als Aufzug) ans Ende; oder sie reihen sie 3. unter die Stücke, die gleichfalls Eingangscharakter haben, an den Anfang; oder 4. sie mischen sie unter die Stücke, die zum Zeitpunkt des Entstehens der Sammlung bereits reine Spielstücke sind.

Als Beispiel für den ersten Fall mögen gelten: V. Coler, *Neue lustige liebliche und artige Intraden, Taentze und Galliardn mit 4 und 5 Stimmen*, Jena 1605; J. Lyttich, *Venusglöcklein . . . item Intraden, Paduanen und Galliardae*, 1610; derselbe in *Sales venerae musicales*, 1610; A. Eichhorn, *Intraden, Galliardn und Couranten*, 1615; J. H. Schein, im *Venuskränzlein*; C. Hagius s. o.; J. C. Horn im *Parergon* im 3. und 6. Teil; J. Pezel in der *Fünffstimmigen blasenden Music*, 1685 und der *Musica curiosa*, 1685; J. Reuffius in der *Opellae musicae* 1643. (Diese Anlage muß Mattheson vor Augen gewesen sein, wenn er im *Neu-Eröffneten Orchester*, § 27, Intraden als Eingänge zu Suiten nennt.) Als Beispiele für den zweiten Fall werden namhaft gemacht: M. Franck, *Neue Pavanen, Galliardn und Intraden*, 1603; derselbe, *Newes musicalisches Opusculum . . . Intraden und Auffzüg*, 1625; J. Staden im *Venuskränzlein*, 1610; S. Scheidt, *Paduana, Galliarda . . . Intrada, Canzonetto*, 1621; A. Drese, *Erster Teil etzlicher Allemanden . . . Intraden*, 1672. Als Beispiele für den dritten und vierten Fall sind zu nennen: Th. Simpson s. o.; NBN, *Exercitium musicum, bestehend in . . . Allemanden, Balletten, Intraden, Arien, Chiquen . . .*, 1660; J. E. Kindermann, *Deliciae studiosorum von allerhand Alemanden, Balletten, Serenaden, Intraden . . .*, 1640; S. Michael, *Neue Pavanen, Intraden, Balletten, Allemanden, Aufzüge . . .*, 1627;

D. Oberndörffer, *Alegrezza musicale . . . Paduanen, Galliarden, Intraden, Canzonetten . . .*, 1620; P. Schäffer, *Promulsis Epuli musicalis . . . Canzonas, Padovanas, Intradas, Balletas . . .*, 1626.

Die Absicht, die Funktion der Stücke auch in der Stellung im Titel anzudeuten, ist nicht von der Hand zu weisen. Auch wo die Folgen selbst andere Reihung zeigen als der Titel, läßt sich meist diese Tendenz erkennen. Die Intraden bilden also im ersten Fall nicht das Eingangsstück, im zweiten Fall nicht das Endglied dieser Suiten, die als solche im Sinne einer festgefügtten Kunstform in dieser Art von Reihen gar nicht existieren, sondern sie können zu diesem Zweck, selbstverständlich auch im Matthesonschen Sinn, in zu bildenden Spielsuiten und Gebrauchstanzfolgen, herangezogen werden. Wenn Kretzschmar¹⁰⁰ aus der Tatsache, daß Intraden oft nach der Pavana vor der Gagliarda stehen, den Willen des Komponisten folgert, den Gegensatz zwischen Pavane und Gagliarde abzuschwächen oder zu steigern, so befindet er sich auf einem völligen Irrweg, eben dem, diese Repertoiresammlungen für Kunstsuiten zu halten. Die Intrada steht deshalb oft zwischen Pavane und Gagliarde, weil die Pavane wie die Intrade längst zum Eingangs- und Spielstück geworden, die Gagliarda, die viel länger getanzt wird als die Pavana, auf dem Wege dazu war. Man sieht, wie wesentlich die Erkennung der Bedeutung des Terminus oft auch für die Form ganz anderer Gattungen sein kann! Anders verhält es sich mit den Intraden in den Fällen, wo entweder kurze, sich häufiger wiederholende, gleichbleibende Folgen, die immer eher die Wahrscheinlichkeit von Gebrauchstanz- oder Spielfolgen haben, angeboten sind, oder wo bestimmte Satzprinzipien, z. B. das der Variation in den Variationensuiten, die einzelnen Sätze zum Kunstsuitenbau zusammenschließen. Hier wird die Stellung der Intrada im Kretzschmarschen Sinn einen künstlerischen Willen verraten. Für diese Vorkommen lautet nun die interessante Frage, ob die Intraden auch in diesem Rahmen ihrem Ursinn, der Hineingehen bedeutet, treu bleiben. Der Beantwortung dieser Frage stehen viele Schwierigkeiten entgegen, zumeist die, daß in Denkmalveröffentlichungen oft nur Auswahlen geboten sind, die Eindeutiges nicht erkennen lassen; komplizierend wirkt ferner der Umstand, daß auch kurze Reihen nur Materialsammlung zu sein brauchen und daß wir über Gebrauchstanzfolgen des 17. Jahrhunderts nur erst wenig unterrichtet sind.

Einige Ergebnisse lassen sich erzielen bei Betrachtung der Suiten von Posch und Peurl. Während die *Gantz neuen Padouanen, Auffzüg, Balleten, Couranten, Intraden und Däntz* (1625) von Peurl, wie schon dargetan, keine festen Folgen und damit Aufgabe der Intraden, die dem Typus III angehören, erkennen lassen, kann man aus der Initientabelle seiner *Etzlichen lustigen Padouanen, Intradn, Galliard, Couranten und Däntz sampt zweyen Canzio*, 1620 (vgl. o.), immerhin die Folge Pavana-Intrada-Dantz entnehmen. Da auch hier die Intraden dem Typus III angehören, sind sie also als ungeradaktiger Nachtanz zum geradaktigen Vortanz eingesetzt. Ihr üblicher Standort in der Nähe der Pavana, der auch hier nicht aufgegeben ist, so daß von der ursprünglichen Eingangsstellung immer noch etwas erhalten bleibt, mußte beim Versuch einer suitenhaften Kontrastbildung diese Entwicklung nach sich ziehen. Diese Deutung gilt für den Fall, daß wir es auch hier, wie bei

100 A. a. O., S. 33.

der Sammlung von 1611, mit Variationensuiten, d. h. also Kunstsuiten zu tun haben, was naheliegt. Solange nur die Tenorstimme vorhanden ist, kann es nicht näher überprüft werden. In derselben Funktion und Stellung treten aber Peurls Intraden auch in den *Newen Padouan, Intrada, Däntz und Galliarda mit 4 Stimmen, auf vielen musicalischen Saitenspielen ganz lustig zu gebrauchen* (1611) auf. Die Spielanweisung im Titel, wie das kompositorische Prinzip der Variation, dürfte wieder primär auf Spieldarbietung in geschlossener Folge schließen lassen, trotzdem Galliarda noch und Däntz sicher zum Gebrauchstanz zählten und auch zu diesem Zweck, einzeln oder in Folgen, verwertet werden konnten. Es handelt sich also hier sicher um Kunstsuiten, in denen der Intrada aus den obigen Ursachen die Funktion der Proporz zur Paduana übertragen ist.

Ist die Entwicklung noch weiter gegangen, und wird die Intrada nun auch tatsächlich zu einem unabhängigen, bestimmten, seiner Urbedeutung nicht mehr folgenden Tanztyp, dem sie sich als Typus III ja oft schon weitgehend angenähert hatte? Dann läge hier der Beweis vor, daß ein Begriff der Urbedeutung seines Terminus völlig verlustig gehen kann. Bis jetzt fehlen aber hinreichende Belege für diese Auffassung. Wenn C. Hagius in den *Newen, künstlichen, musicalischen Intraden, Pavanen . . .* (1617) ein Stück als *Intrada vel Saltarella bezeichnet*, so kann damit die Funktion innerhalb der Spielsuite ebenso gemeint sein wie ein Tanztyp. Eine Berechtigung jedenfalls, den Terminus *Intrada* schlechthin als Tanznamen zu bezeichnen, erwächst aus diesen Zusammenhängen bis jetzt nicht. Diese Folgerung bringt nur höchliche Verwirrung in die ohnehin komplizierten Verhältnisse. (So Norlind¹⁰¹, Böhme, a. a. O., Fischer¹⁰², Kretzschmar¹⁰³, Hoffmann¹⁰⁴, der die Intrada als Springtanz vorstellt. Hier zeigt sich doppelt die Gefahr der Irreführung, da sie, wie noch zu zeigen ist, auch als Vortanz vorkommt!) Bei Prüfer¹⁰⁵ wird die Intrada, gelegentlich von Scheins *Venuskränzlein*, zum spanischen Tanz mit Marschcharakter! Es müßte demnach die Bezeichnung *Intrada* ein Sammelname für Tänze aller Art sein! Damit wollen wir indes nicht ausschließen, daß zu tanzgerechten Intraden auch gelegentlich getanzt werden konnte; Musik, die tanzgerecht ist, ist aber damit noch lange kein bestimmter Tanztyp, wie Gavotte oder Sarabande. Mit diesen Darlegungen entfallen auch die Gründe, für die komplizierte Deutung, die Geiringer¹⁰⁶ den Suiten Peurls zu geben versucht. Solch raffiniert-künstliche Arbeitsweise würde übrigens dem Jahrhundert auch schlecht anstehen.

Wie hier die Intraden bei Peurl die Funktion der Proporz übernehmen, so werden sie in Gestalt des Typus I oder IV auch zum Vortanz verwendet. Dieser Sachverhalt schimmert durch in manchen Folgen der *Viertzig neuen auserlesenen, schönen lieblichen Paduanen, Intraden und Galliard . . .*, (1617) von Schultz¹⁰⁷, die die Gruppe zwei Pavanen, zwei Intraden, Galliarda erkennen lassen und die Galliarda in der Tonart der vorausgehenden Intrada bringen^{107a}. Hier heißt das Paar also Intrada-Galliarda. Die Anfangsstellung neben der Pavane, wie innerhalb der Gruppe

101 Vgl. 21, S. 183.

102 W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1600—1750*, Handbuch Adler, Frankfurt, 1924, S. 508.

103 A. a. O. I, S. 27.

104 A. a. O.

105 GA Bd. I, S. 12.

106 A. a. O., S. 48 f.

107 Vgl. Siebeck, a. a. O., S. 48 f. und 90 f.

107a Siebeck, a. a. O., S. 91.

selbst, ist auch hier erhalten. Die Dedikation spricht nur von „*lieblich musicieren*“, nicht von tanzen. Aufmerksam gemacht sei auf die seltsame Markierung der Teile bei den Intraden der ersten Sammlung mit ♪ und | anstatt :|| bei den anderen Tänzen. Sollte Oberst¹⁰⁸, der bei Brade ♪ als Reverenz deutet, Recht haben, dann hätten wir auch hier ursprüngliche Ballettintraden vor uns. Aufschlußreicher sind die Variationensuiten der *Musikalischen Tafel- und Ehrenfreudt* (1626) von Posch (davon die *Tafelfreudt* von 1621 in DTÖ 36, 2). Schon der Titel der *Tafelfreudt* von 1621 gewährt Aufklärung über den Gebrauchszweck: „*Das ist allerley neuer Paduanen und Gagliarden mit 5. Deßgleichen Intraden und Couranten mit 4 Stimmen*“ und es heißt nachdrücklich weiter im Titel (vgl. o.), daß die Stücke als Tafel- und Hochzeitsmusik „*gemusicirt werden*“ sollen. Es handelt sich also um zwei Gruppen von Stücken, Pavana-Gagliarda und Intrada-Courante, deren Zusammengehörigkeit in der Anweisung an den Leser ausdrücklich betont wird. Intrada und Courante sind als Stücke, die „*frischer gemusicirt werden wollen*“, von der „*Gravitet*“ der Pavana und Gagliarda abgehoben. Auch an dieser Stelle ist noch einmal die Rede von „*musiciren über die Tafel*“, nicht von tanzen. Diese Intraden sind auch reine Spiel- und Musizierstücke des Typus I mit viel lebhaften Sechzehnteln und manchmal ausgeprägter Oberstimmenvirtuosität (Nr. 9) und treten innerhalb des Suitenpaares als Vortanz zur Courante auf: sie wahren also auch hier ihre Eingangstellung. Während nun der Gebrauchstanzcharakter der Courante von Posch 1626 ausdrücklich in der Vorrede zur zweiten Auflage der *Ehrenfreudt* von 1618 betont wird — hier heißt es, daß er den „*etlichen Galliardten und Couranten . . . jeder in sonderheyte ein Tantz darauff gehörig angehenkt*“ (gemeint ist die Proporz) und daß „*Gagliardten und Couranten können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach getantzt werden*“ (!) —, ist von Intraden, die ja die Sammlung von 1626 auch enthält, als getanzten Tänzen nirgends die Rede. Die Intrada übernimmt eben hier nur als Suitenbestandteil die Rolle des Vortanzes, ohne selbst ein Tanz zu sein. Man wolle sich besonders entsinnen, daß die Kunstsuite ja sehr häufig neben Tänzen auch Nichttänze zur Suitenbildung heranzog. Die Intrada war da durch ihr Vorhandensein in den Repertoiresammlungen neben den Tänzen und durch ihre bereits ausgebildete Nähe zum Tanz als Typus II besonders geeignet.

Diese Gruppierung Intrada-Courante kommt nun in sehr vielen Titeln von Orchestersuiten zur Geltung, oft innerhalb derselben Gesamtsuitenform wie bei Posch, sei es, daß die Stücke, die „*geschwinder musicirt werden wollen*“, zusammengestellt, sei es, daß sie regelrecht als Vor-Nachtanzgruppe der Kunstsuite gemeint sind; Genaues kann erst die gründliche Untersuchung dieser Suiten erweisen.

An Beispielen seien genannt: V. Otto, *Neue Paduanen, Galliardten, Intraden, Currenten*, 1611; P. Rivander, *Prati musici ander Teil . . . Paduanen, Intraden, Currenten . . .*, 1613; J. Staden, *Opusculum novum von Pavanen, Galliardten, Alemanden, Couranten, Intraden, Volten und Cantzon*, 1625; D. Selichius, *Prodomus exercitationum musicarum exhibens Paduanas Galliardas, Intradas et Courantas*, 1615; J. R. Ahle, *Dreifaches Zehen allerhand newer Sinfonien . . . Intraden, Couranten und Sarabanden*, 1650; G. Vintzius, *Intraden, Corranten, Galliardten . . .*, 1629; P. Peurl, *Ganz neue Padouanen . . . Couranten, Intraden und Däntz*, 1625; J. H. Büchner, *Parodiae . . . beneben etlichen Galliardten, Couranten, Intraden und Balleten*, 1624.

¹⁰⁸ A. a. O., S. 30.

Mit diesen Zusammenordnungen sind zugleich neue Suitenformen der Suite erkannt. Ein kurzer Blick auf spätere Jahrhunderte wird bestätigen, daß auch hier noch meist der Ursinn des Terminus, oft in Verbindung mit einem der Hauptcharakterzüge des Begriffs, hier dem der Festlichkeit, erhalten bleibt. Leider läßt der Einsatz des Terminus im zweiten Teil von Beethovens *Schlacht von Vittoria*, der Siegessymphonie, nicht sicher erkennen, was mit Intrada bezeichnet werden soll; am ehesten dürfte der auf die akkordische Einleitung folgende Marschtyp gemeint sein, der nach dem *Andante grazioso* wiederholt wird. Die alte Vorstellung von *Intrada* und *Retirada* wäre also noch lebendig und die Eingangsstellung gewahrt, wenn nicht hier, was für das 19. Jahrhundert bezeichnend wäre, eine Begriffsverwechslung mit dem Marsch vorliegt, die wir ja auch bei Spitta zu beobachten glaubten. Das 19. Jahrhundert ist sonst dem Terminus *Intrada* wenig geneigt. Erst mit der Barockrenaissance lebt er im 20. Jahrhundert wieder auf; z. B. verwendet J. Ahrens die *Intrada* je einmal, als Eingang zu einem Orgelkonzert in e-moll, 1941, zum neunten Teil seines *Heiligen Jahres*, wie zu seinen *Fünf kleinen Stücken*, 1938; E. Pepping setzt sie in eine *Partita für Orchester*, 1932 und in ein Concerto 1° für Orgel ein. In allen Fällen handelt es sich um Eingangsstücke von festlichem Charakter, ohne daß, begreiflicherweise, diese Intraden in Motivik, Rhythmik, Form und Inhalt den alten Typen noch koordiniert wären. Die stilistisch völlig neue Umgebung muß auch diese Intraden folgerichtig zu neuen Gestalten treiben.

Kierkegaard und das Musikalische, dargestellt an seiner Auffassung von Mozarts „Don Juan“

VON CURT PAUL JANZ, BASEL

I

Kierkegaard trägt seine Auffassungen mit einer derartigen Vehemenz vor, daß der musikalische Laie davon überzeugt werden kann. Der Musiker muß das als eine Gefahr erkennen und als Kenner mit sachlichen Argumenten gegen diese Gefahr angehen, denn wer sich kritiklos der Auffassung Kierkegaards anschliesse, käme in ein schiefes Verhältnis zur Musik und zu einem falschen Bild von Mozarts *Don Juan*. Der Beurteilung, wie sie Max Bense in seinem Vorwort zu *Entweder—Oder*¹ vorträgt: . . . „die bewundernde Betrachtung von Mozarts Oper *Don Juan*, die zu den schönsten und tiefsten Interpretationen dieser Oper gehört“ (XIII), kann sich der Musiker niemals anschließen. Kierkegaard fordert vor allem Redlichkeit. Es wäre unredlich, wissentlich über die Irrtümer eines ganzen Werkteils hinwegzusehen. Wir müssen zunächst Kierkegaard die Möglichkeit zugute halten, daß er den *Don Juan* in einer verstümmelten Fassung kennen lernte. Das läßt sich z. B. daraus vermuten, daß er die Coda des letzten Finales, die doch die Moral der Geschichte enthält: „*Also stirbt, wer Übles tat*“, mit keinem Wort erwähnt. Wahrscheinlich

¹ Kierkegaard: *Entweder—Oder*. Ausgabe der Sammlung Dieterich, Band 40 von Fritz Droop. Auf diese Ausgabe beziehen sich die hier gegebenen Seitenzahlen () der Zitate.