

oder Mundarten, wie z. B. die flämische. Aber die Sprache der nördlichen Bevölkerung Belgiens, der Flamen also, ist das Niederländische. Schon aus diesem Grund möchte es billig sein auch nicht mehr von *flämischer Musik* zu reden, sondern diesen Begriff einfach durch den eindeutigen Ausdruck *niederländische Musik* zu ersetzen.

Es sei hier in dieser Hinsicht verwiesen auf Flor Van Duyse, dessen Untersuchungen über das Volkslied schon im Anfang unseres Jahrhunderts zu der Erkenntnis geführt haben, es gäbe kein flämisches sondern nur ein gemeinsames niederländisches Volkslied²⁰. Was für unsere Volksmusik gilt, muß das nicht auch für die Kunstmusik zutreffen? Ist es also nicht an der Zeit, die Einheit der niederländischen Musik zunächst in historisch-wissenschaftlicher Hinsicht, wieder herzustellen und Benoit und die von ihm gegründete *flämische Musik* in den größeren Rahmen der niederländischen Musik einzugliedern oder zu integrieren, genau wie man heute Gezelle, Streuvels, Vermeylen, Van de Woestijne und so viele andere „flämische“ Schriftsteller zur gesamt-niederländischen Literatur zählt?

In der eingangs zitierten von der gemischten belgisch-niederländischen Kommission veröffentlichten Broschüre heißt es noch (S. 3): „*Het nauwe samengaan van België en Nederland op elk gebied van de maatschappelijke activiteit, heeft . . een klimaat geschapen, waarin de overheden van beide landen, alsmede het particulier initiatief, zonder schade te doen aan de dubbele staatkundige zelfstandigheid, van harte kunnen medewerken aan de weder totstand-koming van de culturele eenheid binnen het Nederlandse taalgebied.*“ Diese Aufgabe impliziert aber auch den Versuch, auf musikalischem Gebiet diese Einheit erneut zu verwirklichen. Eine endgültige und vorurteilslose Klärung des Begriffes *flämische Musik* — auch wenn dieser weiterhin als Kampfparole noch seine Dienste leisten möchte — kann dazu einen wichtigen Beitrag liefern.

WOLFGANG SUPPAN / FREIBURG I. BRG.

Die Romantische Ballade als Abbild des Wagnerschen Musikdramas

In der Reihe seiner musikgeschichtlichen Aufsätze veröffentlichte Philipp Spitta 1894 einen Beitrag über die (Romantische) *Ballade*, jene vom Publikum einmal begeistert begrüßte, dann wieder als seichte Salonmusik abgetane musikalische Gattung, die untrennbar mit dem Schaffen von Karl Loewe verbunden ist. Spittas Untersuchung geht von Reichardt, Kunzen, André aus und führt über Zumsteeg, Weber, Tomášek, Wölfl, Schubert zu dem Stettiner Balladenmeister. Auf die Ausbildung der Gattung hätten Volks- und Gelehrten-Poesie, die bänkelsängerische Romanze des deutschen Singspiels bis zu Mozart hin, programmatische Gedanken und die monodramatische Richtung in der Musik des ausgehenden 18. Jahrhunderts bestimmenden Einfluß genommen. Loewes Balladenvertonungen berührten sich eng mit dem Oratorisch-schönen seiner Zeit, sie seien in Anlage und Ausdruck gleichsam verkleinerte Abbilder von Oratorien.

Obzwar in den Balladenwerken Loewes schon die Ansätze zu dramatischer Gestaltung im Sinne Wagners keimhaft vorliegen, sollte es doch erst seinem geistigen Schüler und bedeutendsten Nachfolger: Martin Plüddemann, vergönnt sein, die dem Musikdrama parallele klammermusikalische Form zu finden.

Plüddemann¹, der früh mit dem Schaffen Loewes in Verbindung trat und über diesen zu Wagner fand, der als Zweiundzwanzigjähriger die Streitschrift *Die Bühnenfestspiele zu*

²⁰ Fl. Van Duyse, *Het oude Nederlands Lied*, Den Haag, 1903–1908.

¹ Zum Allg. vgl. die Art. Plüddemann, Loewe u. *Ballade* in MGG.

Bayreuth, ihre Gegner und ihre Zukunft verfaßte und sich damit als glühender Verehrer Bayreuths auswies, griff in seinem Balladen-Schaffen bewußt jene inneren Zusammenhänge auf, die zwischen Musikdrama und Ballade bestehen: die Ballade sollte inhaltlich einerseits Kern und Ausgangspunkt des Dramas, andererseits das verkleinerte Abbild des Dramas sein; so näherte sie sich diesem im Stil, in ihren Ausdrucksformen, in der Anwendung des Leitmotivs, im Wechsel von melodischem und Sprechgesang².

Als Beispiel aus seinem in sechs Bänden zum Teil gedruckt vorliegenden Balladenwerk diene die Vertonung von Bürgers *Der wilde Jäger*, eine Großballade von 34 Quartseiten³:

Des Sonntagsfriedens nicht achtend stürmt der wilde Rheingraf mit großem Gefolge zur Jagd. Plötzlich sind ihm zwei Reiter zur Seite: rechts der milde, warnende, links der gotteslästerliche, geschickt die Jagdlust reizende. Die Jagd braust über Getreidefelder und zahme Viehherden hinweg und ist dabei, Gottes Freistatt zu zerstören, da steht der Graf plötzlich verlassen da: sein Horn tönt nicht mehr, seine eigenen Worte hört er nicht mehr. Eine donnernde Stimme verkündet es ihm: er soll bis in alle Ewigkeit von Hölle und Teufel, der „wilden Jagd“ gehetzt über Berg und Tal eilen, zum warnenden Beispiel „der Fürsten jener Zeit, die, um verruchter Lust zu frönen, nicht Schöpfer noch Geschöpf verschonen“.

Jagdrufe und Hornsignale 1 bilden naturgemäß den thematischen Kern dieser ursprünglich orchestral gedachten Ballade. Daraus entwickeln sich die Motive des Rheingrafen 2, des unerbittlich alles umrennenden Reiterschwarms 3 und der „wilden Jagd“ 4; diesen gegenüber stehen die nur zögernd und kurz erscheinenden Motive des rechten Reiters 5, des enteulenden Hirsches 6, der Angst des Bauern und Hirten 7 u. a.

² L. Schemann, M. Plüddemann u. die dt. Ballade, Regensburg 1930, 35. Während der Arbeit an diesem Referat erschien in den AML (1962, 18 ff.) der Aufsatz *The Influence of Theatrical Declamation* ... v. E. F. Kravitt, der ebenfalls Neues zu dem Thema bringt.

³ M. Plüddemann, *Balladen u. Gesänge III*, Nürnberg (1892), If. u. 3 ff.



Die in der Volksballade wurzelnde Strophenform⁴ und eine Wagner abgelauschte Leitmotivtechnik bilden in charakteristisch auf die Situation bezogener Gestaltung das stets durchscheinende Grundgerüst und verhindern so das Absinken ins Stimmungsgemälde. Dabei handelt es sich jedoch nicht um Variationen zum Thema, sondern um motivische Arbeit, wie sie einer Durchführung innerhalb des Sonatensatzes nahekommt. Ja, in den *Bayreuther Blättern* (1892) spricht Plüddemann gar davon, das Prinzip der Leitmotive sei die natürliche Fortsetzung der Motiven-Arbeit des klassischen Symphoniesatzes und dessen Entsprechung innerhalb der Vokalmusik. Die Leitmotive, die eine gewisse durch die Dichtung sich hinziehende Idee musikalisch symbolisieren, aus- und vorausdeuten, erscheinen bald in der Singstimme, bald im Klavier, in rhythmischen Veränderungen, auf neuer, die Chromatik voll ausschöpfender harmonischer Basis; ein Dur-Moll-Wechsel etwa ist nicht als Terzentausch zu verstehen, sondern kommt einem Funktionswechsel gleich. Ebenso stehen Tonarten im Dienste der musikalischen Charakterisierung. Alle Entwicklung drängt in echt dramatischer Gestaltung zum Schluß hin, dort ist oft erst jene Idealgestalt fertig gebaut, die von der ersten Strophe an potentiell vorhanden ist. Tonmalerei, wie sie aus der handlungsgeladenen Ballade, die aber doch auf Bühne und Dekoration des Dramas verzichten muß, nicht wegzudenken ist, verlangt vom Pianisten orchestrale Effekte. Aber auch der Sänger bedarf einer besonderen Ausbildung. Die günstigste Lösung sah Plüddemann in der von Loewe geübten Praxis, seine Balladen selbst singend und begleitend im Kammermusiksaal darzubieten. Der Verlust der Singstimme in jungen Jahren bedeutete deshalb für Plüddemann ein lebenslang nicht mehr überwundenes Mißgeschick. Er versuchte es durch ausführliche Vorreden in seinen Balladenbänden und die Errichtung einer *Schule des Balladengesanges* auszugleichen, hatte aber damit nur in Graz während der Jahre 1890 bis 1894 anhaltenden Erfolg. Siegmund von Hausegger, Adolf Doppler, Richard Kloss als Komponisten, Heinrich Posener und Hermann Tunner als Pianisten, Anton Weber, Alfred Gödel, Franz Stöckl, Konrad Dörschlag und Josef Gruber als Sänger bildeten einen über Plüddemanns Tod hinaus regen Kreis⁵.

Wie sehr die Form der Plüddemann-Ballade ihre Berechtigung hat, ergibt sich aber auch aus der Betrachtung des Aufbaues von Wagners Musikdramen. Über die Entstehung des *Fliegenden Holländers* berichtet Wagner: „Ich entsinne mich, noch ehe ich zu der eigentlichen Ausführung des *Fliegenden Holländers* schritt, zuerst die Ballade der Senta im zweiten Akt

⁴ W. Wiora in *Les Colloques de Wégimont* 1, 1956, zeigt bereits eine Verbindung von der Volks- zur Kunstballade auf.

⁵ W. Suppan, M. Plüddemann u. seine Grazer Balladenschule, in *Neue Chronik* 56, Graz 1960; H. Federhofer, A. Doppler, Fs. f. F. Popelka, Graz 1960, 221 ff.

entworfen und in Vers und Melodie ausgeführt zu haben; in diesem Stück legte ich unbewußt den thematischen Keim zu der ganzen Musik der Oper nieder; es war das verdichtete Bild des ganzen Dramas, wie es vor meiner Seele stand . . . und als ich die fertige Arbeit betiteln sollte, hatte ich nicht übel Lust, sie eine ‚dramatische Ballade‘ zu nennen. Bei der endlichen Ausführung der Komposition breitete sich mir das empfangene Bild ganz unwillkürlich als ein vollständiges Gewebe über das ganze Drama aus; ich hatte, ohne weiter es zu wollen, nur die verschiedenen thematischen Keime, die in der Ballade enthalten waren, nach ihren eigenen Richtungen hin weiter und vollständig zu entwickeln, so hatte ich alle Hauptstimmungen dieser Dichtung ganz von selbst in bestimmten thematischen Gestaltungen vor mir“⁶. Als entsprechende Beispiele sind oft von Mussorgskij *Waarlams Ballade* aus *Boris Godunow* oder die *Ballade vom angenehmen Leben* aus der *Dreigroschenoper* Weills genannt worden, doch hinkt der Vergleich, da von den angeführten Beispielen einzig zwischen *Fliegendem Holländer* und der *Ballade der Senta* jene Wechselbeziehung vorliegt, die die Ballade zum Ausgangspunkt des Dramas und zugleich zum Drama im Drama werden läßt.

Beide Betrachtungsweisen, von der Ballade zum Drama und vom Drama zur Ballade hin, ergeben somit die Übereinstimmung in den wesentlichen Zielen: Wagners Musikdrama ist die Großform, die Ballade Plüddemanns die Kleinform. Damit will ich nicht ein Werturteil fällen und Plüddemanns Balladen über diejenigen Loewes stellen oder ihn gar zum Rang Wagners emporheben. Die gebührende Bescheidenheit hat Plüddemann selbst immer beachtet. So wenn er schreibt: „Die Ballade bleibt trotz ihrer inneren Verwandtschaft mit dem musikalischen Drama doch stets nur die Bleistiftskizze. Das musikalische Drama allein ist das in voller, blühender Farbenpracht ausgeführte Ölgemälde“, oder an anderer Stelle: „Das Höchste bleibt stets und immer Wagner, er ist unvergleichlich schlechterhin! Da aber nicht alle Leute nach Bayreuth pilgern können, und es mit unsern Theatern nach wie vor Nichts ist, brauchen wir sogar sehr notwendig die Ballade, als ‚Drama en miniature‘ zur Ergänzung einer fühlbaren Lücke“⁷.

OSKAR STOLLBERG / SCHWABACH

Die musikalisch-liturgische Bewegung in der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts im Spiegel unbekannter Briefe und Aufzeichnungen dieser Zeit

Nach jedem der beiden Weltkriege wandte man sich besonders eifrig kirchenmusikalisch-liturgischen Problemen zu. Daß Wissenschaft und Praxis schon 50–100 Jahre vorher die gleichen Fragen, und zwar nicht ohne Erfolg, zu lösen versucht hatten, wurde dabei weithin übersehen. Nur so sind die heute üblichen mit dem Schlagwort von der „retrospektiv-historisierend ausgerichteten romantischen Restauration“ verbundenen Vorstellungen erklärbar¹.

⁶ R. Wagner, *Eine Mitteilung an meine Freunde*, in ders., *Gesammelte Schriften u. Dichtungen*, 3/Lpz. o. J., Bd. 4, 323.

⁷ Zit. nach L. Schemann, s. Anm. 2.

¹ Zur Literatur: H. J. Moser, *Die evangelische Kirchenmusik . . .*, Stg. 1926, 140 ff. Ders., *Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland*, Bln.–Darmstadt 1954, 240 ff. Fr. Blume, *Die evangelische Kirchenmusik*, Potsdam 1931, 157 ff. Ders., *Das Problem der Kirchenmusik in unserer Zeit*, in *MuK*, 1960, 129 ff. J. Mehl, *Das 19. Jahrhundert in der Diskussion der Gegenwart*, in *Gottesd. u. KM.* 1952, 198; R. Stählin, *Die Geschichte des christlichen Gottesdienstes*, in *Leiturgia I*, 1952, 74 ff. W. Senn, *Art. Messe*, in *MGG* 9, Sp. 210 f. O. Stollberg, *Art. Herold*, in *MGG* 6, Sp. 247 ff. Ders., *75 Jahre Landesverband d. evang. Kirchengemeinden in Bay.*, in „*Gottesd. u. KM.*“, 1960, 144 ff.