

## ZUR ENTWICKLUNGSGESCHICHTE DES DOUBLE

Ein Beitrag zur Geschichte der Variation

VON MARGARETE REIMANN

Die Bezeichnung Double für die französische Variation des Barock scheint der Choreographie entlehnt zu sein. Fast alle Tänze des 15. und 16. Jh., Basse danse- und Branletypen, Pavannen, Couranten, Gavotten, vornehmlich die ernsten, gravitätischen Tänze, kennen einen „Pas simple“ neben einem „Pas double“, dem der doppelte Zeitwert des Simple zukommt<sup>1</sup>. Zur Ausführung dieses Pas double in Pavannen gibt nun Arbeau eine für unsere Untersuchung wesentliche Erläuterung<sup>2</sup>: „Car en lieu que le dict double ne seroit que de quatre mesures notées par quatre semibrèves, ils en font huit minimes blanches, ou seize minimes noires et consequemment font plusieurs assiettes de pieds, passages et fleurets lesquels retumbent en mesme cadence et sont de mesme duration de temps, et tels découpelements et mouvements de pieds legierement faits, modèrent la gravité de la pavane, ioint qu'aprez la pavane, on dance costumierement la gaillarde qui est legiere . . .“. Und er fährt kurz danach fort: „Et quelquefois ils anticipent leurs passages sur le deuxième simple . . .“. Auf den musikalischen Vorgang übertragen, ist das nichts anderes, als was das 16. und 17. Jh. als Diminution bezeichnen. Für die Vermutung, daß die Bezeichnung Double als Synonym für Variation hierher genommen wurde, sprechen viele Anzeichen: einmal der große Anteil, den eben die Instrumentaltänze an der Variation haben, dann, daß es in der Frühzeit gerade Pavannen sind, die vornehmlich mit Doubles ausgestattet werden<sup>3</sup>, und schließlich, daß sich die Bezeichnung im In- wie Ausland am längsten für die Tanzvariation hielt. Rameau schreibt noch 1706 in seinen „Pièces de clavecin“ Doubles nur zu den mit Tanzbezeichnung versehenen Stücken, und Biber<sup>4</sup> unterscheidet genau zwischen „Double“ für Tanzvariation und „Variatio“ für Liedvariationen (allerdings auch für Passacaglien und Chaconnen), ohne daß ein Unterschied in der Behandlung der Variation zu erkennen wäre. Bach handelt ebenso. Bei Suiten<sup>5</sup> schreibt er „Doubles“, bei Arias ist da-

<sup>1</sup> Vgl. Th. Arbeau, *Orchésographie*, 1588, S. 33 ff.

C. Sachs, *Weltgeschichte des Tanzes*, 1933, S. 204, 210.

F. Blume, *Studien zur Vorgeschichte der Orchestersuite*, Lpzg. 1925, S. 42 ff.

<sup>2</sup> a. a. O. S. 33.

<sup>3</sup> Wie weit Binnendoublierungen tatsächlich auf die Pas doubles fallen, wäre zu untersuchen. Arbeaus Beispiel der Basse danse „Jouissance vous donneray“ (s. 34) zeigt auf die Pas doubles fast durchweg reichere Bewegung.

<sup>4</sup> Violinsonaten von 1681, DTÖ V, 2.

<sup>5</sup> Vgl. die englischen Suiten.

gegen die Rede von „Veränderungen“<sup>6</sup>, „Variationen“<sup>7</sup> oder er spricht von „Aria variata“<sup>8</sup>. Die Bezeichnung „Simple“ für das unverzierte Thema ergäbe sich logisch daraus, daß Arbeau diese reicheren Zierfiguren gelegentlich schon beim voraufgehenden zweiten Simple beginnen läßt, so daß ein reiner und ein verzierter Simple nebeneinander zu stehen kommen, sie kann aber auch dem einfachen Wortsinn nach entstanden sein. Praetorius z. B. nennt in „Polyhymnia caduceatrix“<sup>9</sup> den unverzierten Gesang „simplex cantus“ und spricht von unverzierten Noten als „simplices notas“. Zu welchem Zeitpunkt diese Übernahme stattgehabt hat — der Tanzgebrauch ist natürlich älter als 1588 —, wird kaum festzustellen sein. Die frühe Bezeichnung für die französische Variation ist jedenfalls — soweit die Stücke überhaupt Bezeichnungen tragen, was höchst selten ist — weniger Double als Diminution, was auch für Deutschland gilt. Diese Bezeichnung ist zweifellos der Theorie der Mensuralnotation entliehen. So heißt es z. B. bei Morley<sup>9a</sup> gelegentlich der Erläuterung der Moduszeichen: „Diminution is a certain lessening or decreasing of the essential value of the notes and rests . . .“. Dieser Sinn ließ sich ohne weiteres auf die Variation dieser Zeit übertragen. Der Name hält sich noch lange, nachdem sich Double allgemein, besonders auch in Deutschland, durchgesetzt hat, bis schließlich in der zweiten Hälfte des 18. Jh. beide der Bezeichnung Variation weichen. So verweisen alle Lexika des 17. und 18. Jh.<sup>10</sup> unter Double auf Variation, zu der sie auch Passacaglien, Folias und Channonen rechnen, und besprechen beide identisch mit Diminution oder der Zufügung von Agréments, Broderies, Koloraturen<sup>11</sup>, und die theoretischen und praktischen Musiklehren vokaler wie instrumentaler Natur<sup>12</sup> verhalten sich ebenso. Praetorius<sup>13</sup> kennt überhaupt nur die Bezeichnung „Diminutio“, die er mit Koloratur und Verzierung gleichsetzt, und in der Terpsichore<sup>14</sup> bringt er zum Beschluß der Gagliarden „Reprinsen“, die er nach französischem Muster „coloriert“ und „diminuiert“. Bei Mersenne<sup>15</sup> ist es nicht anders. Wo er auf Variationen zu sprechen kommt<sup>16</sup>, ist die Rede von „diminution“ oder „embellissement“. Dem entspricht noch fast wörtlich Mattheson<sup>17</sup> 1739, wenn er Double mit „Diminutiones

<sup>6</sup> Vgl. die Goldbergvariationen.

<sup>7</sup> Air c im Notenbüchlein für Anna Magdalena.

<sup>8</sup> „ . . . alla maniera italiana“, GA, Jg. 36. Händels Grobschmiedvariationen werden allerdings in früheren Ausgaben mit der Bezeichnung Double überliefert.

<sup>9</sup> GA XVII, 1, Ordinantz, S. XIII, 1619.

<sup>9a</sup> Th. Morley, A plain and easy introduction to practical music, London 1597, NA v. R. A. Harman, London 1952, S. 43.

<sup>10</sup> Brossard, 1702, Walther und das kurzgefaßte musikal. Lexikon, Chemnitz, ohne Autor, 1732, Rousseau, 1767.

<sup>11</sup> Vgl. bei allen Genannten die Artikel Double, Diminutio, Variatio, Coloratur.

<sup>12</sup> Für die Violindoubles vgl. besonders Marc Pincherle, Les violinistes, Paris 1922.

<sup>13</sup> Syntagma musicum III, 1619, Neudr. v. Bernouilly 1916.

<sup>14</sup> GA, Bd. 15, 1612.

<sup>15</sup> Harmonie universelle, 1634.

<sup>16</sup> Im Traité des instruments, S. 188 gelegentlich des oft zitierten Beispiels von H. le Jeune; im 5. Buch gelegentlich le Baillys, S. 325 gelegentlich Mouliniés usf.

<sup>17</sup> Im Vollkommenen Kapellmeister.

notarum“ gleichsetzt<sup>18</sup> (er übersetzt übrigens Double wörtlich wie Walther<sup>19</sup> mit „Verdoppelung“) und diese als Verzierungen erklärt<sup>20</sup>, die er wiederum mit „Decorations“ gleichsetzt<sup>21</sup>. Das ist auch der Brauch der Praxis. Die frühesten bezeichneten französischen Variationen, die bis jetzt bekannt sind, sind Tänze des 1er und Tiers livre de guitterre<sup>22</sup>, denen Fassungen, die mit „plus diminué“ bezeichnet sind, folgen, und in den französischen Airsammlungen ist bis tief ins 17. Jh. neben der Bezeichnung Double die Rede von „couplet en diminution“<sup>23</sup>. Einige Theoretiker versuchen indes eine Begriffsklärung herbeizuführen. So möchte Loulié<sup>24</sup> den Begriff Diminution in der reinen Wortbedeutung gefaßt wissen als „plusieurs notes mesurées mises pour une seule“, dagegen Double als die Zierfiguren, die sich zwischen die Intervalle der Melodie einschieben, wofür er 7 Beispiele gibt, wie:



„Ces passages s'appellent communément Doubles“.

Das scheint sich auf eine Klärung zwischen zugefügter Improvisation (= Double) und aufgezeichneter Variation (= Diminution) zu beziehen, die Rousseau später seinerseits herbeizuführen bestrebt ist, wenn er die „Broderies“ für fakultativ, die Doubles für obligatorisch erklärt<sup>25</sup>. Daß bei beiden die Bezeichnungen sich widersprechen (Rousseau nennt Double, was Loulié Passage nannte), liegt nicht nur am Zeitunterschied. Die Bezeichnungen sind in diesen Zeiten nie sehr korrekt. Daß die Bezeichnung „Double“ aber spätestens Mitte des 16. Jh. neben „Diminutio“ existiert haben muß, beweist das Tiers livre de guitterre, das im Titel, nach der Aufzählung der Tänze vermerkt: „Tant doubles que simples“ (das 1er livre setzt sie mit „Tant simples qu'autres“ voraus). Das Ms. 40032 der Berliner Ö. Wi. Bibl.,<sup>26</sup> das um 1620 anzusetzen ist und sie verwendet, beweist, daß zu diesem Zeitpunkt die Bezeichnung also schon im Ausland bekannt ist.

Diese Untersuchungen lehren uns die leider vielfältige Bedeutung der Benennung. Das Double bezeichnet einmal jegliche improvisatorische wie aufgezeichnete Zufügung innerhalb des musikalischen Textes, ist also identisch mit der gesamten so höchst komplizierten und ständig

<sup>18</sup> § 128.

<sup>19</sup> a. a. O.

<sup>20</sup> § 116.

<sup>21</sup> § 41.

<sup>22</sup> Le Roy et Ballard 1551 und 1552; auf das letzte wies mich freundlicherweise V. Fédorov.  
<sup>23</sup> Als ein Beispiel unter vielen J. de la Barre, *Airs à deux parties avec les seconds couplets en diminution*, Ballard, Paris 1669.

<sup>24</sup> *Eléments ou principes de musique*, Paris 1696, S. 75.

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

<sup>26</sup> Vgl. H. Osthoff, *Der Lautenist Santino Garsi da Parma*, Lpzg. 1926, S. 35.

wechselnden Verzierungspraxis (Mattheson spricht von der „Vergänglichkeit dieser Manieren, die sich fast jährlich ändern“ (!)<sup>27</sup>, zum andern ist es einfach die französische Bezeichnung für Variation schlechthin und als solche identisch mit „diferencia“ (Spanien), „division“ (England), „partita“ (Italien). Diese Doppelbedeutung, die die Entwicklungsgeschichte des Double so schwer übersehbar macht, zeigt sich noch in Couperins Ordres, wo neben Doubles Variationen mit „Ornements“ oder „plus ornés“ bezeichnet sind<sup>28</sup>, und in Suiten Bachs, der „Agréments“ zu Sarabanden neben Doubles zu anderen Sätzen schreibt<sup>29</sup>. In solchen Stücken besteht die Variation aus reiner Einschlebung von Zieraten zwischen die Melodietöne, ohne daß die Melodie im geringsten selbst variiert würde. Es ist genau das, was Loulié „Passages“ nennt. (Das Verhältnis von „glosa“ und „diferencia“ in Spanien ist ähnlich, wie noch zu zeigen ist.) — Die Identität von Double und Variation muß ihrerseits nachdrücklich betont werden, da das Double in vielen Darstellungen<sup>30</sup> als Spezialfall der Variation behandelt wird, der es keinesfalls ist. Es wird zu einem Spezialfall nur insofern, als die französische Art zu variieren eine andere ist als die spanische oder englische und italienische, nämlich ein mehr oder minder reines Diminuieren, das eng am Geländer der Melodie entlangläuft, die Hauptmelodietöne möglichst auf dieselben Taktzeiten bringt, die nur mit größerer Bewegung gefüllt werden, und die Harmonie samt Baß und Mittelstimmen fast unberührt läßt. Das Beispiel, das Mersenne<sup>31</sup> an Hand der fünfstimmigen Fantaisie von le Jeune bringt, ist charakteristisch für das ganze Jh. Die seltener vorkommenden Diminutionen der Baßstimmen und die eben besprochenen „ornemens“<sup>32</sup> verhalten sich im Prinzip nicht anders. Mit der gleichzeitigen ausländischen Variationskunst verglichen, ist das oft unbedeutendes Kinderwerk. Aber tüchtige Musiker brechen von Beginn an aus und versuchen freier mit dem Material zu schalten, Mittel- und Unterstimmen zu beteiligen, neue Gedanken zu entwickeln, selbst neue Episoden einzuführen, um eine wirkliche Verwandlung des Simple zu erreichen. Man vgl. z. B. nur die eben genannten Beispiele von Moulinié und le Jeune mit Louis Couperins Double zu einer Gavotte von le Bègue<sup>33</sup>, das unter Benutzung des vergrößerten Basses ganz selbständig erweitert ist, ohne allerdings die —

<sup>27</sup> a. a. O. § 50 und 51.

<sup>28</sup> Vgl. in der ersten Ordre die 1re Courante, die Petite Reprise der Sarabande la Majestueuse, die Gavotte.

<sup>29</sup> Sarabanden der 2. und 3. engl. Suite.

<sup>30</sup> Vgl. D. v. Rabenau, Die Klaviervariation zwischen Bach und Beethoven, Diss. Berlin 1940, S. 213.

W. Meilers, Frç. Couperin and the classical french tradition, London 1950, S. 16.

J. Müller-Blattau, Gestaltung-Umgestaltung, Studien zur Gesch. der musk. Variation, S. 12, wonach das Double später läge als die Variation der Virginalisten.

<sup>31</sup> Es ist nachzulesen bei J. Ecorcheville, Vingt Suites d'orchestre . . . Paris 1906.

<sup>32</sup> Für die frühe Zeit gut abzulesen bei vielen Airs von Moulinié, Recueils d'airs de cour avec la tablature de luth, Paris 1625, auf den auch Mersenne Bezug nimmt. Vgl. z. B. das Air „D'où sort cette grande clarté“. Zu den Vokaldoubles vgl. besonders Th. Gérold L'art du chant en France au 17e siècle, Straßburg 1921.

<sup>33</sup> Vgl. die GA.

vermutlich spanischen — Vorbilder zu erreichen, (s. u.) oder mit den Doubles Denis Gaultiers aus der „Rhétorique“<sup>34</sup>, die sich zwar auch am Geländer der Melodie halten, aber Entfernungen von ihr und Umbiegungen nicht ausweichen, wo die Variation zu einer wirklichen Veränderung kommen will. Gaultiers Doubles gehören zum Besten, was das frz. 17. Jh. hervorgebracht hat. Aber „Double“ heißen diese Variationen gleicherweise. Das zeitgenössische Ausland hat den Begriff auch nie anders verstanden. Mattheson<sup>35</sup> spricht unmißverständlich von „Aria mit und ohne Verdoppelungen, die im Welschen Partita heißen, im französischen Doubles“, setzt also Double gleich Partita. Und kurz danach, gelegentlich seiner Wehr gegen das Übermaß des Variierens<sup>36</sup>, setzt er Partita wiederum gleich mit Variation: „Zu Frobergers Zeiten, etwa vor 70 bis 80 Jahren, war dieser Partitengeist dermaßen eingerissen, daß nicht nur auf besonders kleine Arien oder Arietten, z. E. auf ein so genanntes Lantürlütlein, wenigstens ein halb Dutzend Variationen erhalten mußten...“ Das gibt Anlaß, auch die Frage der Bezeichnung „Partita“ aufzurollen. In den einschlägigen Lexika<sup>37</sup> wird bei Partita auf Suite verwiesen. Das ist irrig. Die Verweisung muß auf Variation lauten, denn Partita ist die italienische Bezeichnung für Variation. Auch ohne Matthesons Bürgschaft muß das jedem klar werden, der die italienische Variationsliteratur des 16. und 17. Jh. kennt. Sämtliche Variationenreihen der italienischen Instrumentisten<sup>38</sup> sind mit Partita, die einzelnen Variationen mit 1<sup>a</sup>, 2<sup>a</sup> usw. parte bezeichnet, was z. T. auch von den Deutschen übernommen wird. So nennt Froberger seine Variationen „Auff die Mayerin“ Partite, die am Schluß in ihr vorkommenden Variationen über die Courante, in die das Thema verwandelt worden war, aber Double. Die Bezeichnung Partita für Choralvariationen gehört ebenfalls hierher. Daß es bald zu einer Angleichung mit der Suite und schließlich zu einer Identifizierung mit ihr kommt (wesentlich wiederum in Deutschland), ist nicht verwunderlich, da beide Gattungen sich sehr schnell durchdringen, insofern, als einzelne Variationen gern Tanzcharakter annehmen<sup>39</sup>, (selbst die Choralpartita macht keine Ausnahme<sup>40</sup>),

<sup>34</sup> Denis Gaultier, *La rhétorique des dieux*, hrsg. von A. Tessier, Paris 1931.

O. Fleischer, D. G. in *Vj. f. Mw.* 7.

<sup>35</sup> a. o. O. § 130.

<sup>36</sup> a. o. O. § 131.

<sup>37</sup> Riemann, Moser, Grove (der auch die Choralpartiten erwähnt), *Bloms Every man dictionary of music*, London 1946.

<sup>38</sup> Man vgl. z. B. die Partite von Picchi, in O. Chilesotti, *Biblioteca di rarità musicale*; von Gorzani, Terzi, Molinaro in O. Chilesotti, *Lautenspieler des 16. Jh.* Lpzg. 1891, Bd. 2; den Pass'e mezzo italiano bei D. Bruger, *Beihefte der Schule des Lautenspiels*, Heft 1; Frescobaldis Partiten aus „Toccate e Partite d'intabolatura di cimbalo, libro 10“, 1614, in *Chilesottis Biblioteca*, Bd. 6; seine Partite „sopra Passacagli“ und „la Follia“ bei Keller, *Ausgewählte Orgelwerke von Frescobaldi*, Bd. 2; die Tanzvariationen v. G. M. Radino, „1<sup>o</sup> libro d'intavolatura di balli d'arpcordi“, hrsg. v. R. Harding, Cambridge 1949 und v. a.

<sup>39</sup> Vgl. Froberger a. a. O., *Reinkens Variationen über „Schweiget mir vom Weibnehmen“* u. a.

<sup>40</sup> Vgl. Buxtehude, „Auf meinen lieben Gott“.

und die Tänze der Suite gern Variationenreihen ausbilden, besonders bei beliebten Tanztypen, eben die Doubles. Darüber hinaus haben sie aber beide von vornherein ein Gemeinsames: die unverbindliche Reihung einzelner Stücke (die englische Wortbedeutung der Bezeichnung „division“ meint nichts anderes), die für die französische Suite bereits bewiesen ist<sup>41</sup>, aber ohne weiteres auch auf einen großen Teil der nicht französischen Suiten ausgedehnt werden darf<sup>42</sup>. Daß das Auswahlssystem auch für die Variation gilt, verbürgt schon früh Valderrábano: „que cada uno taña la diferencia que más le agradere“<sup>43</sup>, und die gelegentlich auftretende italienische Bezeichnung „alio modo“ wie das französische „autrement“ weisen in die gleiche Richtung. Die Unverbindlichkeit der Doubles zeigt sich besonders in der Frühzeit auch darin, daß sie mit Vorliebe zu den Simples anderer Komponisten geschrieben werden. Wer die Doubles in den Hs. und Drucken des 16. Jh. geschrieben hat, wird in den seltensten Fällen festzustellen sein, aber wenn in italienischen Quellen Partite zu einem „Ballo tedesco“, in französischen zu einem „Pass'e mezzo italiano“ geschrieben werden, so ist das deutlich. Schon Mersenne überliefert ein Double von Pierre de la Barre zu einem Air von Louis XIII., le Bailly schreibt Doubles zu Airs von Boësset<sup>44</sup>, Louis Couperin zu Stücken von Hardel, le Bègue, Chambonnières und zu anonymen Tänzen<sup>45</sup>, und die Doubles, die die Airs- und Lautensammlungen des 17. Jh. zu Simples anderer Komponisten bringen, sind nicht zu zählen. Dieser Brauch, der gang und gäbe ist und bis zuletzt die Doubles zur Wahl stellt, was die moderne Spielpraxis berücksichtigen sollte, erklärt auch das verhältnismäßig sparsame Vorkommen von Doubles bei vielen, gerade namhaften Autoren. Man vgl. daraufhin z. B. die Spiel-sammlungen der Clavecinisten. Die Teile des Ms. Bauyn, die Louis Couperin gewidmet sind, bringen keine Doubles<sup>46</sup>, sie fehlen ferner in Marchands beiden Clavecinbüchern von 1702, 1703 und de la Guerres Klavier-Violin-Sonaten von 1707<sup>47</sup>; ihr Klavierbuch von 1707 bringt drei, das Clérambaults von 1703 zwei, le Roux' von 1707 vier. Das ist im Vergleich zum Umfang der Sammlungen ein ganz minimaler Beitrag. Die große Abwehr gegen das Double bei vielen Musikern wäre nach diesem Bestand nicht begreiflich. Sie wurden eben beim Spiel improvisiert oder von anderen Komponisten geliefert. Wo Komponisten des späteren 18. Jh. sie spärlich anbauen — Frç. Couperin schreibt im 3. und 4.

<sup>41</sup> M. Reimann, Untersuchungen zur Formgeschichte der frz. Klaviersuite, 1940.

<sup>42</sup> Man betrachte die lose Reihung nicht nur in süddeutschen Suiten, die von jeher unter französischem Einfluß stehen — Muffat nennt z. B. die Suiten seiner Florilegia nach dem Muster von Couperins Ordres „Faszikula“ —, sondern auch mitteldeutscher, wie Bachs Ouvertüren, Telemanns Musique de table, Händels Wasser- und Feuermusik.

<sup>43</sup> Vgl. Luys de Narvaez, Los seys libros del delphin, Valladolid 1538, hrsg. v. Pujol 1945, S. 48, Nr. 37.

<sup>44</sup> 5e livre d'airs de cour et de différents auteurs, Paris 1623, auf das Mersenne Bezug nimmt.

<sup>45</sup> Ms. Bauyn, vgl. nach GA.

<sup>46</sup> Vgl. MGG., Artikel Ms. Bauyn.

<sup>47</sup> Rondoformen bleiben hier unberücksichtigt.

Buch seiner Pièces nur eines, den Violensuiten läßt er sie ganz fehlen, und auch doublierte Petites Reprises sind selten (er hat einen Ersatz in der 1<sup>re</sup> und 2<sup>me</sup> Partie); Bach schreibt keine in den Französischen Suiten, der H-moll-Partita, den Partiten, den Cellosuiten; Rameau nur in den Pièces de clavecin — da, weil sie sie persönlich nicht schätzen und der Brauch seinem Ende zugeht. Aber Marais' Violenbücher sind noch reich mit Doubles und außerdem meist mit Verzierungstabellen ausgestattet, und die vielen Airsammlungen um die Mitte des 18. Jh.<sup>48</sup>, die die Vorderglieder mit :|| versehen oder undoubliert ausschreiben, rechnen immer noch mit Zufügung von Doubles. Diese Unverbindlichkeit gilt erst recht für die Zierate, die innerhalb des Textes angebracht werden, was bekanntlich ein besonderes Vorrecht des Ausführenden war. Als de Gouy in seinen *Airs à quatre parties* versucht hatte, für Dilettanten „qui ne savent pas chanter“, Verzierungen anzubringen, veranlaßten Praktiker wie Lambert und Moulinié ihn, sie zurückzuziehen<sup>49</sup>. Auch Mattheson<sup>50</sup> rechnet die Manieren ausdrücklich zur „Sing- und Spielkunst“. Der Ausübende habe sie anzubringen oder der Komponist, „wenn er ein geschickter Sänger und Spieler ist“ (sic!). Jedenfalls müsse der Komponist Gelegenheit zur Anbringung von Manieren geben. Die Wehr gegen die Doublierungen, die die Agréments dann in die Fixierung drängt und die Doubles in Gestalt selbständiger Sätze einzudämmen bestrebt ist, setzt erst im zweiten Viertel des 18. Jhs. und durchaus nicht nur in Deutschland ein. Wo vorher Musiker und Theoretiker sich gegen sie auflehnen, da weniger gegen das Prinzip als solches, als gegen seine geschmacklose Anwendung; so Lully, dessen Kampf gegen das Double vielfach bezeugt ist<sup>51</sup>, der aber Lamberts Doubles zu seinen *Airs* ohne Vorbehalt akzeptierte<sup>52</sup>. Er selbst scheint, soweit die bisher erschienenen Bände der GA eine Überprüfung zulassen, tatsächlich keine geschrieben zu haben. Wo z. B. in seinen Opern und Balletten die *Airs* in mehreren Strophen aufgezeichnet sind,<sup>53</sup> ist die zugehörige Musik wörtliche Wiederholung der ersten Strophe. Ebenso fehlen Binnendoubles — auch bei den *Petites Reprises*. In Deutschland warnt etwa zur gleichen Zeit W. K. Printz<sup>54</sup> vor dem Übermaß des Zierats, das in Gesangslehren des 17. Jhs. nie beliebt ist. François Couperin schreibt bereits, nicht minder als Bach, seine *Agréments* aus, und zwar auf das minuziöseste, und fordert strikte Wahrung seines *Noten-textes*. Diese Forderung verstärkt sich gegen die Jahrhundertmitte al-

<sup>48</sup> Auch J. Monnet, *Les tributs de la toilette*, um 1740 in mehreren Teilen, Abbé de l'Attaignant, *Poésies*, 3 Bde, 1757.

<sup>49</sup> Vgl. Ecorcheville, a. a. O., S. 45 f.

<sup>50</sup> a. a. O. § 43 und 51.

<sup>51</sup> Vgl. auch Gérold a. a. O.

<sup>52</sup> Ein leicht greifbares Beispiel von Lambert bringt die GA von Lully Bd. 3 im „*Récit de la beauté*“ des *Comédie-Ballet* „*Le mariage forcé*“ v. 1664, ein gutes Beispiel für reine Diminuirung.

<sup>53</sup> Vgl. die 7. Szene des *L'amour médecin* v. 1665 und den „*Récit*“ des *Ballet royal* von 1658, S. 122.

<sup>54</sup> *Compendium musicae* 1689, Kap. 6 von den „*Vitiis figuralibus*“, S. 54.

lenthalben. So verwahrt sich J. M. Leclair<sup>55</sup> gegen die Auszierung seiner Stücke („cette confusion de notes qui ne servent qu'à les défigurer“). Einer der größten Gegner ist Mattheson<sup>56</sup> „...selbst die Allemanden und Couranten etc. wurden damit angesteckt und kamen nicht ohne Brüche, krumme Sprünge und vielgeschwänzte Noten davon“, und er freut sich, „daß dieser Geschmack sonderlich auf dem Klavier ziemlich gefallen ist“. Andernorts bezeichnet er es als „Hottentottenmusik“<sup>57</sup>, „wenn sie (die Franzosen) ihre Doubles dermaßen kräuseln und verunzieren, daß man schier nichts mehr von der wahren Schönheit der Grundnoten vernehmen kann“<sup>58</sup>. Dieser Geschmack ist aber nicht nur auf dem Klavier, er ist um 1740 allgemein in allen Ländern im Sinken begriffen. La Laurencie nennt z. B. als letzte Station für die Violinmusik Abbé le fils mit seinen drei Airsammlungen für zwei Violinen von 1760. Dieses Datum bedeutet allgemein den Abschluß, wie auch die Titel beweisen. Sie heißen jetzt „Air varié“<sup>59</sup>, auch wo es sich noch um Diminutionen handelt, und anstelle der Couranten sind es jetzt mit Vorliebe Menuetts, die als „Menuet varié“<sup>60</sup>, Minuetto con variazione<sup>61</sup> mit Doubles ausgestattet werden und gern die Endplätze in Sonaten einnehmen. Die Klassik beginnt und mit ihr das endgültige Durchsetzen des Terminus Variation, dem bald auch ein neuer Inhalt entsprechen soll. — Der französischen Forschung zufolge gelten bisher als früheste französische Doubles die Variationen des Tiers livre de guiterre von 1552 (das 1er livre von 1551 weist sie gleichfalls auf), denen 1571 einige Doubleansätze in Adrien le Roys Lautenliedern<sup>62</sup> folgen. Hier zeigen die Nr. 5, 8, 13 mit „Autrement“ einen andern Lautenpart zu gleichbleibender Melodie<sup>63</sup>. Skeptisch macht aber, daß Nr. 13 „en autre ton“ steht. Mir ist kein reines Double des 16. und 17. Jhs. bekannt, das in einer andern Tonart stünde als das Simple, mit Ausnahme von Couplets in Rondeaux, Passacaglien und Chaconnen<sup>64</sup>, die als Spezialfälle der Variation hier außer acht bleiben müssen. Im Gegenteil, von allen Theoretikern wird ausdrücklich die dichteste Nähe zum Simple gefordert, das immer erkennbar sein müsse, eine Forderung, die vom französischen Double am logischsten erfüllt wird. Es kann sich hier nur um eine andere Fassung desselben Stücks handeln, die nicht der Trieb zur Variation — und von diesem ist auszugehen —, sondern Rücksicht auf die Technik des Spielers geboren hat. Le Roys Vorwort deutet in diese

<sup>55</sup> Einleitung zum 4. Buch seiner Sonates à Violon seul mit B. c.

<sup>56</sup> Vgl. o., Angabe und Beginn des Zitates.

<sup>57</sup> a. a. O. § 43.

<sup>58</sup> a. a. O. § 41.

<sup>59</sup> Vgl. z. B. Leclair, a. a. O., ferner J. P. Guignon, *Airs variés*, Paris 1746, J. J. Mondonville, *Sonate für Cb. mit begl. Viotine*, 1734 usf.

<sup>60</sup> z. B. Dauvergne in seinen *Sonates à Violon seul*, Paris, 1739.

<sup>61</sup> z. B. Mondonville le Jeune, *Sonates pour le violon v.* 1767.

<sup>62</sup> Le Roy und Ballard, *Chansons au Luth et Airs de Cour français du 16e siècle*, hrsg. v. La Laurencie, Mairy, Thibaut, Paris, 1934.

<sup>63</sup> Vgl. den Quellenbericht S. LXII.

<sup>64</sup> Hier z. B. schon Louis Couperin.



Richtung, wenn er vermerkt, er liefere der Dedikantin diese *Airs* „tant... que pour la facilité d'icelles plus grande sur l'instrument“, da seine Lassobeispiele aus seiner „Introduction...“ sehr schwer seien. Natürlich aber haben solche verschiedenen Fassungen das Variationenhandwerk begünstigt. — Für die französische Vokaldiminuierung wird als erster Vertreter Henri le Bailly unter Berufung auf Mersenne genannt<sup>65</sup>, auf den später auch Lecerf zurückgreift<sup>66</sup>. Das würde also das Instrumentaldouble auf 1550, die Vokaldiminution auf 1620 festlegen. Das ist natürlich nicht stichhaltig, so wenig man Prinz unbedingten Glauben schenken darf, wenn er als Urheber der „Diminutiones“ Johannes Montonus, einen Kapellmeister Franz' I., nennt<sup>67</sup>. Haas<sup>68</sup> bietet schon mit dem „moulin de Paris“ einen viel früheren Beleg, und Blumes Studien<sup>69</sup> lassen schon für das 15. Jh. mit den Brüsseler Basses Danses Material entnehmen. Der Trieb zur Variation ist ein so erzmusikalischer, daß sein Ursprung nicht weit genug zurückverlegt werden kann. Das 15. und 16. Jh. unterstehen ihm völlig: Was sind C.-f.-Kolorierungen vokaler wie instrumentaler Natur anders als Variationen, und wie nahe steht die Satzarbeit einer Parodiemesse der der Variationensuite! Diese lange handwerkliche Übung hat die Musiker für die Variation als selbständiges Gebilde geschmeidig gemacht. Kein Wunder, daß diese dann im 16. und 17. Jh. so üppige Blüte treibt und kaum zu bändigen ist, auch vor geistlichen Liedern nicht haltmacht<sup>70</sup>, bis schließlich die Musiker ihr selbst einen Damm entgegensetzen, ohne sie allerdings je in ihrer Auswirkung behindern zu können; die klassische Motivtechnik beruht noch ebenso auf ihr wie die romantische Leitmotivtechnik. — Die Untersuchungen über das frühe Double sind nun wesentlich durch den Umstand erschwert, daß die Variationen in Hss. und Drucken meist weder durch Bezeichnung noch Abtrennung vom Simple kenntlich gemacht, sondern, sei es in einzelnen Teilen, sei es dem ganz durchgeschriebenen Simple einfach angehängt sind und mit ihm eine Form bilden, so daß man zunächst zu eingehenden Formanalysen gezwungen ist, besonders da, wo Simple und Double durch Einfügung freier Episoden in das Double oder weitschweifige Abweichung sich nicht mehr entsprechen. Auch den als selbständige Sätze nachgereihten Doubles fehlt meist die Bezeichnung<sup>71</sup>. Das gilt für die Variation

<sup>65</sup> Vgl. M. Brenet, *Les Concerts en France sous l'ancien régime*, Paris 1900, S. 79 ff. und Gérold a. a. O., S. 118.

<sup>66</sup> Die Verwechslung mit Bacilly, in der Ausgabe von 1743, die Gérold vermerkt, hat viele irre geführt, noch Mellers a. a. O., S. 134.

<sup>67</sup> *Historische Beschreibung der edlen Sing- u. Klingkunst*, 1690, Kap. X, S. 117.

<sup>68</sup> *Aufführungspraxis*, S. 102/103.

<sup>69</sup> a. a. O.

<sup>70</sup> Vgl. z. B. die Psalmen von de Gouy, 1650, die Beispiele Bacillys in seinen *Remarques curieuses sur l'art de bien chanter*, Paris 1678 und die deutschen Choralpartiten.

<sup>71</sup> Auch in der *Rhétorique des dieux* z. B. Tessier hat sie nach Fleischer's Ausgabe zuge-setzt, dabei aber wie Fleischer alle sofort angehängten Doubles übersehen. Vgl. A. Tessier, Denis Gaultier, *la rhétorique des dieux*, Paris 1931 und O. Fleischer, Denis Gaultier in *Vj. f. Mw.* VII, 1886. Die gedruckten Pièces von 1670 und 1672 benutzen die Bezeichnung Double.

aller Länder, wie noch zu zeigen ist, und hält sich lange im Gebrauch<sup>72</sup>. Erschwerend wirkt ferner die Unzuverlässigkeit der :||. Sie scheinen oft überflüssig zu stehen, z. B. nach bereits ausdoublierten Teilen — bei besonderer Kürze der Teile, wo das Double den Charakter des Nachsatzes hat, hat das natürlich Sinn —, und sie fehlen da, wo man sie unbedingt erwartet. Wo sie nach nicht ausdoublierten Teilen stehen, können sie immer die improvisatorische Ausdoublierung andeuten sollen, da diese meist an Stelle der Wiederholung tritt — das eben ist der Sinn der sofortigen Anhängung der Variation an einen Teil des Stücks. Auf diese sofortige Durchdoublierung — sie sollte in die heutige Spiel- und Singpraxis wieder aufgenommen werden — hatte schon Quittard<sup>73</sup> für einige Quellen aufmerksam gemacht. In Wahrheit sind es aber die meisten und, wie gesagt, betrifft der Brauch durchaus nicht nur Frankreich. Er gilt für die gesamte Gesangs- und vor allem Spielliteratur aller Länder. In der Praxis hat man also die Möglichkeit, das Double entweder nach jedem Teil sofort bei Weglassung der Wiederholung zu spielen oder als Ganzes nach dem ganzen Simple. Dem entspricht ebenso die Doublierung einzelner Melodie- und Periodenteile innerhalb des Textes, die natürlich erst recht nicht kenntlich gemacht sind und die wir als „Binnendouble“ bezeichnen wollen. Besonders die Petites Reprises gehören dazu, die gern ausdoubliert werden. Diese Binnendoubles hat bereits Blume<sup>74</sup> für das 15. Jh. nachgewiesen. Allerdings haben sie hier<sup>75</sup> mehr den Charakter von Motivvarianten als von reiner Variation und scheinen mehr auf Trägheit des Einfalls als auf Variationslust zu beruhen. Der Wille zur Variation scheint überhaupt zwei völlig diametrale Ausgangspunkte zu haben: Armut des Einfalls, die lieber bei kleinen Varianten dauernd wiederholt, und Überreichtum des Einfalls, dem jeder musikalische Gedanke in unendlich vielfacher Gestalt erscheint. Bei den Brüsseler Basses Danses liegt zweifellos das erste, bei großen Geistern wie Cabezón das letzte vor. Zur Variation sind aber alle diese Praktiken gleichermaßen zu rechnen, nur ist die erste wenig ergiebig.

Aus der Fülle des untersuchten Materials sei nun einzelnes aufgewiesen. Die frühen Lautenlieder der Attaingnantdrucke weisen zwar noch keine selbständigen Doubles, aber gelegentliche Binnendoubles im Lautenpart bei Melodiewiederholungen, die selbst undoubliert stehen, auf. Das gilt besonders für Chansons der Form A B . . . A<sup>76</sup> oder für solche mit wiederholten Vordergliedern A A||<sup>77</sup>. Der entsprechende Teil des „Hortus musarum“ von Phalèse<sup>78</sup> zeigt ähnliche Praxis, nur seltener, da er offenbar

<sup>72</sup> Vgl. z. B. Biber a. a. O. Gavotte der Sonate 6, Arias der Sonaten 7 und 8.

<sup>73</sup> La musique instrumentale jusqu'à Lully in Lavignacs Encyclopédie, Bd. III.

<sup>74</sup> a. a. O., S. 46 ff.

<sup>75</sup> Ms. 9085, Bibl. Brüssel, E. Closson, Publication de la Société des Bibliophiles et Iconophiles de Belgique in Faksimile und Übertragung.

<sup>76</sup> in Très brève et familière introduction, 1529, hrsg. von La Laurencie, Mairy, Thibaut in Publications de la Société française de Musicologie, Bd. 4/5, die Nr. 3, 4, 5.

<sup>77</sup> a. a. O. Nr. 7.

<sup>78</sup> 1553, Ausgabe wie eben.

polyphonere Vorlagen bei geringer Periodik hat. Ausführlichere Doublierungen zeigen die Spielstücke, die Körte<sup>79</sup> aus der eben genannten Sammlung und den 18 Basses Danses<sup>80</sup> bekannt macht. Nr. 11 zeigt den vierten Teil regelrecht doubliert und dauernde Binnendoublierungen im letzten Teil; die dreiteilige Basse Danse Nr. 9 — nur der dritte Teil ist sichtbar gemacht — variiert den zweiten Teil im Vorder-Nachsatzverhältnis, d. h. mit anderer Kadenzform; ebenso verhält sich die Basse Danse „Lespine“. Der Tourdion dieser Basse Danse doubliert regelrecht seine beiden Teile durch. Ähnliches ist zu finden in den Branles, die Eitner aus den Klavierdrucken von 1530 bietet<sup>81</sup>. Weitere Beispiele finden sich in den „8 Basses Danses...“ von 1530<sup>82</sup>. Hier gewinnt die Basse Danse Nr. 6 einen ganzen Teil, den dritten, durch variative Abwandlung des zweiten, der in simpelster Form einfach versetzt wird. Das gleiche liegt vor bei der Branle „S'il est a ma poste“, die Bruger<sup>83</sup> aus derselben Sammlung mitteilt. Der Tourdion, den Tappert<sup>84</sup> aus den „18 Basses Danses“ von 1529 (S. 12) bringt, zeigt eine Anomalität insofern, als hier der erste Teil das Double des zweiten ist, der als Simple auftritt. Auch diese später öfter zu beobachtende Praxis liegt also so früh schon vor (S. 12/13). Vorder- und Nachsatz beider Teile stehen hier wieder im Double-Verhältnis. Anregung zur Variation mögen besonders die Verarbeitungen von „Subiecta“ gegeben haben, wie die „18 Basses Danses“ sie einzelnen Tänzen anfügen. Sie werden bei vielen betitelten Tänzen, deren Titel eben von ihnen herührt, voraussetzen sein<sup>85</sup>. Das in die Stücke deutlich eingearbeitete Subiectum zeigt immer variative Abwandlungen. Diese Simples wären also immer schon Doubles. In all diesen Arten von Variationen ist das Melodiegeländer streng festgehalten. Beachtlich sind dagegen die jeden Teil sofort variierenden Doubles der beiden Teile der Basse Danse Nr. 12<sup>86</sup>, die zugunsten freierer Neubildung die Melodie und mit ihr das übrige Stimmkorpus schon aufzugeben wagen. Aber auch diese bleiben ärmlich gegenüber der Variation der beiden Pavannen Nr. 22 und 26<sup>87</sup>, die durch ihre komplizierte Doublierung genaue Analyse verlangen. Nr. 22 ist, bei zweiteiliger Notierung, dreiteilig, der zweite Teil beginnt T. 21 auf der zweiten Zählzeit. Die beiden ersten Teile sind nun nicht mehr im Sinne der Diminuirung, sondern das Thema ist in ganz selbständig verwertender Weise durchdoubliert, mehr eine Variation am

<sup>79</sup> Anhang zu „Laute und Lautenmusik bis zur Mitte des 16. Jh.“ Lpzg. 1901.

<sup>80</sup> „... garnies de recoupes et tordions...“ 1529 für Laute.

<sup>81</sup> MfM., Jg. 7, vgl. die Gagliarde Nr. 21 im 3. Tl.

<sup>82</sup> 8 Basses Danses, 2 Branles, 24 Pavannes à 4, 1530. Ich zitiere nach der Ausg. v. Giesbert, Schott Nr. 3758.

<sup>83</sup> Beihefte zur Schule des Lautenspiels, Bln. 1926, H. 2, Nr. 14.

<sup>84</sup> Sang und Klang, 1906.

<sup>85</sup> Bruger a. a. O. Nr. 28, Tappert a. a. O., S. 13.

<sup>86</sup> Bruger, ebendaher.

<sup>87</sup> Bruger, Nr. 22, aus 18 Basses Danses, 1529, Nr. 26 aus Très brève et..., 1529.

Thema als des Themas; der dritte Teil steht undoubliert mit:|. Das:| steht hier sinngemäß nur beim dritten Teil, da die Wiederholungen der zwei ersten Teile, die als ein Teil notiert sind, durch die unmittelbar anschließenden Doubles gebildet werden. Das Double des ersten Teils beginnt T. 11, das des zweiten Teils T. 26 auf der dritten Zählzeit; Gesamtform A Av B Bv C C, wobei C selbstverständlich vom Spieler doubliert werden kann. Die zugehörige Saulterelle, die zur Pavanne in durchaus nicht nur reduzierendem Verhältnis steht, bestätigt die Analyse, da sie sich nur auf die nicht doublierenden Teile der Pavanne, auch diese selbständig ausnutzend, bezieht, zugleich ein gutes Beispiel zur frühen Variationensuite. Die Pavanne Nr. 26 zeigt gleiche Höhe der Variation, nur daß hier die Kadenzen der variierenden Teile anders lauten — das Stück ist bei zweiteiliger Notierung wieder dreiteilig — und daß hier der dritte Teil durch zweimalige Doublierung des ersten gewonnen ist<sup>88</sup>. Dieser Teil, der also selbst schon Variation ist, wird für die Wiederholung nochmals doubliert, eine Form, die uns in vielen virginalistischen Variationen wieder begegnen wird. Gesamtform A Av || B Bv || Av<sub>1</sub> Av<sub>2</sub> ||. In der mehrmaligen Variierung von A zeigen sich starke Berührungspunkte mit der strophischen Airvariation. Beide Pavannen, die ausgesprochene Solistenstücke darstellen, möchte ich für italienischen Ursprungs halten. Französische Variationen dieser Zeit haben einfach nicht dieses Format. Für Italien spricht sowohl die ausgeprägt melodiose Art — die französischen Tänze sind von knapper Motivik, schon um der rhythmischen Prägnanz willen — wie der reiche virtuose Satz und der gute Variationszusammenhang des Vor- und Nachsatzes, in Verbindung mit der reifen Doublierung der Teile. Aus demselben Grund möchte ich auch für die von Blume besprochenen<sup>89</sup> „Pass'e mezzo d'Italie“ und „Pass'e mezzo moderno“ aus der Phalèsesammlung von 1583 für italienische Provenienz plädieren. Schon die näheren Bezeichnungen „1°, 2°... modo“ stimmen mit italienischen Partiten überein, erst recht die Höhe der Variation. So würde sich auch die Sonderstellung des Autors innerhalb der Sammlung erklären. Damit wäre zugleich die Internationalität des Musiziergutes, schon auf dieser Frühstufe, wie speziell italienischer Einfluß auf die französische Variation nachgewiesen. Vorkommende Titel, wie z. B. „La gatta en italien“ unterstützen die Vermutung<sup>90</sup>. Diesen Pavannen kommt am nächsten der Pass'e mezzo von Besard, den Chilesotti<sup>91</sup> mitteilt, mit der Form AA<sup>v</sup> BB<sup>v</sup> CC<sup>v</sup><sup>92</sup>. Unendlich häufiger allerdings sind in allen diesen Quellen Perioden und Vorder-Nachsatzbildungen, die sich undoubliert wieder-

<sup>88</sup> Das Double des I. Teils beginnt T. 9. Das des II. T. 9 des II. Teils; der III. Teil beginnt T. 17, dessen nochmalige Doublierung T. 25.

<sup>89</sup> a. a. O., S. 127 f.

<sup>90</sup> aus 9 Basses Danses von 1530; vgl. Blume Anh. B, S. 31.

<sup>91</sup> O. Chilesotti, *Biblioteca di rarità* . . ., Bd. 9, leider ohne nähere Angaben. Mangelnde Quellenausgaben machen sich überhaupt für das ganze Gebiet schmerzlich bemerkbar.

<sup>92</sup> Vgl. zum Ganzen auch die Beispiele, die sich Blumes Darstellung entnehmen lassen, a. a. O., S. 79 f.

holen, kleine Varianten nicht eingerechnet. Besonders zeigen das die Tänze Susatos<sup>93</sup>. Man vgl. als ein Beispiel für viele in der ersten Reprise zu der Basse Danse „Sans roch“<sup>94</sup> die dreimalige wörtliche Wiederholung des ersten Sechstakters wie die dauernden wörtlichen Wiederholungen des Vortanzes (S. 6). Die variativen Zusammenhänge der Reprinsen dieses Tanzes untereinander beruhen mehr auf dem Vorgang, den Blume als „Fortbildungsprinzip“ von der „echten Variation“ unterschieden wissen will<sup>95</sup>. Variation im weiteren Sinn sind sie aber selbstverständ-

## BEISPIEL a

The image shows a musical score for two pieces. The first piece is titled 'Pavane' and the second is 'Plus diminuée'. Both are in 4/8 time. The score is written for two staves, likely representing different parts of a lute or guitar. The 'Pavane' section consists of two measures, each with a treble clef and a key signature of one flat. The 'Plus diminuée' section also consists of two measures, with the same notation. The second measure of 'Plus diminuée' includes a trill (tr) and a mordent (m) over a note. The score is divided into two examples, 'BEISPIEL a' and 'BEISPIEL b', with 'BEISPIEL b' starting at the beginning of the second measure of the 'Plus diminuée' section.

lich auch. Zu den Doubles gehören sie nicht. Dagegen liegen echte Variationen vor in dem schon erwähnten Livre de guiterre von 1552, z. B. der Pavanne fol. 7<sup>r</sup>—8<sup>r</sup>, zu der die Ansätze bei le Roy in gar keinem Verhältnis stehen. Hier handelt es sich um bewußte Spielvariationen, ausdrücklich als solche mit „plus diminuée“ kenntlich gemacht. Die Pavanne ist klar in drei Teile gegrenzt, die jeweils mit :|| versehen sind. Die beiden ersten Teile bestehen aus je 8 Takten, der dritte aus 16 Takten + Kadenz. Der zweite Achtakter dieses dritten Teils ist nichts anderes als die ausdoublierte Wiederholung des Teils. Das :|| steht also überflüssig. Die mit „plus diminuée“ angehängte Variation läuft ebenso in drei Teilen durch, nur verläßt den Komponisten im Double des ja bereits ausdoublierten dritten Teils die Phantasie. Er doubliert nur wie in den beiden übrigen Teilen 8 Takte, setzt nach diesen :|| und hängt die zweitaktige Kadenz an. Der Einfallsreichtum ist auch sonst

<sup>93</sup> Het derde musyck boecken, Antwerpen 1551, hrsg. von Giesbert bei Schott, 2 Hefte, wonach zitiert wird.

<sup>94</sup> a. a. O., H. 1, S. 18.

<sup>95</sup> a. a. O., S. 120 f. Für den Variationszusammenhang der Tänze untereinander sei überhaupt hierher verwiesen.

nicht eben groß — in nichts dem der oben besprochenen Pavannen von 1529 vergleichbar, in der Verwendung der Variationsmittel aber typisch französisch. Wo bereits im Simple reichere Bewegung vorliegt, wird undoubliert stehen gelassen, häufig genug aber auch da, wo breite Bewegung nach Doublierung geradezu ruft, und höchstens eine kleine Verzierung eingefügt. Einfügung von Ziernoten im Sinn der Loulié'schen Passages bestreitet fast das ganze Double des ersten Teils, wie das Beispiel a unter Zusatz von Verzierungszeichen zeigt. Dafür erspart uns der Komponist die allzu reine Diminution, wie Takt 2 und 3 des ersten Teils sie aufweist, die die meisten Doubles so erschreckend leer läßt, und kommt zu etwas freierer Bewegung, wie Beispiel b zeigt, gelegentlich sogar zu neuer Harmonie. Diese ganze Variationsweise kann als Typ für die französische Variation des 16. und frühen 17. Jh. gelten. In der Folgezeit nimmt die meist völlig phantasielose Diminution, die sich buchstäblich um die Melodienoten dreht, nur zu. Echte Variationen bieten dann gegen Ende des Jhs. wieder die Sammlungen von Phalèse von 1571 und 1583<sup>96</sup>. Die tüchtigen Variationen der Allemande „La Lorraine“ sind schon von Blume gewürdigt<sup>97</sup>; die Gagliarde, die Blume aus der Sammlung von 1571 mitteilt<sup>98</sup> zeigt wieder die typische Ausdoublierung des ersten Teils. Das mag genügen, um zu beweisen, daß die greifbaren Anfänge des Double weit hinter die Mitte des 16. Jhs. — bezieht man die Brüsseler Basses Danses mit ein —, bis ins 15. Jh. zurückzuverfolgen sind. Erfafßt ist die Frühgeschichte auch damit noch nicht. Sie bedürfte zunächst einer systematischen Untersuchung der Diminution und Kolorierung des 14.—16. Jhs. vom Standpunkt der Variation aus<sup>99</sup>. — Zweierlei Beobachtungen sind uns wesentlich. Einmal der Ansatz der Doublierung gerade auch in mehrstimmigen Stücken, der dann leider auch in Deutschland bald ganz zugunsten reiner Solovariation aufgegeben wird (in mehrstimmigen Airs hält er sich länger). Weder die Orchestersuiten des Kasseler Ms.<sup>100</sup> — die vorkommenden „Bourrée figurée“ und „Courante figurée“ (nach einer „Courante simple“, aber auch einzeln) müssen sich auf Choreographie beziehen, Doublezusammenhang besteht nicht — noch Lullys Orchestertänze aus Opern, Balletten usw., noch Rosenmüllers „Sonate da camera“, Muffats „Florilegien“, François Couperins Suiten für mehrere Instrumente (mit Ausnahme der Bourrée aus „l'Espagnole“), Bachs Ouvertüren, Händels Orchestersuiten, Telemanns „Musique de table“ weisen sie auf. Auch Binnendoublierungen fehlen. Im Kasseler Ms. könnte allerdings der 7. Teil des Stockholmer Balletts (S. 243) das Double eines unbekanntenen Simple darstellen. Der Grund wird darin zu suchen sein, daß einmal die Orchestersuite am längsten dem Gebrauchstanz dient, dem reiche Doublierungen hinderlich sein könnten, zum an-

<sup>96</sup> Liber primus und Chorearum molliorum collectanea.

<sup>97</sup> a. a. O., S. 127.

<sup>98</sup> Anhang B 3b.

<sup>99</sup> R. Nelson, *The technique of variation*, Berkely 1949, geht auf all diese Fragen nicht ein.

<sup>100</sup> Écorcheville a. a. O.

deren dem Orchestermusiker nicht Gleiches zuzumuten ist wie dem Solisten. Der schnelle Untergang der Variationensuite ist allerdings damit nicht erklärt. Bei der freien Zufügung von „Zierlichkeiten, so die Ballett-Stück viel schöner und lieblicher angeben, auch selbe gleichsamb mit glänzenden Edelsteinen erleichten“ — wie sie von Gg. Muffat auch für Lullysche Suiten durch seine bekannte Vorrede<sup>101</sup> bezeugt ist, in der er die Agréments ausführlich erläutert, was ohne die Fortsetzung dieses Brauchs hier gar keinen Sinn hätte, da er selbst mit Ausnahme von t kaum Verzierungen im Text bietet —, konnte jeder Spieler nach Maßgabe seiner Technik verfahren. Die Petites Reprises, die seit den At-tainnantdrucken in solistischer wie mehrstimmiger Literatur bis auch zu den Deutschen (z. B. Muffat, Telemann) beibehalten werden, könnten diesem Brauch ihre Dauer verdanken<sup>102</sup>. Daß die Komponisten sie auch oft genug wörtlich ausschreiben, hat den oben angegebenen Grund. So erklärt sich auch, daß die mehrstimmigen Tänze Susatos für unsere Untersuchung weniger ergiebig sind als die 18 Basses Danses für Laute. Spurlos ist die Variation der mehrstimmigen Stücke auch an der Solovariation nicht vorübergegangen. Wo immer das solistische Double Mittel- und Unterstimmen Anteil an der Variation gewährt, ist es von ihr beeinflußt.

Die zweite Beobachtung gilt dem Anteil, den offenbar das Double an der Ausbildung der musikalischen Form hat<sup>103</sup>. Er zeigt sich im Großen da, wo die verschiedenen Teile eines Tanzes — Dreiteiligkeit ist für Pavannen und Gagliarden die Norm — durch Variierung voraufgehender gewonnen werden, die Form also buchstäblich aus Variationen aufgebaut, nicht etwa durch Variationen erweitert wird, eine Praxis, die gleichfalls lange zu verfolgen ist. Z. B. gewinnt der Hamiltonkodex nach wie vor weitere Teile von Stücken durch Doublierung vorhergehender (vgl. die Nr. 18, 19, 53, 54)<sup>104</sup>. (Er hängt auch ohne Abtrennung dem Simple Doubles an [Nr. 36]<sup>105</sup>.) Im Kleinen zeigt er sich in der Mitwirkung beim Ausbau von Vorder- und Nachsatz in Liedformen. Der historische Prozeß läßt sich natürlich hier nicht chronologisch nachvollziehen. Er könnte daran abzulesen sein, daß die meisten Vorder- und Nachsätze in den Quellen zunächst identisch sind, angezeigt durch :|| oder wörtlich wiederholend ausgeschrieben (bei großer Kürze auch dann mit :||). Durch bescheidene Endvarianten wird dann Apertum-Clausum-Verhältnis erreicht, das vermittelt des starken Tonartgefühls zu D-T-Verhältnis führt<sup>106</sup>. Dies führt mit zunehmender Variationsfreude im ersten Fall zu den vielen Stücken, deren Nachsatz die reine Doublierung des Vorder-

<sup>101</sup> Gg. Muffat, *Florilegium secundum* 1696, DTÖ II, 2.

<sup>102</sup> Sie mögen ursprünglich choreographisch bedingt sein.

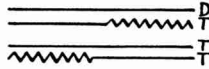
<sup>103</sup> Darauf weist auch Osthoff a. a. O.

<sup>104</sup> Ich zitiere nach der Ausg. Fleischers, weil hier die Stücke in der originalen Reihenfolge stehen.

<sup>105</sup> Diese Doubles sind in beiden Ausgaben übersehen, vgl. o.

<sup>106</sup> Man kann auch umgekehrt folgern, daß die natürlichen Kadenzvarianten einen Anreiz zu weiterer Variation boten.

satzes ist; im zweiten Fall kommt es zum reinsten und eigentlichen Vorder-Nachsatzverhältnis, wenn der Nachsatz mit Tonikakadenz die mehr oder minder freie Variation des Vordersatzes mit Dominantstrebung ist. Dieser Prozeß, der im 16. Jh. ständig zunimmt, läßt sich an unendlichen Spielformen, die hier nachzuzeichnen nicht der Raum ist, aufzeigen, gern auch so, daß die ersten Hälften beider Glieder wörtlich sind und nur die zweiten ausdoubliert werden, bei verschiedenen Kadenzen, oder daß das Umgekehrte statthat bei gleicher Kadenz.



Alle diese Formierungen zeigen sich speziell auch in Volksliedern. Bedenkt man nun noch die Satzzusammenhänge in Variationensuiten, die als Formprinzip stärker wiegen als die verschiedenen Doubles eines Air, das immer nur zu reiner Reihung kommt, so ist der Anteil der Variation an der musikalischen Form des 16. und 17. Jhs. ein überaus großer. — Daß alle hier besprochenen Möglichkeiten der Variierung aber in nichts französische Spezialität, sondern bei gleichzeitiger Entstehung Eigentum aller Länder und in diesen ungleich reicher vertreten sind, ist nun zu zeigen. (Wird fortgesetzt)

## DURFEN DIE MELODIETÖNE DES GREGORIANISCHEN CHORALS GEZÄHLT WERDEN?

VON LUCAS KUNZ

In Heft 2 unserer Sammlung „Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals“<sup>1</sup> wurde gezeigt, wie man durch eine gewisse (noch nicht in allem voll ausgereifte) Zählmethode in Fragen des Choralrhythmus zu „neuen Erkenntnissen“ gelangen kann. Die dabei vorgelegten Beobachtungen sind u. a. deshalb von grundsätzlicher Wichtigkeit, weil sie in der immer noch nicht abgeschlossenen Auseinandersetzung zwischen Aequalisten und Mensuralisten neue Gründe gegen die Ansichten der letzteren aufweisen.

Dies gilt auch von einer anderen Zählweise, die, an einigen Beispielen klargemacht, im folgenden skizziert werden soll (I). Im Zusammenhang damit möchten wir aber auch auf die jüngst veröffentlichten „Gregorianischen Studien“ von Jammers<sup>2</sup> eingehen. Würden diese nämlich auf nur einigermaßen gesicherten Voraussetzungen beruhen, wäre es wenig angebracht, mit der hier beschriebenen Zählmethode irgendwelche Hoff-

<sup>1</sup> Aus der Formenwelt des gregorianischen Chorals, Heft 2, Münster 1947, S. 15 ff.

<sup>2</sup> Jammers, Gregorianische Studien, Musikforschung V (1952), S. 24 ff.