

## Zur Entwicklungsgeschichte des Double\*

VON MARGARETE REIMANN, BERLIN

(Schluß)

Am frühesten läßt sich die Entwicklung bei den Italienern verfolgen, die mit den Lautentabulaturen von Fr. Spinaccino 1507<sup>1</sup>, J. A. Dalza 1508<sup>2</sup> und Fr. Bossinensis 1509<sup>3</sup> speziell für die Instrumentalmusik rund zwanzig Jahre früher greifbar sind als die Franzosen, am frühesten von allen Ländern überhaupt. Daß die Instrumentalformen und unter ihnen die Tänze für die Variation am ergiebigsten sind, liegt darin begründet, daß die kunstreichen Vokalformen des 16. und frühen 17. Jahrhunderts noch der Polyphonie angehören und daß die volksliedhaften Typen, wie z. B. die Virginalisten oder Scheidt und Sweelinck sie verwenden, wie auch die französischen *Airs*, zu karge Gebilde darstellen, um über bloße Variationenreihung, wenn auch bei guten Meistern oft genug mit zyklischer Bindung, hinauszukommen. Dagegen fordern Tänze im Groß- wie Kleinbau durch ihre von der Choreographie her bedingte Periodik, der andere Formen sich viel später erst mit dieser Unbedingtheit neigen, zur Variation geradezu heraus. Wenn z. B. in Carosos *Nobiltà*<sup>4</sup>, deren Tänze reine Tanzpraxis zu bieten scheinen, die meisten Wiederholungen wörtlich erfolgen, so rechnen sie eben mit der Improvisationskunst der Tanzmeister. Gute Ansatzpunkte bieten auch immer die Bataglias mit ihrer stereotypen Figurenwiederholung. Die Variation aber damit zu einer im Wesen instrumentalen Kunst zu machen, wie Schneider<sup>5</sup> es wahrhaben möchte, geht doch zu weit. Dagegen spricht schon die ganze vokale Kolorierpraxis. Die eigentliche Entwicklung allerdings macht die Variation auf instrumentalem Boden durch, immer in enger Personalunion mit dem Virtuositentum.

In Italien ist diese Entwicklung schon um 1400 vorgedeutet in der Kolorierpraxis des Ms. Faënza. Die wenigen Beispiele, die Plamenac<sup>6</sup> bietet, lassen verblüffende, fast virginalistische Beweglichkeit erkennen und drängen die Kunst der Virginalisten mehr als bisher in eine Erbestellung. Beschränken wir uns auf einige Beispiele aus den leider so spärlichen Veröffentlichungen, um uns von der prinzipiellen Ähnlichkeit der Variationspraxis aller Länder zu überzeugen.

Schon das Beispiel, das Körte<sup>7</sup> (leider nur mit der Melodie) aus Dalzas Tabulaturbuch bietet, eine Pavane mit Saltarello und Piva, zeigt überraschend geistreiche Variationsarbeit. Die ganze dreiteilige Pavane, die von geschlossener, volkstümlicher Liedmelodik ist — bezeichnend für die Italiener —, baut sich aus Variationen einer Achttaktperiode auf, die durch freie Erweiterungen und Kadenzüberschneidungen zugleich eine reizvolle Gruppierung der

\* Vgl. Jahrg. V (1952), S. 317.

<sup>1</sup> Intabolutura di liuto, Petrucci.

<sup>2</sup> Desgl.

<sup>3</sup> Tenori e contrabassi intabolutati, Petrucci.

<sup>4</sup> Fabritio Caroso, La nobiltà di dame, 1605 in Chilesotti. Biblioteca di rarità musicali.

<sup>5</sup> Diego Ortíz, Tratado de glosas Rom, 1553, hrsg. v. Max Schneider, Berlin 1913. Einleitung S. 9.

<sup>6</sup> D. Plamenac, Keyboard music of the 14th century in Codex Faënza 117, Journal of the American Musicological Society, Bd. 4, Nr. 3.

<sup>7</sup> a. a. O., Nr. 8.

drei Teile ergeben. Der erste Teil umfaßt vier Achttaktperioden. Die zweite Periode ist ein Double der ersten. Beide stehen im Vorder-Nachsatzverhältnis. Die dritte Periode variiert erneut die erste und hängt in schönem Ausgleich — aufwärts gerichtete Melodie im Gegensatz zum abwärts tendierenden Thema — einen freien Nachsatz an, der aber vor allem rhythmische Motive mitverwertet. Der zweite Teil besteht aus zwei Achttaktperioden, deren erste eine neue Variation des Themas, deren zweite eine Variation des freien Nachsatzes der vierten Achttaktperiode des ersten Teils darstellt, die durch zweimalige Aufwärtsstrebung überboten wird. Vorder-Nachsatzverhältnis besteht wie im ersten Teil. Der dritte Teil, aus drei Achttaktperioden bestehend, schaltet frei mit Motiven aller bisherigen Varianten, die zu ganz neuen Bildungen geführt werden. Von *Passages* nach Art Loulié's, von leerer Diminution keine Spur. Die Melodie, wörtlich wiederholt oder nur angesprungen, scheinbar verlassen und in Keimen verarbeitet, ist immer von Interesse. Die Unregelmäßigkeiten der Periodenteile, die die Wiederholungsfrage erschweren, die nur für den ersten Teil leicht zu lösen ist, finden ihre Erklärung bei Morley, wo es bezüglich der Pavanen heißt<sup>8</sup>: „*The art of dancing being come to that perfection that every reasonable dancer will make measure of no measure, so that it is no great matter of what number you make your strain.*“ Das hat dann vielleicht in Spielstücken zur Beibehaltung dieser Unregelmäßigkeiten, die bei den Tänzen ausgeglichen wurden, als eines Reizes geführt.

Vergleicht man dieses frühe Stück mit den französischen Variationen z. B. des *Tiers Livre de Guiterre*, die 50 Jahre später liegen, so zeigt sich schon hier der große Abstand der italienischen Variation von der französischen. Die Prinzipien aber: Doublierung statt Wiederholung unter Einbeziehung von Liedformelementen und Formaufbau der Satzteile wie eines ganzen Stücks aus Variationen, sind die gleichen. Auch Variationen in Gestalt angehängter, selbständiger Sätze, die nie dieselbe Formkraft haben können wie solche Variationenbauten, werden uns bald begegnen. Eine systematische Untersuchung der frühitalienischen Quellen müßte für unsere Fragen höchst aufschlußreich sein, um so mehr, als diese Variationen zugleich auch den spanischen vorgelagert sind. Die Spanier scheinen, entgegen bisheriger Auffassung, nicht mehr allein die Frühmeister der Variation. Das macht italienische Einwirkung auch auf Frankreich doppelt wahrscheinlich. Die Franzosen haben diese Überlegenheit bis zu Lecerf<sup>9</sup>, der aus den französischen Schwächen Tugenden zu machen bestrebt ist, oft genug willig anerkannt, so Mersenne<sup>10</sup>, wenn er den französischen „*mignardises*“ die italienische „*vigueur*“ entgegengesetzt, die ja auch Lecerf nicht leugnet: „*... leurs récits, qu'ils animent bien plus puissamment que ne font nos chantres, qui les surpassent en mignardise, mais non en vigueur.*“ Ebenso früh überrascht der gute Variationszusammenhang einzelner, oft schon dreier Tänze, den Laurencie<sup>11</sup> schon für Spinaccino nachweist und der von da an die italienische Suite des 16. und 17. Jahrhunderts weitgehend bestimmt, viel stärker, als das je in Frankreich statt hat und als es aus der Sicht der deutschen Variationsuite bisher bemerkt worden ist. Fast alle Tanzpaare und Mehrtanzgruppen des 16. und 17. Jahrhunderts, die Chilesotti veröffentlicht hat, stehen untereinander im Variationszusammenhang und durchaus nicht immer nur im primitiven Reduktionsverhältnis, sondern sie bieten oft genug freie, selbständige Verwertung des Materials. Man betrachte z. B. *Gagliarda*

<sup>8</sup> Th. Morley, *A plain and easy introduction to practical music*, London 1597, hrsg. v. R. Harman, London 1952, S. 296.

<sup>9</sup> Vgl. M. Reimann, *Untersuchungen zur Formgeschichte der frz. Klaviersuite*, Regensburg 1940, S. 97 f.

<sup>10</sup> a. a. O., S. 357.

<sup>11</sup> L. de La Laurencie, *Les luthistes*, Paris 1928.

und Saltarello der *Cortesia* aus Carosos *Nobiltà*, deren meiste Stücke schon um 1550 anzusetzen sein dürften, wo die Variation mit Umstellungen, Einschüben, Erweiterungen, also ganz freier Benutzung der Vorlage arbeitet. Morleys Forderung<sup>12</sup>: „After every pavan we usually set a galliard (that is a kind of music made out of the other[!]) . . . and look how many four semibreves you put in the strain of your Pavan so many times six minims must you put in the strain of your galliard“, läßt überhaupt diesen Brauch viel allgemeiner erscheinen, als bis jetzt angenommen wird. Daß der Variationenbau der eben erörterten Pavane keine Seltenheit ist, beweist der Saltarello, den Tappert<sup>13</sup> aus der *Intabolutura di liuto* von Antonio Casteliono von 1536 bietet. Bei zweiteiliger Anlage mischt er ausdoublierte Wiederholungen mit variativer Gesamtanlage so, daß folgende Form entsteht: AA<sup>1</sup> (mit Kadenzvariante) || A<sup>2</sup>A<sup>3</sup>. Das ganze Stück entsteht wiederum aus der Variation einer Achttaktperiode. Im Variieren selbst ist das Stück bei viel wörtlicher Wiederholung schwach. Mischen sich solche Formen noch mit Zusammenhängen zweier oder gar mehrerer Tänze, so ist der Anteil der Variation an der musikalischen Arbeit dichter nicht zu denken.

Er nimmt im Verlauf des Jahrhunderts ständig zu. Man vergleiche die Stücke der *Intavolutura di liuto* von J. Gorzani<sup>14</sup>, die Chilesotti bietet<sup>15</sup>, besonders den *Bal Tedesco* mit *Il suo saltarello*, der bei gleichzeitiger Doublierung und Erweiterung aus ihm gebildet ist.

Die Bezeichnung *tedesco* oder *todescho*, auch *todeschin*, die auch sonst begegnet, weist auf deutschen Einfluß, der bei der Internationalität des Tanzgutes keiner Erwähnung bedarf. Italienische oder englische Tänze in französischen Tabulaturen (z. B. eine *Danza inglese* in Besards *Thesaurus*), spanische in italienischen (z. B. im Ms. 40032, im *Lautenbuch Calvacanti*<sup>16</sup>) sind selbstverständlich, und Caroso rühmt sich im Titel des *Ballerino* von 1581 aller Arten von Tänzen des In- und Auslandes. Es beweist nur, wie stark die Einflüsse hin- und hergehen.

Man vergleiche weiter die *Intavolutura di liuto* von G. A. Terzi<sup>17</sup>, dessen Variationen bei gleichzeitigem Variationszusammenhang der Einzeltänze ganz freie, flüssige Gebilde sind und höchst eigenwillig mit Melodie, Harmonie und Baßgrundlage verfahren, wenn auch das Thema immer noch durchschimmert. Bei S. Molinaro, der in seiner *Intavolutura di Liuto*<sup>18</sup> wesentlich volkstümlichere Töne zeigt im Vergleich zu Terzi und Gorzani, bleibt zu bewundern, wie z. B. in den verschiedenen Parti eines *Passamezzo* (S. 141) — die Variationen sind in all diesen Stücken immer mit *parte*, gelegentlich *alio modo*, *1<sup>o</sup> modo* usw. bezeichnet, nie mit *Variatio* — stets neue Themen in *s i m p l e r* Form aus dem Thema entwickelt werden, bei freier Verwendung der Harmonien, oder die Doublierung der Wiederholungen gleich der ersten drei Saltarelli. Dagegen zeigt der *Passamezzo*, den Brugger<sup>19</sup> mit *seconda* und *terza parte*

<sup>12</sup> a. a. O., S. 297.

<sup>13</sup> a. a. O., S. 20.

<sup>14</sup> Venedig 1561.

<sup>15</sup> In Lautenspieler des 16. Jh.

<sup>16</sup> H. Osthoff, Der Lautenist Santi Garsi da Parma, Leipzig 1926, S. 44 f.

<sup>17</sup> Venedig 1593, in Chilesotti, Lautenspieler des 16. Jh.

<sup>18</sup> Venedig 1599, ebendort.

<sup>19</sup> a. a. O. H. 1, Nr. 10; die 1a Parte, offenbar das Thema, fehlt leider.

aus Hainhofers Tabulatur von 1604 bietet, trotz freien Einbaus der Melodietöne mehr etüdenhaften Charakter. — Reiche Beiträge zur Variation, vor allem auch von reicher Virtuosität, die der der Virginalisten nichts nachgibt, sie manchmal selbst übertrifft — auch Terzi und Molinaro bleiben ihr auf ihren Instrumenten wenig schuldig —, bietet Gio. Picchi in seiner *Intavolatura di balli d'arpicordo*<sup>20</sup>. Er schreibt üppiges Melodierankenwerk, das sich weniger an das Geländer der Melodie und Baßlinie klammert als noch die Variation der Virginalisten, unter gleicher Beteiligung beider Hände und aller Stimmen. Jede Teilwiederholung der Simples wie der angeschlossenen Parti wird sofort, manchmal selbst zweimal, doubliert (vgl. die *Represa des Ballo detto il Steffani*). Besonders reich ist der erste Passamezzo. Variationszusammenhang von Vor- und Nachtänzen ist selbstverständlich (vgl. den *Ballo alla polacha* und den *Ballo ongaro*). Diesen Meistern zeitlich nahe steht G. M. Radino im *1° Libro d'intavolatura di balli d'arpicordo* von 1592<sup>21</sup>, das nur aus Variationen von Passamezzi und Gagliarden besteht.

Da die Tabulaturen noch keine Bearbeitung gefunden zu haben scheinen, sei kurz darauf eingegangen. Die Tänze in der Simpleform sind sämtlich ohne Angabe der Teile durchgeschrieben; Dreiteiligkeit ist immer aufzeigbar. Allen Tänzen, mit Ausnahme der *Gagliarda 1<sup>a</sup>* sind Variationsreihen angehängt, die bei den Passamezzi mit *2<sup>a</sup>*, *3<sup>a</sup> Parte* usw. kenntlich gemacht sind; bei den Gagliarden stehen sie unbezeichnet, als Ersatz für die Teilwiederholungen (z. B. *Gagliarda 2<sup>a</sup>*: Double des 1. Tl. T. 6, des 2. Tl. T. 16, des 3. Tl. T. 25; *Gagliarda 3<sup>a</sup>*: Double des 1. Tl. T. 5, des 2. Tl. T. 11, des 3. Tl. T. 19). Beim ersten Passamezzo ist irrig mitten in die *3<sup>a</sup> Parte* schon die *4<sup>a</sup> Parte* angesetzt und kurz darauf die Bezeichnung ein zweites Mal wiederholt. Hardings Angabe, daß diese zweite Bezeichnung durch *5<sup>a</sup>* zu ersetzen sei, stimmt nicht. Es handelt sich, dem Thema entsprechend, um sechs ganz gleichlange Variationen, und die erste Bezeichnung ist zu streichen. Dem ersten Passamezzo folgt die zugehörige *Gagliarda*. Die übrigen zwei, *Padoana* genannt, sind von den Gagliarden, die mit zwei Stücken überwiegen, getrennt. Variationszusammenhang zwischen Passamezzen oder Padoanen und Gagliarden besteht nicht. *Padoana PA* lese ich *Padoana 1<sup>a</sup>*, da ihr eine *2<sup>a</sup>* folgt und auch die folgenden Gagliarden mit *1<sup>a</sup>*, *2<sup>a</sup>* usw. bezeichnet sind — obwohl übrigens schon ein Passamezzo mit *Gagliarda* voraufging. Er scheint gesondert gemeint zu sein. Die Stücke zeigen durchweg sehr altertümliches Gepräge, was auch die stereotypen Kadenzformeln und die Ornamente der Variationen erkennen lassen, die oft von leer etüdenhafter Gangart sind. Sie könnten wesentlich früher entstanden sein als 1592, zeigen sich aber in den sehr frei von der Melodie wegführenden Parti — manche scheinen ganz ohne Bezug — wieder moderner. A. Gabrielis *Pass'e mezzo antico per organo*<sup>22</sup> zeigt, damit spanischen Variationsreihen angehängt, die bei den Passamezzi mit *2<sup>a</sup>*, *3<sup>a</sup> Parte* usw. kenntlich ge- dings erschwert die Art der Übertragung, die ohne jeden ersichtlichen Grund Balken für geringere Notenwerte und moderne Takteinteilung meidet, sehr die Lesung und Übersicht. Die Satzarbeit ist ziemlich grob und unbeholfen, viel rückständiger als die der oben besprochenen Meister. Auf eine Handvoll Quinten kommt es dem Komponisten nicht an (vgl. z. B. S. 31, T. 3, 8, 9; S. 52, T. 4 usw.). Ein Stück wie die *Padoana 1<sup>a</sup>* ist aber nicht ohne Reiz. Vermerkt sei der Variationenbau dieser *Padoana*, der alle Teile aus Variierung des ersten Teils gewinnt, nach dem Schema A || A<sup>1</sup> || A<sup>2</sup>, wie die in italienischen Tabulaturen sonst nicht häufige Doublierung der *Petite reprise* (S. 54, T. 33 zu vgl. mit T. 26).

<sup>20</sup> 1620, ebendort.

<sup>21</sup> Hrsg. in Faksimile und Übertragung v. R. Harding, Cambridge 1949.

<sup>22</sup> Torchi, *L'arte musicale in Italia*, Bd. 3.

Den Höhepunkt dieser ganzen älteren Praxis bilden die Variationen Frescobaldis<sup>23</sup>, die alles zeitgenössische Italienische weit hinter sich lassen. Hier entstehen in den einzelnen Parti völlig neue Gebilde aus dem Simple, dessen Landschaft, von jeweils neuen Gipfeln aus betrachtet, in immer neue Umgebung gerückt wird. In kühner Entfernung von melodischen Spitzentönen, Baßlinien, Harmonien findet regelrechte Motivarbeit mit diminuierten Thementeilen, bereits gewonnenen Varianten oder neuen, dem Thema zugeordneten Einfällen statt, und selbst da, wo eine Variation der reinen französischen Diminuierung noch nahekommt (*Represa der 2<sup>a</sup> Parte sopra la folia*, 5<sup>a</sup> Parte der *Cento partite sopra passacagli*), entsteht oft durch Motivteilnahme aller Stimmen ein wirklich anderes (6<sup>a</sup> Parte sopra *Ruggiero*). Frescobaldi variiert weniger das Thema, als daß er am Thema neue Gestalten gewinnt, was die Franzosen mit ihrer unbedingten Treue zum Simple förmlich ablehnen mußten. Eine Kunst gleich dieser kann sie nur erschreckt haben. Daß Frescobaldi auch Variationszusammenhang von Tanzsätzen untereinander kennt, beweisen mehrere Balletti mit Corrente aus dem 1<sup>o</sup> Libro von 1637. Daß gleichzeitig höchste Virtuosität der Spieltechnik gefordert wird, ist selbstverständlich. Sie stellt sich in allen Ländern zwangsläufig mit der reicheren Ausbildung der Variation ein und ist in gewissem Sinn geradezu ein Gradmesser für ihre Höhe, wenn man nicht umgekehrt folgern will, daß Virtuosität die Voraussetzung für tüchtige Variationskunst ist, was ebenso sinnvoll wäre. Das gilt ebensowohl für die Ausbildung der Variation für Streichinstrumente<sup>24</sup>, die seit dem ausgehenden 16. Jh. für Italien bezeugt ist, in Form von zusätzlicher Ornamentierung wie selbständigen Sätzen, besonders auch der Folias. — Nicht übersehen werden dürfen die mit Doubles bezeichneten Variationen — der Umstand wurde für die Synonymität von Double und Parte bereits genutzt — des *Mus. Ms. 40032* und des *Lautenbuchs Calvacanti*, Stücke des Lautenisten Garsi enthaltend, die Osthoff veröffentlicht hat<sup>25</sup>. Sie gehören in den Zeitraum zwischen 1620 und 1650. Diese Doubles zeigen, neben vielen bescheidenen Variationen, so eigenwillige formale Neubildungen, besonders in einer Verschmelzung von freier Weiterbildung und wörtlicher Anlehnung, daß sie alles Interesse verdienen. Variationszusammenhang verschiedener Tänze begegnet auch hier.

So kommt II, 11<sup>26</sup>, eine dreiteilige Gagliarde mit angehängtem, selbständigem Double, zu interessanter Neuform. Tl. 1 der Gagliarda wird im Double zweimal variiert, d. h. es setzt an Stelle seiner Wiederholung ein zweites Double, wandelt dabei aber die Kadenz so, daß der Tonikaschluß des Simple beim ersten Mal zur Dominante gewandt wird, beide Teile also ins Vorder-Nachsatzverhältnis gebracht werden. Der zweite Teil des Double benutzt selbständig ein Motiv des zweiten Teils des Simple, ohne die Wiederholung zu doublieren, und ohne :||. An diesen so gewonnenen zweiten Teil werden 5 Takte, die aus dem Hauptmotiv des dritten Teils des Simple gewonnen sind, das sonst unberücksichtigt bleibt, als Abschluß angehängt. Auf diese Weise entsteht aus dem dreiteiligen Simple ein zweiteiliges Double; denn auch eine improvisierend ausgeführte Variierung des zweiten Teils ergäbe keine Dreiteiligkeit, da der reduzierte dritte Teil des Double — 5 Takte gegen 9 des Simple

<sup>23</sup> a. a. O.

<sup>24</sup> Vgl. Pincherle a. a. O.

<sup>25</sup> a. a. O.

<sup>26</sup> Man vgl. nach Osthoff, von dessen Analysen hier mehrfach abgewichen werden muß.

— sichtlich mit dem zweiten verschmolzen werden soll. Formaliter liegt also eine ganz freie Form der Variation vor. Sie ist zu einem neuen Gebilde geworden. Dasselbe Stück ist in I, fol. 119 so notiert, daß der erste Teil der Gagliarda die Wiederholung doubliert, der zweite Teil, der eine Variation des ersten ist, und der dritte, neue Teil stehen ohne Double mit :|| Das Stück ist hier also bewußt dreiteilig belassen. Wie variationsfreudig mit vorhandenem Material umgegangen wird, beweist der Umstand, daß Teil II und III der Gagliarda dieser Quelle Varianten des Double der ersten Quelle sind (vgl. S. 126, T. 17 ff. mit S. 153, T. 8 ff.; ferner S. 127, T. 25 ff. mit S. 153, T. 17 ff.). Wieviel Tänze mögen auf solche Weise Variationen nicht mehr bekannter, bereits selbst variiertes Vorlagen, auch Lieder sein! Die Gagliarda I, 17, mit der Osthoff Mühe hat, klärt sich so, daß T. 11—12 des Simple ein zweiter Teil anzusetzen ist, der aus Variationen des ersten entsteht, auf den ein dritter, neuer Teil folgt. Hier liegt die bekannte Formgewinnung aus Variationen vor. Schema:  $A \parallel A^1 \parallel B \parallel$ . Das Double dieser Gagliarda scheint mehr eine zweite Fassung, fast eine Paraphrase des Simple, so weit entfernt es sich oft von ihm, und so bedeutsam ist die Neugestalt, die es entstehen läßt. Nur die 9 ersten Takte schließen eng an. Das neue Gebilde entsteht vor allem dadurch, daß Teil II des Double, beginnend mit T. 13, nicht den zweiten Teil des Simple, sondern einen Teil des dritten — in allen Stimmen erkennbar — ab T. 27, mit freier Enderweiterung variiert und eine erneute Variation dieses Teils als dritten Teil folgen läßt. Wie hier der Variationstrieb selbständig auswählt, das Material frei benutzt und mit neuen Einfällen verschmilzt, verdient hohe Bewunderung. Dieses Double ist eine Charaktervariation im modernen Sinn. Es macht Garsi zu einem nicht unbedeutenden Meister, was auch die ausgeglichene Imitationsarbeit in diesem Stück erweist. Sicher aber würden bei größerer Materialkenntnis andere Meister ihm anzuschließen sein. Auch I, 20 ist nach unseren Erkenntnissen kein „komplizierter Fall“ mehr (Osthoff). Es handelt sich um eine zweiteilige Gagliarda mit ausvariierten Wiederholungen (Double des I. Tl., T. 5 f., des II. Tl., T. 12 f.). Mit Rondoform, wie Osthoff es zu klären sucht, hat es nichts zu tun. Das nachgereichte Double, das seine Wiederholungen wiederum doubliert, ist ärmlich und ohne Interesse.

Für Spanien sei zunächst an einigen Beispielen von Milan<sup>27</sup> ähnliche Technik nachgewiesen.

Die sechs Pavanen des Maestro, die sich alle wieder zu drei Teilen ordnen lassen, zeigen folgende Schemata  $I = (A+B) B^1 \parallel CC^1 \parallel B^2 B^1 \parallel$ , d. h. ausvariierte Wiederholung jeden Teils und Gewinnung des dritten Teils durch Variation der zweiten Hälfte des ersten; zugleich bewußte Formrundung, da die Anlage ABA erreicht wird. Dieser Form am ähnlichsten ist  $IV = (A + A) (A^1 + B)$  (nur ein Teil von A ist variiert)  $CC^1 \parallel B^1 B^1 \parallel$ . Am kompliziertesten ist III mit Variation fast sämtlicher Glieder aus  $B = (A+B) B^1 \parallel (A^1+B^2) B^2 \parallel B^3 B^4 \parallel$ . Die geringe Verwertung der Anfangsglieder fällt auf. Reinsten Variationenbau zeigen  $V = A \parallel A^1 \parallel A^2 \parallel$  (nur zur Hälfte mit kleiner Coda) und  $VI = A \parallel A^1 \parallel A^2 \parallel$ , das ganze Stück aus Variation eines Gliedes gewinnend.

Die Variationen der Villancicos zeigen Ähnlichkeit mit den Variationsansätzen der Chansons der *Très brève . . . Introduction Attaingnants* von 1529 und den späteren von le Roy 1571, insofern, als die Melodien fast gänzlich unberührt bleiben — hier hatte Glosierung einzusetzen — und nur der Begleitkörper Variierung, d. h. hier fast überall Akkordausfüllung erfährt, die gern die Spitzentöne der Simplebegleitung beibehält. Das fünfte Villancico (*en castellano*) schaltet selbständige Zwischen-

<sup>27</sup> Luys Milan, *El maestro*, 1535, hrsg. v. L. Schrade, PÄM II, 1927.

spiele, *glosas*, zwischen die Zeilen. Fast alle Villancicos, *en castellano* wie *en portugueses*, erscheinen mit einer solchen Variation<sup>28</sup>. Daß Milan sonst diesen französischen Versuchen, auch denen des *Tiers Livre de Guiterre*, haushoch überlegen ist, bedarf keiner Erwähnung. Um 1535 hat keine Nation Ähnliches aufzuweisen. Wenn Einfluß zu nehmen war, kann er nur seitens der Spanier, vielleicht über Flandern erfolgt sein, das Narváez wie Cabezón nachweislich bereist haben<sup>29</sup>. Aus Italien liegt für die Frühzeit noch zu wenig Material vor, um den Vergleich zu ermöglichen. Milan ist schon darin überlegen, daß seine Instrumentalparte Originalkompositionen zu Melodien meist volkstümlicher Herkunft, nicht Transkriptionen sind, wie in den übrigen Ländern (Pujol). All diese Variationen sind von Milan bei keinem Stück kenntlich gemacht und zeigen sich nur der Analyse. Nicht also Narváez ist der bis jetzt bekannte erste spanische Variationenmeister, sondern Milan<sup>30</sup>. Bei Narváez tritt zum ersten Male die Bezeichnung *Diferencia* für Variation in *Los sept libros del Delphin* auf. Die *Diferencias* sind nachgereiht. Beide Arten der Anordnung und damit der Spielpraxis, die wir von den Franzosen kennen, doppelte Wiederholung (Pavanen Milans) und getrennt notierte Doubles, sind also auch in Spanien Brauch. Sie werden uns auch in England und Deutschland begegnen

Wir betrachten zunächst die drei *Diferencias* über das Villancico „*Si tantos halcones*“<sup>31</sup>. Sie sind insofern besonders interessant, als sich hier eine neue Sing- und Spielpraxis zeigt. Die ganze Simplemelodie bearbeitet nur *Diferencia* III (sofern nicht selbst diese schon eine Variation ist). Die beiden ersten *Diferencias* behandeln sie ohne die *Vuelta* bei stärkerer Ausweitung der letzten Zeile. Eine eigentliche Simplevorlage fehlt, da der *Vihuelaparte* der dritten *Diferencia* nicht zur Vorlage dient. Dagegen sind die *Vihuelaparte* von *Diferencia* I und II Variationen voneinander, wie auch die gekürzte Melodie, die in der zweiten *Diferencia* geringe Kadenzverzierungen erhält. Als *Vuelta* wäre also in jedem Fall die der dritten *Diferencia* einzusetzen. Das beweist mehr als alles das Auswahlverfahren, das ja gerade bei den Spaniern mehrfach bezeugt ist (s. o.). Auch die Wortbedeutung *Diferencia* = Verschiedenheit deutet in diese Richtung. Es ergibt sich aber auch eine reizvolle Form, wenn man die beiden Stollen in verschiedener Fassung bringt, also bei Textbau AAB entweder (bei Verwendung von *Diferencia* I und II) AA<sup>1</sup>B oder (bei Verwendung von *Diferencia* I und III oder II und III) ABC. Die Gleichheit des Stollenpaars wahrt allerdings nur der erste Fall. Trotzdem ist solche Praxis anzunehmen. Diese Vermutung bestärkt das Villancico „*Y la mi cinta dorada*“, Nr. 41<sup>32</sup>, das für den ersten Stollen, nach dem füglich auch der zweite zu singen wäre, der textlich nicht vorzuliegen scheint, gleich vier Variationen bietet (*Diferencia* I, II, V, VI), zusätzlich zweier Variationen für *Vuelta* und Refrain, ohne wiederum eine vollständige Simplevorlage zu bieten. Das bestätigt zugleich — vermutet wurde es schon immer —, daß die an erster Stelle auftretenden Stücke in Variationenreihen meist selbst schon Variationen eines nicht mitgelieferten Simple sind. Ferner ist hier von hohem Interesse der starke Variationszusammenhang (im Sinn der Variationensuite) der einzelnen Variationen untereinander, besonders zwischen *Diferencia* V und IV, der später besonders bei den Virginalisten in Übung ist. Von den Variationen

<sup>28</sup> Vgl. E. Pujols Einführung zur NA v. Luys de Narváez, *Los sept libros del Delphin*, Valladolid 1538, Barcelona 1945, S. 39, wo aber die Tänze Milans keine Erwähnung finden.

<sup>29</sup> Vgl. H. Anglès, *La musica en el corte de Carlos V*, Barcelona 1944.

<sup>30</sup> So noch Anglès in MGG, Artikel Cabezón. Pujol a. a. O. kennt Milan früher.

<sup>31</sup> Nr. 37, vgl. dazu auch Pujol, a. a. O., S. 48.

<sup>32</sup> Vgl. dazu Pujol, a. a. O., S. 49/50.

von Stollen-, Vuelta-, Refrainmelodie und Vihuelapart nimmt stets eine, oft mehrere auf schon Dagewesenes Bezug, was die Variationen aus bloßer Reihung zu zyklischer Bindung hinaufhebt. Es scheint ganz ohne Zweifel, daß hier die Virginalisten Erben sind<sup>33</sup>.

Die Art der Variierung selbst hat mit dem französischen Double nichts gemein. Wie hier mit allen Mittel gearbeitet wird, Ornamentierung, Harmoniewechsel, Stimmtausch, Imitation und der Neukomponierung ganzer Partien, das ist zu diesem Zeitpunkt höchstens in Italien zu finden, nur daß hier die Oberstimmenbedeutung immer mehr dominiert. Hier liegt einer der wesentlichsten Unterschiede zum französischen Double, und hier wie nirgends zeigt sich der starke Abstand in der musikalischen Leistung beider Nationen. Auch hier sind die Virginalisten Erben.

Von Mudarras<sup>34</sup> Variationen ist die Romanesca „*O guardame las vacas*“ mit 4 Variationen durchgeschrieben. Das Simple zeigt das uns gewohnte Binnendouble mit Tonika-Kadenz und kleiner Coda. Die Form zum mindesten der Gagliarda, wie sie für die Romanesca oft vermutet worden ist<sup>35</sup>, liegt weder im Simple, das einteilige Liedform zeigt, noch in der fünfteiligen Gesamtform vor. Zwei- und vierteilige Gagliarden dagegen begegnen öfter. Eher läßt sie die Romanesca II „*O guardame las vacas*“ erkennen, die nicht, wie Pujol will<sup>36</sup>, zwei-<sup>37</sup>, sondern dreiteilig ist. (Die Erkennung der Doublierungen führt überall zur Erhellung der Gesamtform.) Der dritte Teil ist wieder ein durchgeschriebenes Double, T. 20 beginnend, das sehr schön und logisch die Variation immer abwechselnd durch Unter-, Mittel- oder Oberstimme laufen läßt, wie die Virginalisten und Italiener durch linke und rechte Hand. Das Stück hat also die schon bei Milan begegnende Form  $A \parallel A^1 \parallel A^2 \parallel$ , die gut eine Gagliarda vorstellen könnte. A hat die gleiche binnendoublierte Liedform wie Romanesca I. Auch die Pavana III ist keineswegs zweiteilig, wie Pujol sie notiert, sondern wiederum dreigliedrig, bei durchgeschriebenen Doubles. Die normale Dreiteiligkeit der Tänze wird fast immer gewahrt. Teil I steht ohne Wiederholungsdouble mit  $: \parallel$ ; der zweite Teil doubliert ab T. 26, der dritte beginnt T. 34 und wiederholt sich undoubliert T. 49. Das  $: \parallel$  ab T. 16 ist ohne Sinn. Schema:  $AA \parallel BB^1 \parallel CC \parallel$  Solche doublierten Wiederholungen nur eines Teils sind sicher auch Spielbrauch. Ebenso dreiteilig ist Pavana I, die Pujol unbezeichnet läßt<sup>38</sup>, mit dem Bau  $AA^1 \parallel BB^1 \parallel CC^1 \parallel$  (Doublewiederholung des I. Tl. T. 16; II. Tl. T. 32; dessen Double T. 42; III. Tl. T. 50; dessen Double T. 65). In der Diferencia des ersten Teils auch so variierend, daß die Bewegung von einer Mittelstimme gebildet wird, zu der die Oberstimme bleibt oder verschwindet.

Der rege Anteil aller Stimmen an der Variation ist für Spanien bezeichnend. Meist sind die Harmonien das einzige Orientierungsmittel. Der französisch diminuierte Oberstimmentyp fehlt gänzlich. Das rührt auch daher, daß schon die Simples nicht oberstimmengeprägt, sondern meist feine Gewebe aller, stark imitatorisch gebundener Stimmen sind, die Begleitcharakter einzelner Stimmen kaum aufkommen lassen; jede Stimme ist wesentlich und ist interessant. Variationszusammenhang verschiedener Tänze wie in Italien zeigt sich indes nirgends, da Tanzpaare nicht auftreten. Das erste bekannte Paar wäre nach Pujol<sup>39</sup> Mudarras Pavana II mit folgender

<sup>33</sup> Vgl. Anglès, MGG, Artikel Cabezón.

<sup>34</sup> Alonso Mudarra, *Tres libros de musica en cifra para vihuela*, Sevilla 1546, hrsg. v. E. Pujol, Barcelona 1949.

<sup>35</sup> Vgl. Pujol a. a. O., S. 66.

<sup>36</sup> Vgl. S. 70, Nr. 23.

<sup>37</sup> S. 70, Nr. 20.

<sup>38</sup> Vgl. S. 67, Nr. 15.

<sup>39</sup> a. a. O.

Gallarda, dem man vielleicht Pavana III mit Romanesca II anschließen darf, die aber auch keine variative Bindung untereinander zeigen. Hier ist Italien überlegen. Abgeschlossen sei der Vergleich mit einigen Beispielen Cabezóns, die neue Probleme aufwerfen. Pedrells Ausgabe<sup>40</sup> hat die einzelnen Teile der Stücke, hier identisch mit Variationen, mit römischen Ziffern kenntlich gemacht, dabei aber viele Variationen überhaupt übersehen oder die Ziffern an falscher Stelle angebracht, was auch Greß<sup>41</sup> nicht berichtigt.

Am klarsten ist die Anlage der *Diferencias sobre la Gallarda Milanesa*. Der zweiteiligen Gallarda folgen, durchgeschrieben, zwei Variationen jedes Teils, je eine für die rechte und linke Hand. Hier fehlt jede Bezifferung seitens Pedrells. Das  $||$  nach dem ersten Teil des Simple ist ohne Sinn. Die erste Diferencia des I. Tl. beginnt T. 18, die zweite T. 25; die erste des II. Tl. T. 33, die zweite T. 43. Auch  $AA^1A^2 || BB^1B^2 ||$  ergibt sich also als Spielform. Sie konnte bei Vorhandensein mehrerer Variationen sicher beliebig gesteigert werden. Interessanter ist die Anlage der *Diferencias sobre la Pavana italiana*. Es handelt sich nicht um drei, sondern um vier Variationen. Pedrell scheint von dem offenbar in der Quelle irrig angebrachten Doppelstrich T. 103 irreführt. Die dritte Variation beginnt T. 64, eine vierte T. 88. Die dreiteilige Pavana gewinnt ihren dritten Teil aus der Variation des zweiten mit dem Schema  $A || B || B^1 ||$ , was alle Diferencias außer der zweiten wiederholen. Nun behandeln die *Diferencias sobre el canto de la dama le demanda* offensichtlich dasselbe Thema als zweiteiliges Lied, d. h. ohne Doublierung von B, am deutlichsten erkennbar in Diferencia III, die offenbar die reinste Form dieses Simple darstellt. Hier liegt — im Vergleich mit dem Simple der *Pavana italiana* — ein eindeutiger Beweis vor für die häufig schon variierte Simpleform. Wäre nicht die ausdrückliche Angabe *Pavana italiana*, man möchte vermuten, die Vorlage sei das Lied, das durch Doublierung eines Teils zur Dreiteiligkeit der Pavana gebracht wurde. Solche Fälle begegnen wiederum bei den Virginalisten. Wir erhalten hier einen wesentlichen Hinweis für die Gewinnung von Tänzen aus Liedern. Über die Beziehung zwischen diesem italienischen Tanz und dem spanischen Lied liegt m. W. noch nichts vor. Vielleicht meint der Komponist nur nach Art der *Pavana italiana*, ihres stark homophonen Charakters wegen? — Die *Diferencia sobre las vacas* — hier übersieht Pedrell die vierte Variation T. 117; T. 155 beginnt die fünfte Variation — zeigt besonders weite Entfernungen vom Simple, wie sie ähnlich nur die Italiener kennen. Die zweite Diferencia (die erste stellt das Thema dar mit der schön geschlossenen Form  $ABA^1$ ) übernimmt z. B. aus  $A^1$  nur die Baßlinie bei völlig neuem Oberbau (T. 38), und T. 48 setzt bis zum folgenden Doppelstrich, undoubliert wiederholt bei bescheidener Kadenzornamentierung ab T. 60, ein völlig selbständiger Teil ein, der ohne jede Beziehung zum Simple wie zu den übrigen Diferencias scheint. Stücke wie diese könnten bei der oben besprochenen Variation von Louis Couperin Pate gestanden haben. Andererseits scheint französischer Einfluß — er ist schon durch die Glosierung französischer Lieder erwiesen — in der als *Petite reprise* wörtlich wiederholten letzten Viertaktperiode des Simple von „*De quien teme enojo Isabel*“ T. 17 vorzuliegen. Sie scheint vom Autor zugefügt, da ohne sie das Liedthema real sechzehntaktig wäre. Diese großen Abweichungen vom Simple einmal als Formelemente anerkannt, stellt auch das Stück *Duviensela* keine unlösbare Aufgabe mehr dar, als die es noch Kastner<sup>42</sup>, erst recht Greß<sup>43</sup> erscheint. Es handelt sich offenbar um eine durchgeschriebene Variationenkette von vier Variationen. Das Thema, bis T. 19, reichend, das seinerseits solche Rätsel aufgab, ist nichts anderes als

<sup>40</sup> Hispaniae Scholae Musica sacra Bd. 8.

<sup>41</sup> Rich. Greß, Die Entwicklung der Klaviervariation von A. Gabrieli bis zu J. S. Bach, Diss. Tübingen 1926.

<sup>42</sup> M. S. Kastner, Einführung zu A. de Cabezón, Klaviermusik, Schott 4286.

<sup>43</sup> Greß kommt zu ganz sinnlosen Ergebnissen.

eine Variation des ersten Teils der Basse Danse „Dont (*sic!*) vient cela“ aus dem *Derde musyck boexken* von Susato<sup>44</sup>, wie ein Vergleich mit Melodie- und Baßlinie einwandfrei erweist. Wir bieten hier den Sopran beider Quellen.

*Duwiensela v. Cabezon, Sopran*

*Dont vient cela aus Susato, Sopran (#) (#)*

Die Mittelstimme ist eine freie Glosa. Damit ist ein weiteres Beispiel für die variierte Form der *Simple* beigebracht. Kastners Vermutung, es könne sich um eine noch unbekannte französische Melodie handeln, bestätigt sich also. Die erste Variation beginnt T. 30. Man beachte die Baßlinie, in die allenthalben, oft wörtlich, die Baßlinie des *Simple* eingelassen ist, deren rhythmisches Kopfmotiv auch in andern Stimmen verwertet wird. Für die Oberstimme gilt Gleiches. Sie läßt sich fast Ton für Ton, wenn auch in völlig neue Bildungen verwebt und in nichts französischen Variationen vergleichbar, nachzeichnen. Die zweite *Diferencia*, T. 40 beginnend, unterhält nur noch ganz lose, kaum hörbare Beziehungen zum *Simple* — am ehesten wieder in den Harmonien. Nach einem kurzen Glosaeinschub, wie wir ihn auch von Milan kennen, folgt T. 61 auf die vierte Zählzeit, wieder sehr frei, die vierte Variation, die aber wörtlich (vgl. T. 10) Baß- und Oberstimmenmelodie der zweiten *Simple*hälfte aufnimmt. Alle vier Variationen sind wie das *Simple* 20 Takte lang.

Diese weit abschweifenden, kaum noch Beziehung pflegenden Variationen — der schärfste Gegensatz zur französischen *Simple*treue — scheinen überhaupt eines der spanischen *Typica* dieser Epoche zu sein, denn sie werden auch in den *Glosas* gepflegt, wie fast alle bedeutenden Musiker dieser Zeit, Naryáez, Mudarra, Cabezón, sie vornehmlich als völlig freie Einschübe in polyphone Vokalwerke schreiben<sup>45</sup>. Variationen der eben besprochenen Art können ihrerseits als solche *Glosas* aufgefaßt werden. Erst wo es auch zu reiner Melodieornamentierung inmitten des Textes kommt — vgl. das von Palero glosierte Kyrie von Josquin<sup>46</sup> — oder wo, wie in den Beispielen des 2. Buchs von Ortiz' *Tratado* diese *Glosas* als instrumentale *Diminui-*

<sup>44</sup> a. a. O. H. 1, S. 4.

<sup>45</sup> Vgl. z. B. Mudarras *Glosa sobre un Kyrie postrero de una Missa de Josquin que va sobre Pange lingua*, a. a. O., Nr. 33.

<sup>46</sup> Venegas de Henestrosa, *Libro de cifra nueva . . .* hrsg. v. H. Anglès, *Manumenta de la musica Española II*, Nr. 110; auch S. 177, Nr. 100.

rungen und Auszierungen von oder zu Vokalwerken gehandhabt werden<sup>47</sup>, wird der Begriff identisch mit dem französischen „*Ornements*“. Wie dort sind die Begriffe auch hier synonym gebraucht; indes meint *Diferencia* wohl mehr ein ganzes, zusammenhängendes Stück, *Glosa* mehr Variationsweise, improvisiert oder aufgezeichnet. Hier fehlt noch jede Begriffsdeutung. Diese kühnen Abweichungen vom Simple zeigen sich bei Cabezón auch im kleinen, inmitten sonst simpletreuer Variationen, im freien Zusatz von Mittelstimmen, Abwandlungen von Harmonien, Verteilungen der Baßfundamentlinie auf mehrere Stimmen, Vereinfachung dieser, wo reicherer Oberbau es opportun erscheinen läßt, oder schließlich so freiem Einbau der Simplelinien in die neue Variationszeichnung, daß sie nicht mehr kenntlich sind. Das Variationsziel — dem französischen diametral entgegengesetzt — scheint eben dies: Umpflügung des Themas bis zur völligen Verwischung seiner Spuren — nicht Bewahrung.

In dieser Hinsicht folgen auch die Virginalisten nicht, die sonst von den Spaniern so viel übernehmen.<sup>48</sup> Ihre Variationen bleiben — Ausnahmen nicht ausgeschlossen — im allgemeinen der Vorlage näher als die italienischen und spanischen und gleichen in vielen reinen Ober- und Baßstimmendiminutionen bei ungleich reicheren Einfällen und größerem Format mehr den französischen. Die Franzosen fassen auch nachweislich früh Neigung zu den Virginalisten, wie das Vorhandensein englischer Stücke in französischen Mss.<sup>49</sup> und der nicht seltene Besuch englischer Meister in Frankreich (Dowland, Bull) erweisen<sup>50</sup>, und wenn der französische Gesandte sich in London aufhält, versäumt er nicht, sich beispielsweise Orlando Gibbons anzuhören<sup>51</sup>. Das Satzgewebe aber, das alle Stimmen und musikalischen Elemente an der Variationsarbeit beteiligt, zeigt deutlich spanische und italienische Arbeitsweise. Auch an Variationsbauten sind die Virginalisten ärmer. Die meisten dreigliedrigen Tänze folgen dem Schema ABC, was ebensowohl die starke Erfindungskraft der Komponisten als deren Desinteresse an Entwicklung aus Variation bezeugt. Unbekannt ist sie ihnen nicht. Ein dreiteiliger Passamezzo von Byrd<sup>52</sup> hat die Form A || A<sup>1</sup> || B, eine zweiteilige Gigue von Farnaby<sup>53</sup> die Form A || A<sup>1</sup>; Bulls dreiteilige Gagliarde St. Thomas Wake<sup>53a</sup> hat bei doublierten Wiederholungen das Schema AA<sup>1</sup> || A<sup>2</sup>A<sup>3</sup> || A<sup>4</sup>A<sup>5</sup>. Sie steht in Fitzwilliam I als zweiteilige AB-Liedform mit Doubleketten, womit sich, wie in Spanien, die Gewinnung von Tänzen aus Liedern und vice versa greifbar bestätigt. — Liedformen werden gern durch Variation des B-Teils zur Dreiteiligkeit der Tänze gebracht. Vgl. z. B. *Robin* von Munday<sup>64</sup>. (Die häufige Dreiteiligkeit von Liedformen, auch der ABC-Form, macht sie zu Tanzliedern — auch oft im Rhythmus erkenntlich.) Binnendoubles<sup>54a</sup> sind sowohl zur Ausbildung von Vorder- und Nach-

47 a. a. O. S. 76, die Glosierung des Madrigals.

48 Die so oft angerührte Abhängigkeit der Virginalisten auch von Spanien, zuerst überzeugend dargetan von Ch. van den Borren, *Les orgines de la musique de clavier en Angleterre*, Brüssel 1912, S. 88 ff., zuletzt von Anglès MGG, Cabezón, bestätigt sich nach diesen Untersuchungen erneut.

49 Vgl. Pereyra, R. de M. Nr. 28.

50 L. Neudenberger, *Die Variationstechnik der Virginalisten*, Diss. Berlin 1935, S. 10.

51 M. Glyn, *About Elizabethan Virginal music and its composers*, London 1924, S. 97.

52 Vgl. nach der Ausg. des Fitzwilliam-Book von Maitland u. Barclay Squire I. Nr. 56.

53 II, Nr. 149.

53a *Parthenia*, hrsg. v. Rimbault, *Musical antiquarian society*.

54 I, Nr. 15.

54a Diese Binnendoubles sind unter Bezugnahme auf Mies' Begriff Innenvariation für das 18. Jh. (P. Mies, W. A. Mozarts Variationenwerke und ihre Formungen, *AfMw* II, 1937) von Nelson S. 85 als „double variation“, wesentlich aber für die spätere Zeit, aufgenommen. Von ihrer Bedeutung eben für die Frühzeit und ihrer Baukraft ist nicht die Rede.



suchen widersteht, aus immer neuen Diminutionen gesponnen, die zu Beginn — gelegentlich auch noch im weiteren Verlauf des Stücks — den Einfall des ersten Taktes doublieren. Daß und wie dem Komponisten über diesen simplen Akkorden immer wieder etwas einfällt, setzt lange Praxis voraus und scheint die Virginalisten auch an eine starke Lokaltradition zu binden.

Die deutsche Solovariation scheint in der Frühzeit zu diesen Variationsleistungen nicht viel beizutragen. Die meisten frühen Lautentänze, die Tappert, Körte, Bruger und DTÖ von Meistern wie Judenkunig<sup>65</sup>, Gerle<sup>66</sup>, Newsidler<sup>67</sup> und Anonymi bieten, schreiben die Wiederholungen wörtlich aus oder setzen :||. Daß die Technik bekannt ist, beweisen Beispiele wie Newsidlers *Ser gute welische Dantz*<sup>68</sup>. Entsprechend sind auch Variationenbauten selten und, wo vorhanden, da bescheidensten Formats. Man vgl. Newsidlers *Hoftanz*, *Zeunertanz*, *Passamezzo* und *Hupfauf* zum folgenden welschen Tanz<sup>69</sup>; ferner *les Bouffons*, Heckels *Lauffertanz*<sup>70</sup>. Dafür ist Variationszusammenhang von Vor- und Nach Tanz, meist im simpelsten Reduktionsverhältnis, selbstverständlich. Ebenso häufig ist wörtliche Wiederholung an Stelle von Binnendoubles. Die Liedkolorierungen z. B. von Judenkunig<sup>71</sup> sind bescheidene Diminuierungen, die deutlich die Herkunft von der Kolorierpraxis zeigen. Die Melodietöne sind nach französischer Art getreu an ihrem Standort belassen und nur die Zwischenzeiten ausgefüllt. — Die Doubles der Lautenmeister zwischen 1650 und 1720, Peyer, Weichenberger, Logi, Herold<sup>72</sup>, die völlig unter französischem Einfluß stehen, bieten ihrerseits ein schwaches Bild: Lauf- und Akkordwerk am Melodiegeländer entlang zu beibehaltenen Bässen. Ein gültiges Urteil kann aber natürlich erst nach systematischer Durchsicht aller in Frage stehender Quellen abgegeben werden. Welche Höhe die Variation bereits erreichen konnte, beweist eine Courante von M. Praetorius aus *Terpsichore*<sup>73</sup>. Diese Courante zeigt das Schema AA<sup>1</sup> || BB<sup>1</sup> || B<sup>2</sup>B<sup>1v</sup>, bei Einsatz immer neuer Variationsmittel.

Das Wiederholungsdouble von A variiert Cantus nebst Mittelstimmen, das von B alle Stimmen; der dritte Teil, der eine Variation von B ist, läßt den Cantus original und variiert nur die Mittelstimmen. Als Wiederholungsdouble wird das Wiederholungsdouble von B verwertet, mit gleicher diminuierter Ober-, aber neuen Mittelstimmen und leicht variiertem Baß.

Hier sind alle Möglichkeiten der Variation in Verbindung mit starkem Bauwillen bereits ausgenutzt. Die Courante ist mit M. P. C. gezeichnet, Satz und wohl auch Anlage stammen folglich von Praetorius selbst; nur die Melodie ist französische Übernahme<sup>74</sup>. Eine Untersuchung gerade der deutschen Orchestertänze, auf denen in der Frühzeit der Nachdruck liegt, täte not! Gleiche Variationspraxis zeigen natürlich auch das 17. und 18. Jh., die hier nur angerührt werden können. Wie stark

<sup>65</sup> Hans Judenkunig, *Ain schöne, künstliche Underweisung*, 1523, DTÖ 18,2.

<sup>66</sup> Hans Gerle, *Tabulatur auff die Laudte*, 1533; *Ein neues sehr künstliches Lautenbuch* 1552.

<sup>67</sup> Hans Newsidler, *Neugeordnet künstlich Lautenbuch* 1536, DTÖ 18,2; *Ein neues Lautenbüchlein* 1540, DTÖ 18,2.

<sup>68</sup> DTÖ, 18,2, S. 42.

<sup>69</sup> a. a. O., S. 34, 39, 40.

<sup>70</sup> Tappert a. a. O., S. 32, 35.

<sup>71</sup> Bruger, a. a. O. H. 1, Nr. 14, 15.

<sup>72</sup> DTÖ 25,2.

<sup>73</sup> a. a. O., Nr. 125.

<sup>74</sup> Vgl. dazu F. Lesure, *Die Terpsichore v. M. Praetorius*, *Die Musikforschung* Jg. 5, H. 1.

Sweelinck auch in bezug auf diese Technik für Norddeutschland der Mittler ist, beweist die Anlage seiner Variationen, die die Formierungen der Virginalisten getreulich spiegelt: Variationsketten mit regelmäßigen Wiederholungsdoubles jedes Teils, des Simple wie der Doubles. (Man vgl. *Mein junges Leben hat ein End. Unter der Linden grüne, Pavana Philippi. Ich fuhr mich über Rhein. Soll es sein, Est-ce mars*<sup>75</sup>.) Auch die Bezeichnung *Variatio* verwendet Sweelinck, in gleicher Bedeutung wie die Virginalisten, nicht für die Wiederholungsdoubles. Scheidt dagegen setzt Simple wie Doubles ohne Wiederholungsdoubles mit oder ohne :||<sup>76</sup>. Interessanten Stoff bietet er in bezug auf die Binnendoubles, die die meisten seiner Simples bilden helfen.

In der *Bergamasca* dient ein Binnendouble in Gestalt einfacher, leicht variiertes Doublierung zur Formierung der Achttaktperiode, wird aber vom Komponisten stärker als Variation empfunden denn als Formprinzip und folglich mitnumeriert. Die dritte Gagliarda der Form AB verwendet es im A-Teil zur Ausbildung von Vorder- u. Nachsatz (je 4 Takte) mit auch anderer Kadenzierung; im B-Teil zum selben Zweck bei gleicher Kadenz. Einzelne Variationen aber, die zweite und sechste, zerstören die Form wieder, indem sie A- und B-Teil mit :|| versehen an Stelle der Binnendoubles und jeden Teil auf seine ursprüngliche Viertaktperiode zurückschrauben. Hier läßt sich — noch zu diesem relativ späten Zeitpunkt — das Wachsen solcher mit Hilfe von Variationen gebauter Liedformen verfolgen!

Variationenbauten größeren Ausmaßes dürfen wir bei Liedformen kaum erwarten. Sie fehlen bei Sweelinck wie bei Scheidt — auch in den Tänzen. Daß die Unerschöpflichkeit der Variationsmittel sonst im Vergleich mit den Virginalisten nicht nachgelassen hat, ist bekannt. — In Süddeutschland dagegen läßt sich deutlich der Doppelseinfluß sowohl Frescobaldis wie der Franzosen verfolgen, am deutlichsten bei Froberger, der die Bezeichnung Double, die die Deutschen von nun an nicht mehr aufgeben, wie die geringe Verwandlung der Oberstimme, die selten auf die Spitzentöne des Simple verzichtet, von den Franzosen übernimmt (vgl. z. B. Sarabande der Suite in e<sup>77</sup>), den starken Anteil der Mittelstimmen aber, die meist die ganze Variationsarbeit zu tragen haben, wie die Motivarbeit mit Themenvarianten oder Doubleornamenten von Frescobaldi. Starke Abweichungen vom Simple liebt er nicht. Daß er sie aber kennt, beweist das Double der Courante der e-moll-Suite. — Gerade Froberger hätte den Franzosen, die ihn doch genauestens kannten, ein bedeutender Mittler für die italienischen Variationstechniken werden können. Daß beider Werke, Frobergers wie Frescobaldis, ihnen nicht fremd waren, beweist u. a. der Inhalt des Ms. Bauyn. Spanische Einflüsse können bei den starken Beziehungen zwischen Spanien und Flandern, die Anglès überzeugend dargetan hat<sup>78</sup>, nicht ausgeblieben sein. Schon Gérold<sup>79</sup> hat 10 spanische Airs im 2. Buch von Bataille 1609 wie französische Melodien zu spanischen Texten nachgewiesen, und bei der Internationalität des Tanz- und Liedgutes, die sich allenthalben erweist, ist die Einwirkung aller auf alle nicht groß genug zu denken. Um so seltsamer bleibt es, daß trotz dieser immer spürbarer werdenden Einflüsse und sichtbarer werdenden Vorbilder Einwirkung im einzelnen

<sup>75</sup> Alle GA, Bd. 1.

<sup>76</sup> GA, Bd. 5.

<sup>77</sup> DTÖ 6,2.

<sup>78</sup> La musica en la corte . . . a. a. O.

<sup>79</sup> a. a. O., S. 95 ff.

selten nachzuweisen ist. Die Franzosen bleiben — offenbar bewußt und mit voller Absicht, das beweisen die vielen theoretischen Auseinandersetzungen seit Ende des 17. Jh. — bis zum Neuansatz mit der klassischen Variation in den Doubles für alle Instrumente der mehr oder minder strengen Diminuierung treu. Sie spiegelt einen Teil ihres Wesens, dem Logik und präzisierte Ordnung von jeher viel gegolten haben. Der Sinn der Variation besteht für sie darin, ein Thema hörbar und vor allem kontrollierbar zu verändern. Das setzt voraus, daß es in seinem Kern erhalten bleibe. Eine Variation, die das Thema so verwandelt, daß es nicht mehr kenntlich ist, oder es gar völlig verläßt, hebt ihnen den Sinn der Variation überhaupt auf. Und nach der strengsten Logik haben sie nicht unrecht.

Fassen wir das wesentliche Ergebnis dieser vielseitigen Untersuchungen noch einmal knapp zusammen, so erhellt: Die Variation ist in allen musikübenden Ländern Europas zwischen 1510 und 1650 das überragende Gestaltungsprinzip für die Lied- und Tanzkomposition aller gebräuchlichen Instrumentengattungen, d. h. sie vertritt etwa die Hälfte allen Spielgutes. Sie baut die Form im großen wie im kleinen, und zwar in allen Ländern nach gleichen Prinzipien. Sie ist nennenswert beteiligt am Ausbau der kleinen, geschlossenen Lied- und Tanzform als solcher; sie ist fast ausschließlich beteiligt an der Errichtung des Gesamtbaus der Komposition im großen; sie bindet schließlich die einzelnen Themen der Variationen (Richtung der Variationssuite) wie die einzelnen Variationen selbst noch einmal zyklisch zusammen oder wendet gar beide Möglichkeiten in einer und derselben Komposition an. Für die Darbietung der Variationen gilt — wiederum für alle Länder — das reine Auswahlverfahren, dessen Spielformen jeweils ablesbar sind an der Mannigfaltigkeit der Variationsverwendung. Dagegen herrscht Personalunterschied der Länder in der Art und Weise, wie die Vorlage variiert wird. Diese umfaßt als äußerste Pole die starrste Festhaltung des Themas, vertreten im französischen Double, und die völlige Aufgabe des Themas, vertreten in der italienischen Partita und vornehmlich der spanischen Diferencia. In der Mitte etwa liegt die thematische Verarbeitung, die besonders Italien an England und Deutschland weitergibt.

## *Richard Wagner und die Griechen*

VON WALTHER VETTER, BERLIN

Auf der Dresdener Kreuzschule lernte Richard Wagner das griechische Altertum lieben. Dieses frühe Erlebnis klingt in allen Abschnitten seines bewegten Lebens wider. Sein tieferes Verhältnis zur klassischen Antike fand er jedoch nicht als reiner Musiker, vielmehr als allgemein interessierter, sich geschichtlich und philosophisch unterrichtender Künstler. Im losgelösten Notenbilde seiner Partituren findet man die wesentlichen Spuren seiner Beschäftigung mit den alten Griechen nicht. Der Weg, der zur tieferen Erkenntnis der meisten Komponisten führt, verschließt sich uns hier: der rein musikalische.

Einem Bach oder Beethoven, Schubert oder Brahms hätte eine unserer humanistischen Bildung entsprechende Erziehung nichts Vergleichbares vermitteln können,