



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906


Suitenfreiheit

[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)

nette rhythmische Wirkungen aus hüpfenden und schlagenden Akkorden. Battaglien und Barrieren erinnern absichtlich an militärische Takte, und die Laura suave kommt uns vor wie Mandolinen- und Gitarrenschlag in der weinseligen Osteria. Die Melodien variieren sich in der Folge schnellerer Tänze, wie noch später in den kunstvollen Suiten Frescobaldis. Saltarellenrhythmen punktieren und synkopieren sich und gewinnen in Sequenzen ein bewährtes Mittel, melodisch sich fortzupflanzen. Im Bianco fiore nähern sie sich beinahe ländlerischen Gängen. Die Harmonien befreien sich aus der schweren Überlieferung der Kirchen-tonarten und entscheiden sich klar für das moderne Dur und Moll. Wie merkwürdig berührt uns ein C-dur, das in D-dur prezios eingesetzt wird. Die Alta Gonzaga, der Specchio d'amore, die Alta Vittoria, der Brando gentile sind melodiös geschlungene und schön proportionierte Lieder, die man stundenlang nachsummt, wenn man den Renaissanceball verlassen hat.

In der Sternennacht draußen auf der Terrasse der Villa di Castello, fern vom Schlag der Lauten und Spinette, plaudern Francesco de' Medici und die schöne Bianca Cappello mit ihren Gästen über die Tanzweisen ihrer Länder. Im Spiel der Gesellschaftscauserie werden englische, spanische, deutsche, italienische, französische Liedtänze artig miteinander verglichen. Der Engländer rühmt das Temperament seines Carman Whistle, der Spanier seine Milanpavane, der Deutsche sein Mailiedel, der Franzose die Majestät seiner Courante du roy, aber nachdem alle genugsam die Vorzüge ihrer landesüblichen Tänze gepriesen haben, zögern sie nicht, Meister Negri für seinen Tanz von der Weißen Blume zu krönen, in dem sie die Züchtigkeit des Menuetts und den Liebreiz des Walzers zu ahnen scheinen.

Suitenfreiheit Italiener und Engländer beharren noch lange bei der Variations-
übung der Tänze, die dort einen traditionellen Boden hatte. Poglietti im
17. Jahrhundert stattete einen seiner Suitenbände mit einem Zyklus von
dreiundzwanzig Variationen aus sopra l'età della Maestà (der Kaiser wurde
23 Jahre), die in einer wahrhaften Illumination des Themas jeder Variante
eine nationale Überschrift gaben: böhmisch Dudelsack, holländisch Fla-
geolett, bayrisch Schalmel, Hanacken-Ehrentanz, polnisch Sablschertz,
ungarisch Geigen — nicht ohne die Musik nach diesen Charakteren zu
formen. Die Italiener kamen dadurch nicht zu der festen Bindung
deutsch-französischer Tanzfolgen, Corelli bindet ganz frei, Pasquini stellt
bisweilen nur zwei Tänze zusammen, wie es auch der Engländer Purcell
tut, der andermal wieder allerlei nationales, wie Trompet Tune, Horn-
pipe, in die Suiten mischt. Und es wird interessieren zu hören, daß sein
328



Landsmann Lock schon 1675 in seine buntgliedrigen Tanzbücher auch einen Countrydance einfügte, ohne ahnen zu können, daß ein Menschenalter später in Paris dieser Tanz zu einer Weltangelegenheit erhoben werden würde.

Indem die Franzosen mit Ausnahme vereinzelter Doubles und Variationsfolgen das mittelalterliche Variationssystem der Tänze zugunsten des modernen Suitensystems aufgaben, legten sie den Grund zum instrumentalen Tanzkunstwerk. Bezeichnend war dafür schon die berühmte Sammlung von Tänzen gewesen, die der erste große Musikarrangeur der Welt, Attaignant, ungefähr 1530 in der Bearbeitung für Tasteninstrumente hatte erscheinen lassen, zwei binäre Bassetänze, sieben von den neu beliebten Branles, bisweilen mit populär schludernden Melodien, neun Pavanen und vierzehn Gaillarden, die in so hoher Gunst standen. Andere und spätere Sammlungen solcher Tänze waren auch vier-, fünf- oder sechsstimmig gesetzt und zeigen den Geschmackswandel. So bringt Michael Prätorius in seiner *Terpsichore* 1612 eine Unzahl französischer Tänze (unter deren Komponisten merkwürdigerweise auch ein Beauchamp genannt ist, ein Namensvetter seines berühmteren Nachfolgers unter Louis XIV.): 21 Branles, 13 andere Tänze „mit sonderbaren Namen“, 162 Couranten, 48 Volten, 37 Ballette, 3 Passamezzen und 23 Gaillarden und Reprinsen. Aber diese Lexika der Tänze hatten noch zu wenig Kunstwert, um sich im Kampfe mit der Sinfonie behaupten zu können.

Die Suitenbindung war nötig. Schon der gebräuchliche Tanz, *Suitenbindung* sowohl der italienische in seiner Folge von Haupttanz, Saltarello, Galliarde und Canarie, als die Branlefolge schnellerer Rhythmik, die wir bei Arbeau finden und die sich bis in die Pécoursche Bourgogne und die modernen Contres erhielt, gab diese Anregung. Die Bühne drängte noch mehr dazu: eine Zusammenstellung von Tänzen aus den Opern der Lullischen Zeit war das bunteste Tanzbukett, das man sich wünschen konnte. Alte Lautenüberlieferung gab die hübschen Etiketten und Titel, und so ordnete Chambonnières seine Suiten nicht mehr nach lexikalischen Gattungen, sondern nach einer inneren Abwechslung, die durch eine gemeinsame Tonart ausgeglichen wurde. Die Tänze der alten französischen Klavierschule sind fingierte Balletts. Diese Pavanen, Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen, Gavotten, Menuetts, Passacaglien, Volten, Passepieds könnten Einlagen von Opern sein, zu denen nach dem Thema der Titel *l'Entretien des Dieux* oder *Jeunes Zéphirs* getanzt wird. Charakteristika heben sich ganz von selbst hervor. Die Allemanden als schwere Kontrapunktik, die Couranten als verflochtene Rhythmik, die Sara-