



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Deutsche Suiten

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

gebaut wird von den absterbenden Gesellschaftstänzen, die ihre Musik uns vererben, zum Schaustück der Großen Oper. Weber, Marschner und Wagner in den Meistersingern haben den deutschen Tanz zu Einlagen benutzt, die eine innerliche und geistvolle Entwicklung dieses Dreivierteltaktes darstellen. Smetana hat das Temperament böhmischer Nationaltänze der verkauften Braut heimlich und unheimlich eingefügt. Verdi hat den alten Festrausch der Bläserchöre wirkungsvoll der Traviata und dem Rigoletto zugegeben. Aber die Ballettsehnsucht der Franzosen hat ganze Ströme von bunten nationalen Tänzen aller Welt und aller Art in die Oper hineingezogen, die nicht bloß wie in Gounods Margarete die effektivsten Farben aufsetzen, sondern wahrhaft Temperamente bildeten wie Bizet. Seine Musik zur Arlesienne ist die geschlossenste aller Opersuiten, die es seit Rameau gibt. Die Carmen aber ist aus dem Tanze geboren. Hier wird kein Gretchenwalzer mehr in Pariser Geist gesetzt, sondern der heiße Rhythmus südlichen Blutes akzentuiert ein Stück Leben, Passion und Ballett in solcher Eindringlichkeit, in solcher Willensnacktheit, daß man nicht weiß, was man mehr bewundern soll: die Tiefe der irdischen Empfindung oder die Höhe der musikalischen Intelligenz.



Während der Tanz in den Schoß der französischen Oper *Deutsche Saiten* zurückkehrte, wurde er in Deutschland systematischer zur Suite eingebunden. Die Pariser Anregungen waren dafür fruchtbar, aber der sinfonische Sinn arbeitete viel methodischer. Georg Muffat, der Hofmeister der Edelknaben, der für die fürstlichen Theater in Passau und Salzburg seine Kammer-, Tafel- und Nachtmusiken schrieb, machte in seinem zweiten „Florilegium“, das 1698 datiert ist, geradezu den Versuch, Ballettmusik, wie sie sich sonst in allen Festbüchern, bei allen Aufzügen und Karussells, an berühmtester Stelle in Händels Wasser- und Feuermusik findet, planmäßig als Suite zusammenzustellen. Nummer 1 ist überschrieben *Nobilis juvenus*. Da treten die Spanier in schwerer $\frac{4}{4}$ Entrée auf, die Holländer in mäßigem $\frac{3}{4}$, die Engländer in punktiertem $\frac{6}{4}$ à la Gige, die Italiener in der Gavotte, die Franzosen im neuesten Menuett. Die zweite Suite nennt sich *Laeta poesis*, wobei die Poeten in einer Extra-

suite im Pécourschen Stil, $\frac{3}{2} + \frac{4}{4} + \frac{3}{4}$, erscheinen und vier tanzende Dichter zum mittleren Teil den Vers skandierten:

Dum pede doctigrado scitus poeta oberrat,
Scilicet Hexametrum Pentametrumque facit.
Sic bene conveniet cum saltatore poeta,
versat uterque pedes, scandit hic, ille salit.

Das war der letzte humanistische Rest einer orchestrischen Metrik, die einst die italienische Renaissance tief bewegt hatte. Köche, Küchenjungen und allerlei Gourmandisen tanzten zum Trost die übrige Musik dieses Balletts. Die dritte Suite, *Illustres Primitiae*, war eine richtige historische Tanzsammlung mit *Gaillarde*, *Courante*, *Sarabande*, *Gavotte*, *Passacaille*, *Bourrée*, *Menuett* und *Gige*: ein Tanz des Tanzes. Viertens, die *Splendidae Nuptiae* bringen Kavaliere in höfischen und die jungen Mädchen von Poitou in ländlichen Tänzen — ein Stückchen Kulturbild aus der Zeit der ersten Menuette. Die *Colligati Montes*, fünftens, erinnern an die großen Pariser Feste, wo aus furchtbarem Feuerwerk schließlich die Tugend siegend hervorgeht: die Waffenmeister haben ihre *Entrée*, ein „Phantom“ erscheint in einem sehr wirkungsvollen Vierviertel, das Glückliche Stimmung vorauszunehmen scheint, die Schornsteinfeger fehlen nicht, bis schließlich die Liebesgötter *Gavotte* tanzen und *Hymen* ein *Menuett* anführt. Nummer sechs ist *Grati Hospites* betitelt: in dieser Bewillkommungsfeier gibt es eine *Caprice*, die sich aus *Allemande*, *Gige*, *Bourrée*, *Menuett* und *Largo* zusammensetzt, dann eine *Contredanse* als neueste Mode, in $\frac{6}{8}$ punktiert, und eine nach Pécourscher Sitte arrangierte *Bourrée de Marly*, die als Mittelsatz, so wie die beliebte Pariser *Bourrée d'Achille*, ein *Menuett* hat. Die Suite *Numae ancile* zeichnet sich durch ein $\frac{4}{4}$ Traquenard für die jungen Römer aus (eine seltenere Tanzform, die man auch sonst in Suiten dieser Zeit findet) und eine Tanzarie für Numa selbst, die von der Muffatschen Plastik musikalischer Vorstellungen einen besonders guten Begriff gibt. Die letzte Suite *Indisponibilis amicitia* amüsiert uns durch einen scharf punktierten Gendarmenmarsch, bei dem an bestimmten rhythmischen Stellen geschossen wird: rhythmische Künste des Pulvers.

Diese Suiten waren für die großen Feste im europäischen Aufzugs-, Ballett- und Feuerwerksstil komponiert und dann wie alle anderen „ziemblichen Ergötzlichkeiten für ehrliche Zusammenkünffte“ publiziert. Aber es war nicht immer nötig, solche direkten Anlässe zu haben. In seinem ersten *Florilegium*, das 1695 datiert ist, bindet Muffat fünfzig Stücke in acht allgemeine Suiten zusammen, die mit den Titeln *Eusebia*, *Sperantia*, *Gaudia*, *Gratitudo*, *Impatientia*, *Sollicitudo*, *Blanditiae*, *Con-*



stantia versehen werden. Da gibt es frische Bourrées, wie in *Impatientia* und *Blanditiae*, schön sentimentale Menuetts gegen Schluß, am Anfang allegorisch titulierte Entrées, Canaries, Gavotten, Rondos, Allemanden, Chaconnen, Sarabanden, Echoscherze und allgemeine Balletts nach Belieben. Die Tänze beider Florilegien sind für Streichmusik gesetzt, die sich jetzt immer beliebter macht gegenüber älterer Blasmusik, fünfstimmig geschrieben, doch auch mit vier Stimmen zu spielen, einem Basso continuo ad libitum. Französisch in allem ist Form und Melodie, die Teilung meist zweisätzlich, doch mit dreisätziger Neigung, die Perioden meist vier- und achttaktig, mitunter sieben, beim Menuett auch zehn, kleine synkopische Reize und liedartige Sequenzen führen die Mollmelodie immer in den beruhigenden Durschluß. Wie alle festliche Musik entbehrt auch diese nicht der Langeweile.

Als Haußmann und Demantius drei Menschenalter vorher ihre ersten Suiten zusammenstellten, waren es die Hauptformen der *Intrade*, *Pavane*, *Galliarde* oder der *Pavane*, *Galliarde*, *Courante* gewesen, mit denen sie sich begnügten. Ein steirischer Organist, Peurl, erweiterte die Kunstform und genießt dafür ein großes kunsthistorisches Ansehen. Johann Hermann Schein ist aber derjenige Musiker am Anfang des siebzehnten Jahrhunderts, der sich am ernstesten um die Abwechslung der Suite bemühte. Sein *Venuskränzlein* von 1609 und sein *Banchetto musicale* von 1617, jenes mit Liedern gemischt, wie Haslers *Lustgarten*, dieses rein instrumental, überraschen uns vielfach. *Pavanen*, *Galliarden*, *Couranten*, *Allemanden* mit ihrer *Tripla*, gruppieren sich in einer Tonart und mit motivischen Zusammenhängen: das Ganze ist der Typus des geraden und ungeraden Tanzes zweimal genommen und durch die modische *Courante* verbunden. Aber die *Pavanen* sind schon mehr feierliche *Preludes* als Tänze, die *Allemanden* dafür noch recht melodisch, die *Couranten* haben die schleppende französische Form, von der sich die laufende italienische *Corrente* damals auch im Namen schärfer unterschied. Den fortgeschritteneren Status treffen wir im *Rosenmillers Studentenmusik* von 1654, die soeben in einem Exemplar noch aufgefunden worden ist: fünf- und dreistimmig instrumentiert, mit dem zeitüblichen *Generalbaß*, sind da sechzig Stücke in Suiten vereinigt, die mit motivischen *Pavanen* beginnen und darauf melodische *Allemanden*, *Couranten*, *Balli*, *Sarabanden* folgen lassen. Die *Galliarde* und die *Tripla* sind nun wenigstens erledigt, es fehlt nur noch der heftige *Gigenschluß*. Die einleitende *Pavane* ersetzt dieser Autor in seinen *Kammersonaten*, die bald darauf erschienen, schon durch die allgemeine *Sinfonia*. Die alte *Intrata* wird langsam erst verschoben, dann vergessen, und die klassische Suite hätte sich schneller



konsolidiert, wenn nicht der Reiz der vielfachen französischen Tanzformen die Köpfe immer wieder verwirrt hätte. Johann Pezel in seiner Leipzigerschen Abendmusik von 1669 hat zwar schon diese Grundform Prelude, Allemande, Courante, Sarabande, Gige, aber er streut allerlei Freies und Absonderliches zwischenunter: Branles, Allabreves, Gays, Ameners, Mondiranden. Man lese den Titel von Scheiffelhuts Suiten 1685: Lieblicher Frühlingsanfang oder musicalischer Seyten-Klang, welcher unter des Auges anmuthiger Blumenschau, deß Geruches empfindender Balsamdufft, auch dem Gehör, in Präludien, Allemanden, Couranten, Ballo, Sarabanden, Arien und Giquen, annehmlichen fället — und man hat das Programm der Zeit, wie es in all diesen Lustgärten, Venuskränzlein, Tafelfreuden und Feldmusiken wiederkehrt. 1695, im selben Jahre mit Muffats erstem Florilegium, erschien Fischers Journal du Printemps, das mit vollster Freiheit beliebig viel Tänze in der Suite vereinigt, à 5 parties et les Trompettes à plaisir: Ouvertüren, Märsche und Kämpferarien, Variationschaconnen und Passacaglien, langsame Plaintes in $\frac{3}{2}$, Couranten, Sarabanden, Menuetts, Rigaudons, Canaries, Passepieds, Gavotten, Bourrées, Gigen, Entrées, Rondos, auch einen Traquenard und einen $\frac{4}{4}$ Branle mit einem Gay-Schluß in $\frac{3}{4}$, dem letzten Rest des uralten Hüpfnachtsanzes. Im Jahre des zweiten Muffatschen Florilegiums kam der Zodiacus musicus heraus, der J. A. S. gezeichnet ist. Eine merkwürdige Entdeckung in einem alten Meßkatalog erklärt uns, daß der Herr Schmicerer oder vielleicht gar Schmierer hieß. Von seinen „zwölf balletischen Parthyen als seinen zwölf Zeichen musicalisch vorgestellten Himmels-Kreyses“ sind die ersten sechs Suiten erhalten, für vier Streicher mit Cembalo, die Soli und die Tutti wechselnd, wie es damals üblich war. Es sind dieselben bunten Tanzformen wie bei Fischer, wenn sie auch dessen einfache Melodien und klare Harmonien nicht immer erreichen.

So ist der Verlauf der alten Orchestersuite. Zuerst Haupt- und Nachtanz, dann dieses multipliziert, dann die Fülle französischer Ballettformen, dann der Versuch, sie durch allegorische Titel zusammenzuhalten. Präludium ist erst die Pavane, dann die Allemande oder gar die freie Phantasie und Ouvertüre. Schwere Allemande, wiegende Courante, singende Sarabande, wilde Gige empfehlen sich immer mehr als Grundformen, weil sie gut kontrastieren. Aber niemand versteift sich auf sie. Eher hat die Klaviersuite mit ihren kleineren Maßstäben diese strengere Konstruktion ausgebildet. Ebner variierte noch viel. Froberger aber gibt nur in seiner sechsten Suite dieser alten Sitte nach, indem er auch die Courante und die Sarabande über das Lied von der Mayerin in Variation setzt. Im übrigen läßt jetzt der motivische Zusammenhang der

Tanzteile immer mehr nach. Je fester das äußere Band, desto lockerer konnte dies innere sein. In Frobergers Entwicklung tritt die Beschränkung auf jene Viersätzigkeit deutlich hervor. Nur in der zwölften Suite entschließt er sich, die Allemande durch das Lamento auf Ferdinands IV. Tod zu ersetzen, was man noch nicht als eine Suitenahnung der Eroica aufzufassen braucht. Die Laune schwankt, Pachelbel ist wieder variationslüsterner, Krieger streut seine Einlagen ohne melodischen Zusammenhang, Kuhnau bleibt philiströs, und Fischer benimmt sich sehr frei. Es gibt von ihm ein Blumenbüschlein von 1698 und einen Parnassus von 1738, von denen dieser die allegorische Titularsuite (neun Musennamen) auch auf die Klaviersuite anwendet. Seine Melodie ist wirklich oft auffallend reizend. Während man Frobergers Suiten noch ein wenig mit historischem Anschlag spielt, keine Tänze, sondern Instrumentalstücke, bisweilen schwimmend, aber mit einer stillen Freude am einzelnen Ton, den man wie in zarter Improvisation hervorhebt, ist Fischer sofort tänzerischer, seine Sarabanden werden zu empfindsamen Walzern, seine Menuetts beginnen zu ländlern, seine Stimmen setzen sich frei und frisch ab, lustig ist das Balet anglois — aber an Bach sollte man doch nicht denken. Gottlieb Muffat, der Sohn von Georg, hat das Variieren ganz aufgegeben und ist auch mit den Etikett-Titeln ganz Franzose geworden. Trotzdem ist er streng deutsch im Bau und streut zwischen die vier Fundamentalsätze nur als Beilagen die Bourrées, Menuetts und Gavotten ein, auch eine englische Hornpipe in $\frac{6}{4}$, wovon erstes und letztes Viertel (ein hübscher Rhythmus) in Achtel diminuieren. Sicherlich ist dieser der vergnügteste aller Klaviersuitiers. Etwas Haydn steckt ihm schon in den Fingern, er ist in den freieren Stücken auffallend volkstümlich, die Phantasieeinleitung der dritten Suite beginnt wie mit harpegierten Walzerakkorden in Grave, er singt schöne Sarabanden, bildet nicht bloß zufällig (wie der alte Schein) geistreiche Harmonien und, ohne daß man sagen könnte, das sei die erste Wiener Tanzmusik, ist doch eine behagliche Seelenheiterkeit darin — wie eines seiner Stücke heißt: Portrait d'une âme contente.

Auch ich bitte um eine âme contente. Es liegen Haufen von Noten zusammen, aus dieser Zeit und aus der späteren, die uns Tanzmusik geben, wirkliche und heimliche, Suiten, Sonatensätze, Serenaden, Lieder, Kammermusik und Symphonien, Opernstücke und Balletts. Habe ich jemals den zweifelhaften Ehrgeiz gezeigt, die großen Linien der Entwicklung und die Wesentlichkeiten durch eine vollständige Inventarisierung zu ersetzen? Oder so lange nach Material zu suchen oder gar zu reisen, bis diese Aufzeichnungen unmöglich werden? Es ist wohl gut so.