



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Kapitel VIII. Die Musik

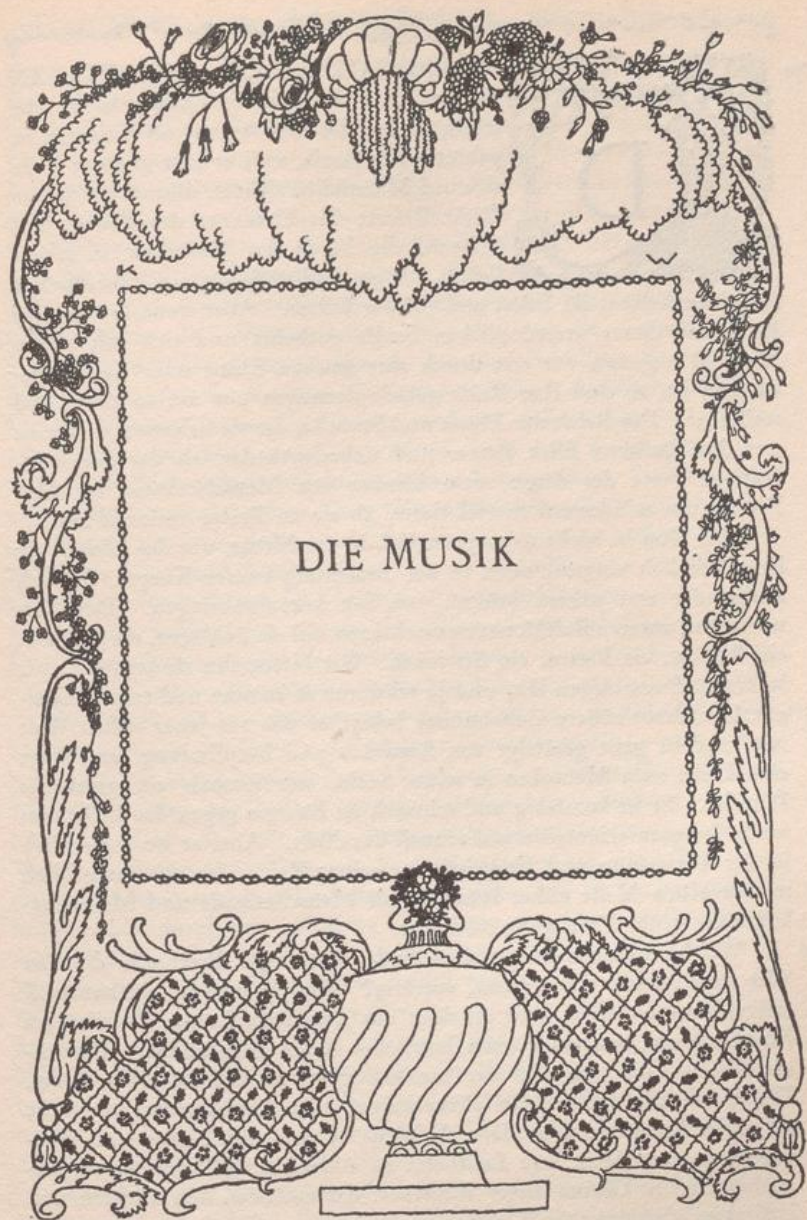
[urn:nbn:de:hbz:466:1-61112](https://nbn-resolving.org/urn:nbn:de:hbz:466:1-61112)





*Und nach dem Takte reget
Und nach dem Maß bewege
Sich alles an mir fort.*

Goethe



DIE MUSIK

Der Ton



AS WOHLGEFALLEN, DAS WIR AN rhythmischen Künsten des Auges haben, ist schon darum viel elementarer, als dasjenige an gehörter Rhythmik, weil es zum größten Teile sich auf Materialien richtet, die uns die Natur direkt liefert: die Elemente des Feuers und Wassers, die Figur des Menschen in sportlichen, in gesellschaftlichen, in tänzerischen Angelegenheiten, im Salon und auf der Bühne. Aber wenn die gehörte Rhythmik dieser ursprünglichen Stoffe entbehrt und sich mit einem Material begnügt, das erst durch eine gewisse Kunst oder Kultur gewonnen ist, so sind ihre Reize gerade deswegen nur um so tiefer und seelischer. Das Reich der Musik und Sprache, das sie beherrscht, scheint nur dem äußeren Blick kleiner und unbedeutender, als das der weitläufigen Feste des Auges, dem Kenner von Menschenkunst ist diese Freude um mindestens so viel tiefer, als sie an Breite verloren hat.

Der Ton ist nicht so ursprünglich in der Natur, wie das Licht. Er liegt heimlich eingeschlossen in der Beziehung zweier Körper, die sich aneinander erst nähern müssen, um ihn hervorzubringen. Der Ton wartet auf unseren Befehl, um zu erscheinen, auf ein Schlagen, ein Zünden, ein Reißen, ein Blasen, ein Streichen. Wir bitten ihn zu kommen, wir locken und ermutigen ihn, und je schwerer er kommt und sein Schweigen löst, desto süßere Geheimnisse bringt er uns aus jener stillen Welt mit, und ist ganz gesättigt von Ausdruck und Empfindung, und trägt eine Liebe zum Menschen in seiner Seele, wie niemals ein gesehenes Wunder. Er ist kurzlebig und schwach an Energie gegen das Licht, das weite Strecken triumphierend schnell durchweilt. Aber er ist unsterblich in der Vertiefung und Vergeistigung seiner Reize, die uns menschlich in demselben Maße näher kommen, als Menschenkraft und Menschenkunst zu seiner Erzeugung nötig ist.

Das Geräusch

Welche wenigen Materialien findet diejenige Rhythmik, die den Weg durch unser Ohr nimmt, vorrätig? Die Sprache ist ein kunstvoll artikuliertes Geräusch und scheidet aus der Betrachtung der direkten Rhythmik aus, um ein eigenes herrliches Reich zu gründen. Das unartikulierte Geräusch und der musikalische Ton allein bleiben übrig. Die Musik, die noch so viel elementaren Geist in sich trägt, um nicht als reines Kulturwerk, sondern als Werk, in dem sich Natur und Menschentum vereinigen, ihre Laufbahn zu vollenden, füllt mit ihrem un-nachahmlichen Glanze dieses Wegstück, das zwischen den direkten und indirekten rhythmischen Künsten noch aussteht. Sie nimmt in gewissen

elementaren Augenblicken, in der großen Pauke und der Trommel und dem Becken einige festliche oder naturgewaltige Farben der unartikulierten Geräusche in ihr Programm auf, um diese sonst ganz ihrem rohen Betrieb zu überlassen, der zu einer wenig nuancierten Verstärkung der grandiosen Augenfeste geworden ist. Man schießt, wenn es feierlich wird. Aber es würde sich nicht lohnen, die Geschichte der festlichen Geschützrhythmik zu untersuchen, die uns keine Hundertein Märchen erzählt. Man läutet bei derselben Gelegenheit. Und dies ist der einzige Fall, daß man den rhythmisierten Geräuschen einiges Interesse entgegenbringen kann. Die Glocken haben Ton, aber nur die niederländische Spezialität des Glockenspiels bis zu dem merkwürdigen Straußschen Donauwalzer, den der Belfried über das tote Brücke stündlich ausläutet, hat durchaus eine präzise Vorführung gewinnen wollen. Unsere Glocken vermischen gewöhnlich ihre Töne in ein, halb vom Zufall abhängiges mysteriöses Ineinandermurmeln, in dessen träumerisches Rauschen wir nicht ungern von der Ferne unser Ohr eintauchen. Je mehr wir dann gen Süden wandern, desto dramatischer gruppieren sich diese Signale mit ihren Vor- und Nachschlägen, bis sie schließlich in der Neapler Gegend zu einem kleinen Duo heller und tiefer Schläge zu werden scheinen, die sich wecken, sich unterhalten, sich kopieren, sich übertrumpfen. Dem Neapolitaner genügt das stilisierte Schema eines Glockenkonzerts, das der Holländer auf einen musikalischen Inhalt zu vertiefen meint.

Es braucht nicht versichert zu werden, daß das stilisierte Geräusch an sich genügen würde, um rhythmische Genüsse größeren oder geringeren Ausdrucks zu ermöglichen. Nach ständig wiederholten Tripelschlägen könnten wir Walzer tanzen, und eine kleine Sinfonie wäre zu schreiben nicht bloß mit dem Paukenschlag, sondern nur mit Pauke, Trommel, Becken und Triangel, die wenigstens witzig einen Teil jener rhythmischen dumpfen Melodramatik enthielte, wie sie die japanischen Schauspieler durch das zeitweise Aufklingen des Gong als Begleitung der Tragödie nicht unwirksam hervorbringen. Aber die reine Musik verschlingt alle diese Primitivitäten und Spielereien. Sobald sich der Rhythmus des Tones bemächtigt, tut sich ein unendliches Feld von Ausdrucksmöglichkeiten auf, die in den assoziativen Beziehungen der Klanghöhe, der Klangfarbe, der Klangdauer, der Klangstärke eine der wunderbarsten Kulturen darstellen, die uns beschieden wurde: eine Konversation von Instrumenten, die harmonischer und abgestimmter ist als alle Konviten des Guazzo und königlichen Bälle.

Die Bündnisse, die Musik und Rhythmus schließen, haben zweierlei Spezies und tausenderlei Formen. Der Rhythmus kann agogisch sein,

*Rhythmus und
Musik*

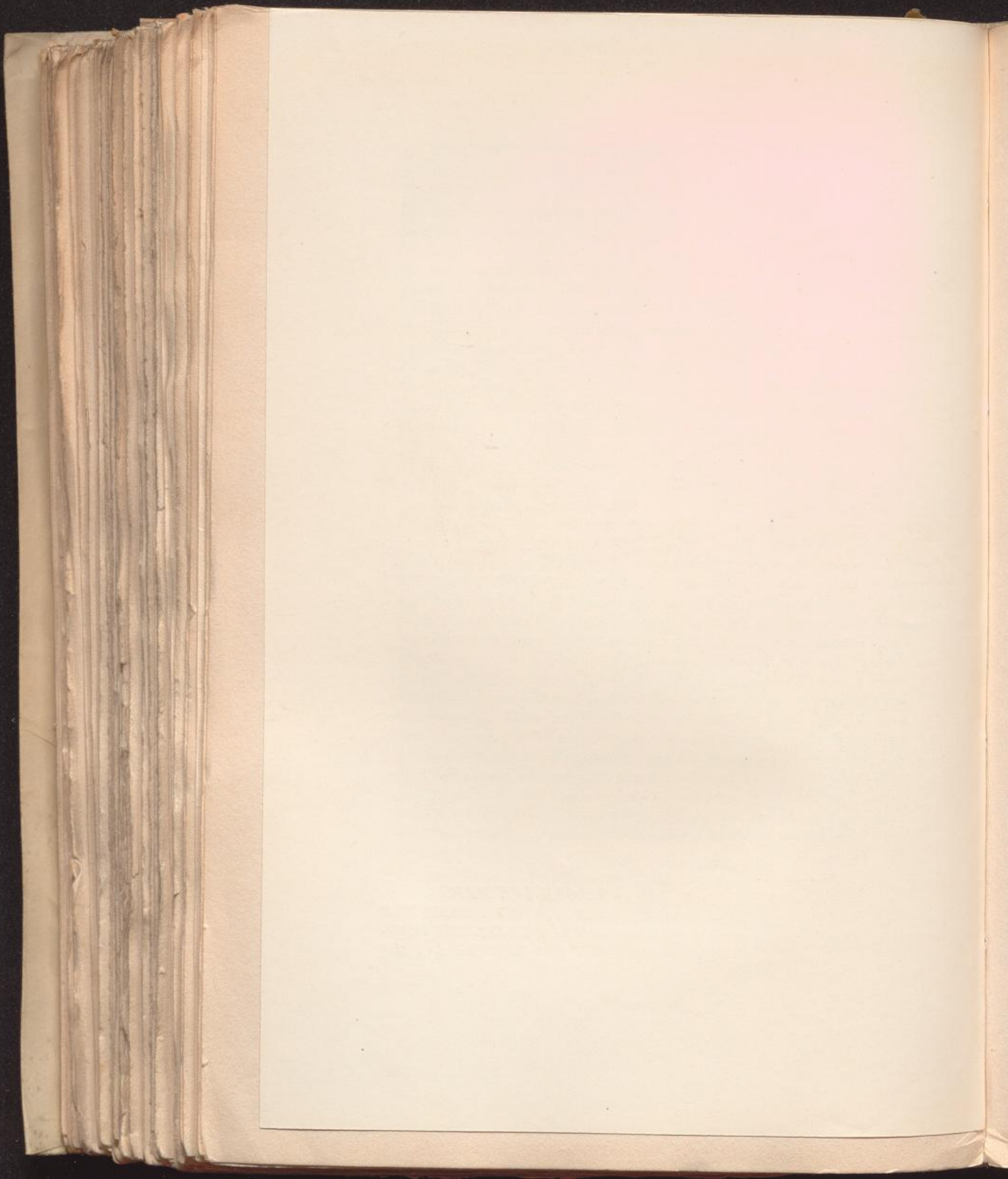
— — — — —

also in der Dauer des Tones sich kundgeben, oder dynamisch, also in der Stärke. Wir hören Verhältnisse von Längen und Verhältnisse von Stärken, und aus der Kombination beider ergibt sich uns das rhythmische gehörte Bild der Welt. Die Verhältnisse selbst aber sind bald kleinste Verträge von der Dauer eines Taktes, bald lange Ehen von solcher Ausdehnung, als unser beschränktes rhythmisches Hörorgan sie nur vertragen kann. Neckische Liebesgeständnisse, Ökonomien eines musikalischen Haushalts und Lebenskünste eines Konzertabends sind die Stufen. Nirgends haben sich die Menschen verschiedener erwiesen. Es ist einem jeden gegeben, zu einem lieblichen Dreivierteltakt mit dem Kopfe zu wackeln, aber um die große Rhythmik dreier aufeinanderfolgender Stunden fest im Zügel zu haben, dazu gehört ein psychologischer Tyrann. Hat man diese magische Kraft beobachtet, in der die Wellenlinien sinfonischer Konzerte, diese letzte und nachhaltigste Rhythmik, die Sinne der Zuhörer zwingt? Mozart schreibt einmal in einem Briefe: „Weil ich hörte, daß sie alle letzte Allegros, wie die ersten mit allen Instrumenten zugleich und meistens unisono anfangen, so fing ich es mit den zwey Violinen piano nur acht Takte an — darauf kam gleich ein Forte, mithin machten die Zuhörer (wie ich es erwartete) beim piano sch! — Dann kam gleich das Forte — Sie das Forte hören und die Hände zu-klatschen war eins. Ich ging also gleich vor Freude nach der Sinfonie ins Palais Royal, nahm ein gutes Gefrorenes, betete den Rosenkranz, den ich versprochen hatte, und ging nach Haus.“ Dieser Rosenkranz ist nicht immer zu beten. Aber wenn einmal der Kontakt stimmt, dann ist das Gefühl, Tausende von Menschen in der Gewalt eines aus dem Sinfoniekörper aufsteigenden Rhythmus zu haben, daß auch nicht einer ein Stäubchen vom Rock bläst, bis das „Rührt euch!“ in der Musik erklingt: dieses Gefühl ist die letzte äußerste Grenze gehörter rhythmischer Möglichkeiten, von einer göttlichen Größe. Ohne jede Sichtbarkeit, rein auf dem Wege vom Ton zum Herzen, ruhig hörend und sitzend fühlt eine Legion von Menschen mit jedem Crescendo und Ritardando, jeder Pause und jedem Tutti den gleichen Pulsschlag. Die Geschichte der Konzertprogramme ist die Geschichte dieser letzten rhythmischen Auslösung des Zuhörers im Bau, im Wechsel, in der heiteren oder ernsten Schlußbildung der Stücke — oder sollte es wenigstens sein. Viel Empirie und wenig Praxis hat diese Kunst bisher aufzuweisen.





*WAGEN DES MARS
AUS DEM FEST GEgeben VON
DER STADT PARIS ZUR HOCH-
ZEIT DES DAUPHINS I. J. 1747*





Die Theorie der Musik hat sich ziemlich stark mit der Harmonie, etwas weniger mit der Melodie, fast gar nicht mit dem Rhythmus beschäftigt, obwohl sich der musikalische Eindruck gleichmäßig aus diesen drei Faktoren zusammensetzt. Die musikalische Rhythmuslehre war vollständig auf den Holzweg der Antike geraten und hatte dabei nur zerstört, statt aufzubauen. Mit den griechischen Versfüßen wird man niemals das rhythmische Leben einer komplizierten modernen Tondichtung erklären. Nur einige Philologen hielten sich dessen fähig. Man denke: Westphal versuchte mit Aristoxenos Bach rhythmisch zu verstehen. Selbst einsichtigere Kunstkenner, wie noch Saran, glaubten von der sprachlichen Metrik zur musikalischen kommen zu können. Hugo Riemann was es vorbehalten, mit dieser unfruchtbaren Schule aufzuräumen. Sein „System der musikalischen Rhythmik und Metrik“ ist keine musikalische Verslehre, sondern eine Motivlehre. Und hier fängt diese Wissenschaft erst an. Es führt mich zu weit: aber man wird einst die Mach'schen Bewegungsempfindungen, die Psychologie der Mechanik, in einen tiefen Zusammenhang mit der musikalischen Rhythmik bringen.

Denn die kleinste rhythmische Einheit, wie sie die Sprache zu brauchen scheint, ist für die Musik sofort eine Abstraktion, ein Atom, das nur experimentellen, aber keinen Ausdruckswert besitzt. Der Ausdruck beginnt sozusagen beim musikalischen Molekül, beim Motiv, bei der Phrase. Rhythmische Kunst entsteht erst, wenn uns eine zeitliche Folge ein bestimmtes darstellendes Bild gibt, wenn wir mit Bewußtsein und Gefühl zeitlich ordnen. Nicht ein Achtel ist das rhythmische Interesse der Musik, sondern das Verhältnis zweier oder dreier Achtel, Takte, Sätze. Rhythmus beginnt erst mit dieser Beziehung, die immer ein Auf und Ab, eine Aufstellung und Beantwortung, ein Schwer und Leicht sein wird. Es muß die Zeit kommen, da man diese an der Musik gewonnene Einsicht auch auf die Poesie zurücküberträgt, vom Versfuß an gerechnet bis zur großen Rhythmik ungebundener Sprache, des Essais, der Kapitel, der Akte. Die Atomlehre bleibe den Wundtianern, die die Maschine im Menschen lieben. Die Motivlehre wird das Eigentum der Kunstkenner sein. Darin sehe ich die einschneidende Bedeutung der Riemannschen Untersuchungen, die weit über eine Facharbeit hinausgeht.

Aber es ist mit Riemann nicht so einfach. Er ist der fruchtbarste unter den lebenden Theoretikern der Musik, doch nicht der freieste. Wer fast jedes Jahr ein Gebäude einer systematischen Stadt aufführt, kann kein durchtriebener Seelenkenner sein. Er arbeitet sozial. Er findet philosophische Erlösungsgedanken, die er hurtig durchführt. Da-

bei wird er und muß er vergessen, daß aller Dinge Wesen der Widerspruch und die Wechelseitigkeit ist. Riemann ist Hegelianer der Melodie. Er sieht gegenüber der architektonischen Musik des achtzehnten Jahrhunderts nur die „Phrase“, das melische Motiv, und doch methodisiert er sie, wie ein moderner Rameau. Aber es gibt nichts subjektiveres, als diese Phrase, diese Analyse auf Gefühlswellen. Der Taktstrich ist rudimentär, aber objektiv klar. Die Phrase mit ihren agogischen und dynamischen An- und Abläufen ist psychologisch, aber wandelbar. Sie ist nur ein Teil des musikalischen Empfindens, denn Musik ist wie nichts anderes in der Welt die Kongruenz von Ausdruck und Arabeske, von Stimmung und Baulichkeit. Genug — er kam von der Phrasenlehre auf die motivische Rhythmuslehre und befreite so die Musik vom Schema des Aristoxenos, unter dem ihre Theorie bis heute gefeuert hatte.

Die altgriechische Lehre vom Zeitatom und seiner Reihenbildung sinkt vor der Polyrhythmik unserer Musik beschämt danieder. Nicht ein mathematisch skandierter Takt schlägt in ihr, sondern der leidenschaftliche Puls tausendfach gewandelter, unterbrochener, verschränkter und geschichteter zeitlicher Formen, die eine grandiose Mannigfaltigkeit des Ausdrucks darstellen. Was wir aus der Natur und dem Leben nur dumpf und willenlos an rhythmischen Gebilden heraushören, das ist hier von einem der kompliziertesten künstlerischen Organe scharf und bewußt gestaltet. Alle Wünsche, die wir je vor dem geheimen Rhythmus der Welt empfanden, finden ihre hörbare und beinahe sichtbare und greifbare Linie in der rhythmischen Kraft der Beethovenschen Sinfonie und in der freihändigen Metrik Richard Straußscher Gedichte. Der griechische Chor ist gegen unsere Musik eine Leseübung geworden. Der gerade und unschuldige Rhythmus hat sich aus einem Naturgesetz zu einem bewußten Mittel dargestellter rhythmischer Naivität und Unschuld gewandelt. An elementarer Kraft gibt uns der Rhythmus eine schon größere Illusion als Harmonie und Melodie, deren Boden er darstellt. So trocken die metrische Wissenschaft erscheint, so tief ist das metrische Organ. Nietzsches Interesse zeigte, wie sich der Geist zartester tänzerischer Empfindung über diese Theorie hinaufheben kann. Beethovens Naturell beweist, wie aus einem hervorragend starken und persönlichen rhythmischen Gefühl Harmonie und Melodie ihre Größe und Eigenart empfangen.

Ein Lebensbild Die Geschichte der Harmonie und die der Melodie, ja die Geschichte der Tektonik kann man sich leichter geschrieben denken, als die der Rhythmik. Aber wenn sich jemand einmal an den tiefverwurzelten

und weitverzweigten Stoff heranmachen sollte, wird er dieses System der Motivanschauung nicht umgehen können. Das System gibt in einer annähernden Vollständigkeit wenigstens der rationalen Teile alle Möglichkeiten und Wirklichkeiten. Ich kann sie nicht aufzählen, ich müßte sie wiederholen. Mit Notenbeispielen ausgestattet, verwickeln sich langsam und sicher die einfachen Dupel- und Tripelmotive mit allen Unterteilungen und Zusammenziehungen, Synkopen und Mischungen, Taktwidersprüchen und den interessanten Minuswerten, die wir Pausen nennen und die in aller rhythmischen Kultur ihre raffinierteste Bedeutung haben: gleichsam zeitliche Bauglieder, Giebellücken, Linienschnitte, die, weil sie positiv fehlen, negativ die Phantasie verstärken. Seltene schematische Reize liegen in den Variierungen der Auftakte und Endungen. Fünfteiliges, Siebenteiliges — abnorm für unser Gefühl — zerlegt sich wieder in Zweier und Dreier. In diesen Kämpfen und diesen Versöhnungen der Zwei- und Dreitakte scheint eine Welt von elementaren Kunstempfindungen eingeschlossen. Die Motive verschränken sich, sie schichten sich verschieden übereinander, sie ergänzen sich oder sie stören sich in diesen Schichten: und wieder blüht die ganze Organisation der Komplementär- und Konfliktrhythmen auf. Und dann geht es weiter vom Motivbau zum Satzbau. Das vielfältige Spiel kleiner Motivteile wiederholt sich in der Disposition der Sätze. Die naive Achttaktperiode des Volkliedes wird bewußt benutzt und bewußt gestört. Die Störungen steigen mit dem Triebe persönlichster und momentanster Ausdrucksverstärkung. Die Sätze scheinen mit dem zweiten, dem vierten Takte oder ganz ex abrupto anzufangen. Vorspiele leiten sie ein, Anhänge lassen sie ausklingen, Einfädelungen Beethovenscher Art spielen mit den Themeneinsätzen, Zerkleinerung, Dehnung, Abbau ornamentiert die einfache Phrase und macht sie zum zeitlichen Dokument einer seelischen Vorstellungsentwicklung. Die Anfänge und Enden verschränken sich, die Teile springen ineinander über, Ausführungen deuten sich auf ihre Vorbereitungen zurück, Schlüsse überstürzen sich oder sie ziehen sich hinaus, wie in all den wundervollen, ewig neu sich gestaltenden Dehnungen der vorletzten Periodentakte, die von der uralten Chanson bis in das Davidsmotiv und das Preislied der Meistersinger zu verfolgen sind: eine Ästhetik der „Penultima“, eine Sonderkunst der Quartsextstimmung, das große rhythmische Reich der süßen Erwartung des Schlusses und der sich selbst genießenden Hinauszögerung der letzten Befriedigung.

Wer das mit sehenden Augen liest, dem ist es keine Schulmetrik mehr, es ist ein Abbild des Lebens, eine Menschenkultur in den Zeichen



des Rhythmus. Das rhythmische Meisterwerk ist ihre Bezwingung, ihre Organisation durch die Intelligenz der Kunst. Unter ihrer Harmonie und Melodie, ihrer Farbe und Sprache, ist die Beethovensche C-moll-Sinfonie rein rhythmisch die Schöpfung einer Welt, deren zeitliche Bewegung in jener vollkommenen Entwicklung verläuft, die wir vom Leben ersehnen, um sie vom Künstler zu erfahren, und die dieser uns schenkt, damit wir sie draußen erproben: Die pochenden Schläge mit ihrem zitternden Echo, das diminutive Spiel über dem beschwichtigenden Liedmotiv, die hastige Unruhe und die triumphierende Gleichmäßigkeit des Sieges.

Freilich diesen Landschaftsblick in die rhythmische Bedeutung der Musik darf man von Riemann nicht verlangen. Seine Materialsammlung geht noch gar nicht soweit, sie beschränkt sich auf die Permutation der Einzelmotive und die Deformationen der Achttaktperiode. Ist das alles? Auch hier reicht die Kultur der Kunst von der Abstraktion zeitlicher Mathematik bis zum Naturalismus romantischer Hingabe. Die Regularität wächst sich in die letzte Ausdrucksfreiheit aus, bis es Pedanterie wird, mit dem Lineal und Maß die seelischen Ströme messen zu wollen. Auf der einen Seite blüht die ganze Ästhetik der Crescendi und Diminuendi, der Accelerandi und Ritardandi, die zur Rhythmik der rationalen Motive die irrationale Dynamik und Agogik hinzufügen. Das weiß Riemann. Auf der anderen Seite aber können sich und werden sich die Viertaktperioden ergänzen — durch Dreitaktperioden, durch dieselben Mischungen, die in den Einzelmotiven festgestellt wurden, auch hier bis zur irrationalen Ungesetzmäßigkeit im psychologischen Sinne. Mittelalter und Neuzeit schrieben Millionen Motive und Perioden, die sich mit dem Tanzlied nicht messen lassen. Und die Periode wächst sich zum Stück aus, das Stück zur Sinfonie, alles unter den gleichen rhythmischen Bedingungen und Kämpfen der Zweier- und Dreiergruppen bis zum erklärten Naturalismus — die Formen der Musik, Arie, Sonate, Rondo bis hinauf zu unserer evolutionistischen Freiheit verlangen dieselbe Analyse, erfahren dieselben rhythmischen Gesetze, Konflikte, Rubati und Ritardandi. Riemann rückt die Linse der Beobachtung nur bis zu dem Punkte, da das aufrechte Bild anfängt, verwischt zu werden. Aber überall muß man den Mut haben, über diese Grenze weiterzugehen, plötzlich schlägt das Bild über, die Richtungen sind umgekehrt, aber die Schärfe ist die gleiche. Auch die Irrationalität des Rhythmus hat ihre Gesetze. Sie beruhen nicht in der mehr oder minder durchsichtigen Richtigkeit der Zahlregel, sondern in der Wahrheit empirischer Empfindung.



st nun die Musik, voll von dem rationalen und irrationalen Rhythmus, im Grunde alles Tanzmusik, im Sinne Wagners, oder ist diese nur ein Stück von ihr? Je nachdem kann man es behaupten oder bestreiten. Es ist gleichgültig, ob die ersten Töne dieser Welt getanzt wurden oder nicht. Denn die ersten sind nicht die letzten. Aber es gibt eine höhere Tanzrhythmik, die jede Kontrapunktik, jedes Fugato, jede verwickelte Synkopik in sich begreift. Alles tanzt, was rhythmisch empfunden wird, es tanzt nicht nur die Entrées der Renaissance, sondern auch die Pantomime des Noverre. Es tanzt stilisiert, und es tanzt ungebunden. Sind jene Gesetze, nach denen sich alles Wirkliche in der Zeit zu ordnen scheint, nicht die Tafeln eines letzten Sphärentanzes, der uns vom Chaos des Unempfundenen in den Tempel der Empfindung lockt, wo alles, weil wir es von uns aus heiß und begehrlieh fühlen, auch für uns sich in Kunst und Schönheit bewegt? Nein, in Wahrheit gibt es in der musikalischen Rhythmik nicht den Tanz und den Nichttanz, sondern es gibt gebundene und es gibt ungebundene Rhythmik, und es gibt vor allem ein so wunderbares Wechselspiel zwischen beiden, daß sich daraus die ganze lebendige Geschichte dieser Rhythmik zusammensetzt. Hier ist der gebundene Tanzrhythmus unserer kleinen menschlichen Kultur, dort ist der ungebundene Rhythmus, nach dem Leben und Natur sich zu bewegen scheint, und dazwischen arbeiten wir, die wir uns bald vom Rationalen in die irrationale Freiheit, bald von der Ungebundenheit in die Sicherheit des Stiles retten müssen. Wie die Instrumentalmusik mit der italienischen freien Sinfonie und der französisch-deutschen Tanzsuite gleichzeitig begann und beides sich vermählen wollte und doch nicht konnte, und schließlich neben Richard Strauß der Johann Strauß unüberwunden dastand, so ist es in alle Ewigkeit. Auch der musikalische Rhythmus hat seinen Idealismus und seinen Realismus, in deren Auseinandersetzung und Spiegelung und Umformung er seinen Stoffwechsel findet.

*Was ist alles
Tanzmusik?*

Alle Lieder

Uralte Mairen- und Liebeslieder klingen aus dem Walde der Geschichte. Das fröhliche Herz tanzt in ihnen ohne viel Kunst und Über-

legung. In den paar Aufstiegen zur Dominante, im Abstieg zur Unterquarte, in dem atemholenden Auftakt, in der sinnigen Kadenz, die oft so träumerisch auf der Terz verweilt, liegt der ganze Zauber dieser frühen, reinen Gefühle. Die Tanzlieder schweben leicht in der Luft und bedürfen noch nicht des harmonischen Unterbaues, sie sorgen sich nicht um die genaue Abmessung der Periode, sollte sie auch bis zur bösen Sieben zählen. Wenn man den Reigen schlingt, erhitzen sich die Leidenschaften, und auf den gemächlichen geraden Takt folgt bald der schnellere ungerade, der Abgesang auf den Stollen, auf die beiden Stollen. Man wiederholt und man verschnellert. So entstehen Formen: zweiteilige und dreiteilige. Niemals hat man sich darin entschieden. Immer war das gerade Prinzip das gegebene und primäre, das ungerade das verfeinerte und seelischere. „Jungfrau, wollt ihr nicht mit mir ein Tänzchen tun?“ — Der Takt geht in $\frac{4}{4}$, und nun schlägt er in $\frac{3}{4}$ um: „So tanzen wir den lieblichen Reihn.“ Jahrhunderten genügt dieser elementare Wechsel von binärem Auftanz und ternärem Abtanz, eine rhythmische Reihe, die alle ursprünglichen Wünsche und Erfüllungen in sich faßt. Bald heißt der Auftanz nach spanisch-italienischer Sitte Pavane, bald Allemande, und der Abtanz bald Galliarde, bald Saltarello, bald Proportz (scilicet proportio tripla) und Hoppeldantz. Es war immer dasselbe und die Motive zogen sich gern hinüber, in einer Zeit, die sich auf das Variieren der Musik so sehr verstand. In Innsbruck hörte Ambros eine Drehorgel, die noch der Philippine Welser gehört haben soll: in jedem Falle spielte sie eine langweilige Melodie in $\frac{4}{4}$ und dann in $\frac{3}{4}$, die des 16. Jahrhunderts würdig gewesen wäre. Alle Kunstmusik zog die Maienblüten auf Draht. Die Hoftänze, Fürstentänze und die Judentänze und Bauerntänze der alten Lauten- und Orgeltabulaturen züchten die erste künstliche Tanzmusik, viel Papier und viel Staub. Aber auch viel Sehnsucht nach der Kirche. Die Choräle erinnern sich ihrer Vergangenheit in der gottesdienstlichen Orchestik. Von alten Kirchensarabanden und -Pavanen ziehen sich allerlei geistliche Ringeltänze und Tanzeinlagen zwischen religiösen Gesängen bis zu den Choraltänzen Matthesons und Buxtehudes gutgemeinter Suite über den Choral: „Auf meinen lieben Gott.“ Wieviel süße Weltlichkeit liegt in einer Bachschen Kantate? Wieviel bestimmte Tanzrhythmen könnte man ihren Teilen unterlegen? Und welche tänzerische Rhythmik ordnet den guten Fugenaufbau und die Abschnitte der Arien? Ein polyrhythmischer Ballettmeisterlicher Korrespondenzen und Engführungen ist die klassische Fuge, kunstvoller als der goldene Schnitt, den man als Disposition Muffatscher Tänze entdeckte.



Jede Tanzmusik war langlebiger als der Tanz selbst. Die Mode *Der Tanz wird ehrgeizig* wechselt die Tänze, aber die Musik ist treuer und bewahrt ihre Erinnerung. Wenn die Füße der Gesellschaft wieder nach neuen Rhythmen sich bewegen, klingt noch das alte Tanzlied auf der Bühne, im Ballett, im Gesang, in der Instrumentalmusik weiter, und es gewinnt ebenso an Künstlichkeit wie an sinfonischem Gehalt. Es wird aus einer gesellschaftlichen Übung ein musikalisches Motiv. Was bleibt ihm da übrig, als die unschuldige Rhythmik seiner orchestrischen Jugend zu vergessen und mit den männlichen Künsten der vielstimmigen Sinfonie und kontrapunktischen Phantasie zu wetteifern? Jedem Volkslied stand der Weg in die Kultur des Madrigals offen, und jeder Tanz konnte sich kanonisieren. Um 1600 beginnt jenes mehraktige Drama, das sich in seinen Teilen periodisch wiederholt: Der Tanz erzieht zur neuen Harmonie und Melodie, aber stellt an sich sinfonische Ansprüche, und die Sinfonie entwickelt die letzten Freiheiten der Rhythmik, aber sehnt sich innerlich nach einem orchestrischen Schliff. Die Verästelungen der Pavanen, Galliardens, Allemanden, Couranten, Menuette und die Verstreungen der Sonaten und Fugati sind Reflexerscheinungen. Jene suchen aus der Form die Charaktere, diese aus dem Charakter die Formen. Das 19. Jahrhundert trennte wieder. Eine blühende selbständige Walzermusik und äußerster Naturalismus der Sinfonie laufen nebeneinander. Die Zukunft wird sie wiederum vereinen können.

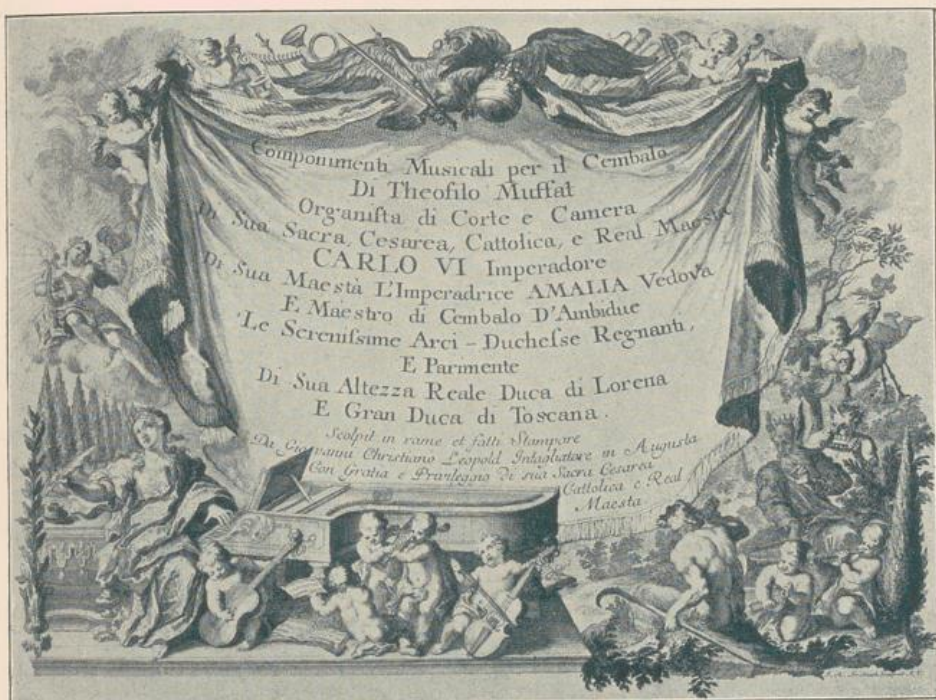
In jener Zeit stand ein reicher Apparat von Tanzmusiktypen zur *Seine Truppen* Verfügung, der sich nach dem Thermometer der Temperamente ordnete. Die Reihe beginnt mit den allgemeinen Einleitungen, den Entrées und Intradens, die sich zwischen dem geraden und ungeraden Takt noch nicht entschieden haben, aber doch den geraden bevorzugen, der allen Pavanen und Passamezzens und Allemanden zukommt, wie sie in Spanien, England, Italien, Frankreich, Deutschland verbreitet sind. Die zweite Gruppe sind die mäßigen ungeraden Tänze, die Courante, die Sarabande, die Courante-Sarabande, die wir in der Terpsichore des Prätorius als ungerade Mischform finden, wie in Arbeaus Orchesographie eine gerade Mischform Pavane-Courante steht, dann die altertümliche, punktierte Loure, alle Gaillardarten bis zur Volte, zuletzt das Menuett mit seinem schnellfüßigeren Begleiter, dem Passeped. Es folgen die frischeren geraden Typen, die Marschelemente der alten Allemande aufnehmen: Rigaudon, Bourrée und die Gavotte, die allmählich einen reizenden $\frac{2}{4}$ Auftakt sich angewöhnt. Nun schnellere Ungerade: die alten Moresken, punktierte Forlanen und Canarien, die sich schließlich in der Gige ausleben. Als periodische Motive, perpetua mobilia für Variationen,

empfehlen sich die ternären Passacaglien und Chaconnen. Die alten Bassetänze und die neuen Branles laufen in allen Gattungen, die Rondi als Ritornalumrahmungen wechselnder Couplets, die allgemeinen Ballette und Airs und die buntesten nationalen Charaktertänze stehen jederzeit als Reserve zu Dienst. Das waren die Truppen, mit denen der Tanz gegen die Sinfonie losrückte, um sich mit ihr zu schlagen und zu vertragen.

Der Wettstreit

Zunächst richtete man eine Art Ablösungsverfahren ein. Wenn ein Tanz im Salongebrauch genügend erprobt war, wurde er ins Feld geschickt. Wenn er anfang, ungebräuchlich zu werden, wurde er instrumental und kontrapunktisch verarbeitet. Die Pavanen und Galliarde wurden lange genug getanzt, um noch die Einflüsse jenes Variationsstils, der um 1600 alle Melodien zu verzieren begann, selbst auf orchestrischem Boden zu erfahren. Die zahlreichen „Mutanten“, die den italienischen Renaissancetänzen angehängt werden, sind Figurationen für Noten und für Füße. Als die Füße dann anderen Moden ihre Neigung zuwenden, bleiben die figurierten Pavanen und Galliarde in der Musik, bis sie sich ganz in die absolute sinfonische Form auflösen. Es ist nötig, neues Material vorzuschicken. Die Allemanden kommen an die Reihe, sie geben ihre alten Cantilenen und Marschrhythmen auf, um sich zu einem instrumentalen Stück mit reichbewegten, kontrapunktischen Sechzehnteln zu verdicken. Die Tanzbände beginnen in diesen sinfonischen Konkurrenzen, und um den Ton gleich zweifellos anzuschlagen, setzt man Préludes, Phantasien, Ouvertüren voran und benennt die Suiten sogar gern nach diesen Einleitungen „Ouvertüren“. Indessen verzweigen und verschlingen sich auch die Couranten; die Gavotten und Sarabanden werden Arienformen, die in Händels und Glucks Opern ihre Nummern bilden; die Gige fugiert sich und gleitet in die lustigsten Allegrosätze der Sonaten hinein. Zahlreiche Doubles setzen die alte Variationsmethode fort, und Chaconne und Passacaglia werfen ihre endlosen Figurationsketten aus, um im reichen sinfonischen Behang Operschlüsse zu machen. Bourrées und Menuetts stehen zuletzt als rein tänzerische Typen ziemlich verlassen da, bis die Bourrée ihrem orchestrischen Vorbild nachstirbt und das Menuett ausersehen wird, in der Sonate und Sinfonie satzbildend aufzutreten und die Überlieferung des Tanzstückes hochzuhalten. Das Scherzo tanzt es triumphierend nieder.

Um 1800 sah es so aus, als ob der Tanz endgültig den Krieg verloren hätte. Aber in Wirklichkeit hatte die Sonate ebenso viel von ihrem Irrationalismus verloren. Beide, Kirchen- und Kammersonate, hatten gleich viel verloren, um gleich viel zu gewinnen: der Tanz war sinfonisch und



TITELBLATT ZU GOTTLIEB
MUFFATS KLAVIERSUITEN

die Sinfonie formal geworden. Die Synthese war erfolgt. Wie der Tanz mit der stimmunggebenden Ouvertüre begann, so deckte die Sinfonie im ersten Sonatensatz ihre inneren Bedürfnisse. Das Adagio konnte dann eine Sarabande, das Scherzo ein Menuett, das Allegro ein Rondo sein, auch ohne daß es auf dem Titel vermerkt wurde. Alles in derselben rhythmischen Freiheit, wie die Suitensätze sie ihrerseits sich erlaubten.



ie Suite war die Kolonne, in der die Tänze gegen die Phalanx der Sinfonie und Sonate anzurücken pflegten. Von 1600 bis 1750 versucht sie in immer wieder neuen Kombinationen dem Gegner, den sie beneidet, wie dieser sie beneidet, geschlossen zu erscheinen. Sie wirbt um seine Feindschaft in der imposanten Bindung der Teile, die einzeln zu winzig erschienen, um ernst genug genommen zu werden.

Etwas Literatur

Noch sind die Musikhistoriker bei der Rekonstruktion dieser Suite. Die Musikgeschichte verfügt nicht wie die Kunstgeschichte über ein vorhandenes und zugängliches Material, oder wie die Literatur über ein vorhandenes und nur teilweise vergessenes, sondern ihre Quellen müssen vielfach noch gesucht und geöffnet werden. Solange Haydns Werke zum Teil ungedruckt und unbekannt sind, kann man von einer Kenntnis der Musik jener Zeit kaum sprechen. Jährlich erscheint ein Band der österreichischen oder bayerischen oder deutschen Denkmäler, der eine Überraschung und Richtigstellung bringt. In den 40 Volumina der Kollektion Philidor ruht auf der Conservatoire-Bibliothek in Paris das ganze, kaum gekannte Material an Tänzen, Konzerten und Balletten aus der französischen Hofkunst bis ins 18. Jahrhundert. Hin und wieder läßt man da und dort etwas nachsehen, aber noch ist das System ausgeschlossen. Wir haben, Gott sei Dank, so lange in lebendiger Musik gelebt, daß es, leider, erst heute nötig erscheint, ein Interesse und eine Pietät der alten Musik entgegenzubringen, die so leicht ein Ende der Kunst und ein Anfang der Wissenschaft sein kann.



In seinen Notenbeilagen zur Geschichte des deutschen Tanzes hat Böhme die ausführlichste bisherige Sammlung alter Tänze gegeben, von früh bis spät, so wie es Eitner vorher in seiner Tanzbeilage zu den Monatsheften versucht hat. Da findet man Proben aus allen Lied-, Lauten-, Orgelbüchern und mehrstimmigen Sätzen der vorme sterlichen Periode. Einige Meister, die Hauptmeister bis zum Vater Johann Strauß ziemlich vollständig, sind in den Denkmälerausgaben oder Sonderdrucken oder Gesamtwerken verstreut. Die Vereinigung für niederländische Musik gab einige alte Weisen ihres Landes in moderner Aufarbeitung heraus, Kidson die Old English Dances, Kolberg die berühmteren polnischen Tänze des 19. Jahrhunderts, Pauer sammelte deutsche Tänze, Chilesotti excerpierte die Musik des Caroso und Negri. Über unsere fragmentarischen Kenntnisse belehrt man sich aus den Einleitungen zu den Denkmäler- und Meisterausgaben, aus Neffs Geschichte der deutschen Instrumentalmusik in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, Kretzschmars Auseinandersetzungen im „Führer“, Seifferts Geschichte der Klaviermusik und einigen Riemannschen Arbeiten im musikalischen Wochenblatt. Starczewski in den „Sammelbänden“ analysierte alte polnische Weisen

Ein Spanier

Don Luis Milan war ein spanischer Musiker und Weltmann in der Zeit Karls V. Er schrieb einen Cortesano nach dem Muster des berühmten Gesellschaftsbuches vom Grafen Castiglione, und er schrieb einen Maestro, in dem er einige Lieder und Tänze seiner Landsleute für Gesang und Laute aufnotierte. Bei einem Feste am Hofe des Herzogs von Kalabrien wird ein Spiel als „Brunnen der Sehnsucht“ arrangiert, abwechselnd nahen sich die Paare der Quelle und erzählen ihre Wünsche, aber es ist ihnen nicht gestattet, das symbolische Wasser zu trinken. Da erscheint Milan in kostbarer Rüstung, Emailleblumen auf Gold, ein goldenes Netz über dem Gesicht mit den Worten Miraflor de Milan. Er darf allein von der Quelle sich letzen. Umso schneller ward er vergessen. Was er an Lautenstücken aufschrieb, ruhte, bis 350 Jahre später ein politischer Flüchtling aus seinem Lande, Morphy, die Zeit fand, unter Anleitung Gevaerts die alte Tabulatur zu entziffern und seine Musik mit anderen Spaniern unter dem Titel „Spanische Lautenmeister des 16. Jahrhunderts“ zu sammeln. Doch suchen wir vergeblich bei Milan nach den Chaconnen, Sarabanden, Ruggeros und Españoletas, die sich alter spanischer Tradition rühmen. Tänzerisch sind alle seine Stücke. Die Villancicos haben die Dacapoform mit Wiederholung des ersten längeren Teiles, die Phantasien bringen den ungeraden zweiten Teil nach dem geradtaktigen ersten, ein Taner de gala als Fest- und Prunkstück,

für Laute allein, wechselt breite, gebrochene Akkorde mit Läufen, mit Sequenzen und manchen Effekten, die uns Neugierige als erste moderne Musik des größten damaligen Kulturlandes überraschen. Pavanen und Galliardien sind die Tanzformen dieser Lautenisten. Im Pragen niedlicher melodischer Vergnüglichkeiten, im neckischen Wiederholen und Festhalten der Motive und vor allem in Variationen der Grundmelodie machen sie sich vor Gegenwart und Zukunft beliebt. Dagegen sind entweder sie oder Herr Morphy in den Taktnotierungen nicht immer genau gewesen. Ungerade Pavanen und gerade Galliardien laufen mit unter. Oder doch? Wieviele Galliardien im $\frac{4}{4}$ Takt hat man später noch geschrieben, allerdings, als man sie nicht mehr tanzte, wie zur Zeit der Florilegien Georg Muffats. Und man darf auch nicht die binäre Courante Arbeaus und manche ternäre Pavane in Lautenbüchern vergessen. Namen sind ja nicht so bindend wie Takte. Nachdem sich die Allemande als gerader Tanz ausgelebt hatte, schrieb man den Namen über die ländlerischen Ungeraden.


Im ganzen 16. Jahrhundert, auch außerhalb Spaniens, sind die Tabulaturen gefüllt von solchen gesungenen oder gespielten alten Tänzen. Manches schön melodiöse Stück bleibt im Ohr, mancher Volksscherz in pendelnden Noten klingt in die Fürstenpavanen hinein. Liednamen, wirkliche und fingierte, Erinnerungen an Personen und Orte, mythologische oder schäferliche Etiketten, stehen als Titel darüber. Der Tanz ist das Lied oder wird als Lied gedacht, er ist das geschlossene Stück, das sich in Strophen abspielt. Französische und deutsche Lautenbücher pflegen diese Liedassoziation im Übermaße. Englische Virginalbücher schlingen die Variationen ihrer Pavanen und Galliardien unter dem Textanfang volkstümlicher Tanzlieder und Liedtänze, Fuhrmanns- und Liebeslieder, Glocken- und Jagdlieder, Maireigen und Narrensposen. In Arbeaus Orchesographie werden die Tänze aller Arten nach solchen einfachen Liedmelodien studiert, die sich bisweilen, wie in der choral-schönen Pavane Belle, qui tiens ma vie, zur ausdrucksvollen Sinnigkeit steigern. Arbeau wählt schon, in aller Zurückhaltung des 16. Jahrhunderts, zwischen der schöneren und der häßlicheren Galliardienmelodie, von der er reichliche italienische und französische Proben zur Verfügung hat. Die Italiener selbst, Caroso und Negri, begleiten ihre Tanzsortimente mit einer Fülle reizender und charakteristischer Melodien, zum Teil mit dem Baß ausgeschrieben, die man für wert befunden hat, in der Biblioteca di rarità musicali neugedruckt zu werden. Der Madrigalstil ist vergessen; wie in den englischen Virginalstücken ist ein volkstümlicher Instrumentaltanzstil durchgeführt. Die begleitenden Laute gewinnen

Aus der Renaissance

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-



banden als melodiose Arien bilden sich zu Typen. Aber noch wird der alte lexikalische Standpunkt nicht immer vergessen: Louis Couperin bringt unter den 23 Tänzen seiner D-moll-Suite drei Allemanden, sechs Couranten, acht Sarabanden. Man war sich noch nicht einig. Le Bègue ängstigt sich wieder vor der Einheit der Tonart und wechselt, um die Monotonie zu vermeiden, wie in der Sonate, läßt auch die Überschriften beiseite. d'Anglebert wiederum schaltet ganze Lullio-pernstücke und Volksreigen (darunter ein Menuet de Poitou) ein, um die Fühlung mit dem Gesellschafts- und Bühnentanz nicht zu verlieren. François Couperin schließt den erfolgreichen Kompromiß: er wechselt im Verlauf des Tanzes und der Tanzsuite die Tonart, steckt in seine Suiten, Ordres genannt, alle möglichen Tanzformen hinein, mindestens das bewährte Rondo mit seinen Couplets, und setzt ihnen die assoziativsten Überschriften auf. Er tanzt ein buntestes Theater mit den Fingern auf dem Klavier: schon weniger mythologisches Barock, als anakreontisches Rokoko mit all seinen zärtlichen Portraits, lieblichen Allegorien, blühenden Landschaften, sentimentalen Empfindungen und lächelnden Moralitäten. Zuletzt entwickelt Rameau seine unerhörte rhythmische Vielseitigkeit. In seinen Suiten gibt es manche schöne Venitienne und Gavotte, und das G-moll-Menuett seiner Nouvelles Suites ist melodisch unvergeßlich; Menuett, Gige und Musette behandelt er als Rondi, wie es in all diesen französischen Charakterstücken üblich ist. Aber bei ihm läßt sich schon die Wendung beobachten, die für das Schicksal der Pariser Suite bezeichnend wurde: die besten Tänze gehen wieder in den Rahmen der Oper ein, aus dem sie die Couperinschule hatte herausgewinnen wollen. Gegen sein sentimentales Menuett im Castor und Pollux, gegen die berühmten Rigaudons und Tambourins der Fêtes d'Hebe und des Dardanus kommen seine Suiten für Klavier nicht ganz auf. Man hat aus ihnen künstliche Suiten gemacht und konnte sie überraschend vermehren. Die französische Tanzmusik zieht sich ein wenig aus dem Salon zurück, um sowohl gesungen als gespielt in der Oper ein neues reiches Leben zu beginnen. Lullis Bühnentänze waren noch recht träge und langatmig gewesen, Rameaus geschliffener Geist gestaltet sie zu solchen scharfen und prägnanten Gebilden, daß sie oft den Reiz ganzer Akte ausmachen. Von diesem Augenblick an liebt die französische Oper den Tanz nur um so leidenschaftlicher. Der Bewegungstanz hatte im Salon seine Früchte abgeworfen, der musikalische Tanz hatte die Suite gefestigt und geformt — in beiden Reichen übernimmt jetzt die Pariser Oper die Führung und vereint die Erinnerungen der Salontanzformen mit dem blühenden Ballett zu einer so selbständigen Kunst, daß hier auf der Bühne eine glänzende Brücke

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 Impatentia und Blanditia, 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, Galliard, 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 Gogenschluß. 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 fällt — 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.



Bach



eben vereinzelt oder schwachen oder gleichgültigen Komponisten und Kompositionen lenkt sich unser Blick in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts auf Bach. Es ist, als ob er fast systematisch in seinem Werke Stand und Höhe der Suite festgelegt und ihre verschiedenen Arten vorgeführt hätte. Er hat es so reichlich und so genial getan, daß nicht bloß zufällig mit ihm die Geschichte der alten Suite schließt. Es ist alles gesagt, was gesagt werden konnte. Der Kampf, der hundertfünfzig Jahre zwischen Tanz und Sinfonie bestand, hat seinen Frieden gefunden. Der Tanz war zur Sinfonie geworden, damit die Sinfonie zur Form werden konnte.

Zu Bachs Zeit tanzte man in Gesellschaft nur noch das Menuett und den Contre. Der Contre setzte allezeit wenig neue Musik ab, da er statt eines geschlossenen rhythmischen Gebildes eine Folge schon verarbeiteter Tanzformen darbot. Das Menuett begann ein wenig später eine neue Laufbahn, von der wir noch hören sollen. So war die überlieferte Suite ganz auf die rein musikalische Aussprache angewiesen, wenn sie nicht mit der Bühne Berührung suchte, wo die alten Tanzformen ihrer künstlerischen Mannigfaltigkeit wegen noch gepflegt wurden. Aber Muffats Florilegien waren der letzte Versuch gewesen, vom Rahmen der Aufführung den Rahmen der Suite zu kopieren. Die Tierkreise und Parnassi, mit denen man in Astronomie und Mythologie Tänze zyklisch zu binden suchte, schienen noch altertümlicher, als der Versuch fingierter Ballettordres in den Suiten der Couperinschule. Das Ehrlichste war, alle Ballett- und Gesellschaftserinnerungen beiseite zu lassen und sich an die absolute Musik zu halten: das wurde Bachs Standpunkt.

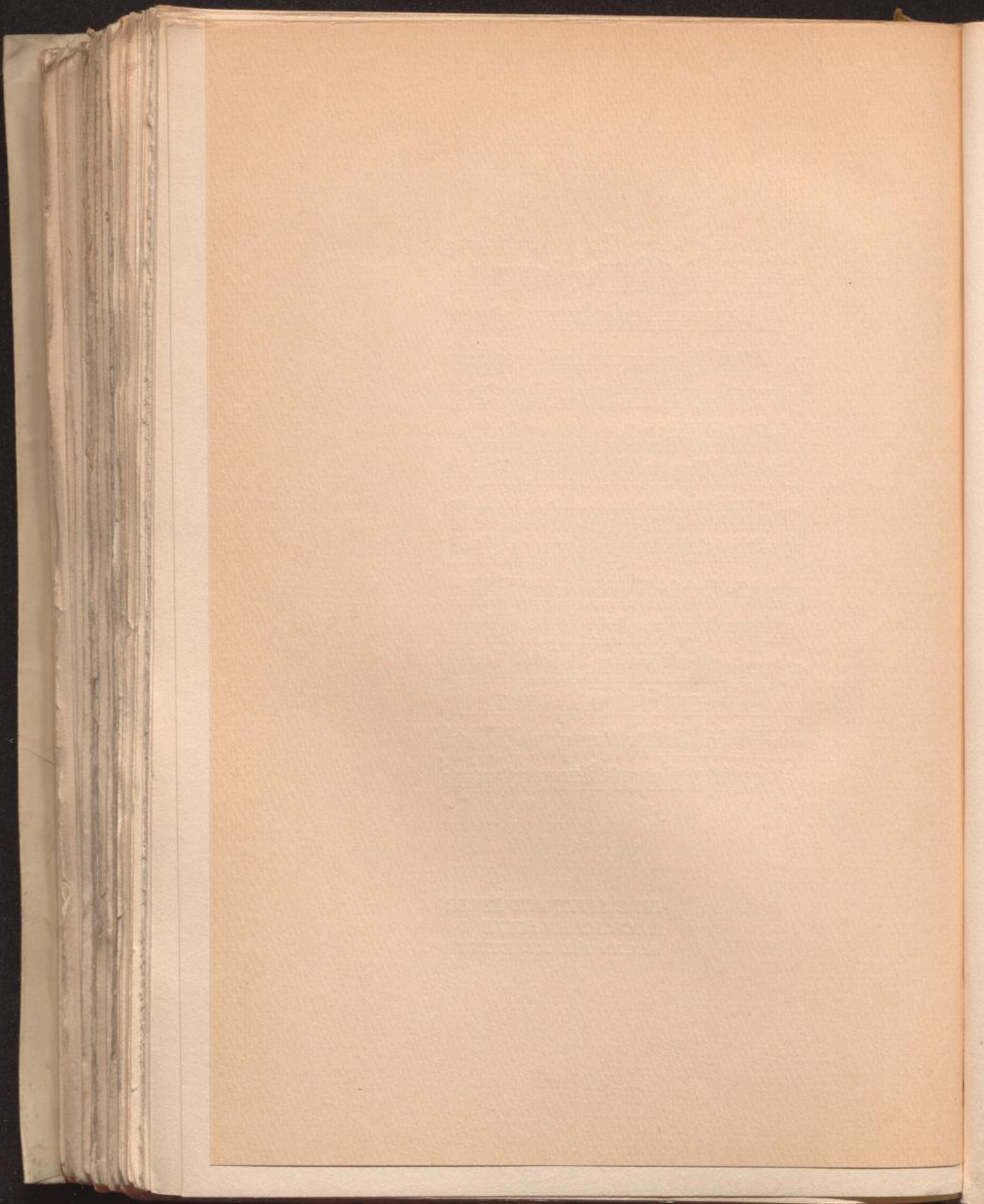
Jetzt leitete man die Suiten mit freien Preludes jeder Gattung ein, wenn man wollte, und sanktionierte dadurch ihren musikalischen Charakter. Dann gab man der Allemande einen stark motivischen Durchbruch, so daß zwischen der alten erst marsch-, dann liedmäßigen Allemande und jenem Armverschränkungstanz, der um die sechziger Jahre als Vorstufe des Walzers beliebt wurde, diese rein musikalische Allemande nur noch mit dem gleichen Titel stand, der einfach nichts als einen Takt oder ein Etikett bedeutete. Die Courante wurde als Tanz


Allegro Suite pour le Clavecin 3. de John Sebastian Bach



The image shows a page of handwritten musical notation. At the top, the title "Suite pour le Clavecin 3. de John Sebastian Bach" is written in cursive. Below the title, the word "Allegro" is written. The music is arranged in ten staves, with a treble clef on the first staff and a bass clef on the second. The notation includes various note values, rests, and clefs, typical of Baroque keyboard music.

EINE SEITE AUS EINER
BACH'SCHEN SUITE
BERLIN: KGL. BIBLIOTHEK

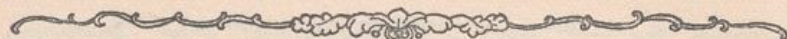




schon um 1700 vergessen — jetzt war sie eine Musikform, entweder in flüssigen Läufen nach italienischer Art oder in geschlungenen schwereren Dreihalben nach Pariser Vorbild, wo man sich viel mehr damit beschäftigte, schöne Synkopen durch Mischung der Rhythmen von $2 \times \frac{3}{4}$ und $3 \times \frac{2}{4}$ zu erzielen, als daß man noch eine Vorstellung dieses alten feierlichen Aufzugstanzes gepflegt hätte. Die Sarabande blieb, nicht weil sie als Tanz populär gewesen wäre, sondern weil ihr langsamer ungerader Takt und ihre durchsichtige Harmonie zu schönen schwermütigen Liedmelodien Anlaß gab, die sich gut zwischen Couranten und Gigen einschoben. Die Gige war das freieste musikalische Kind. Sie war einst ein moreskenartiger Volkstanz gewesen, ist niemals ein typischer Gesellschaftstanz geworden, aber empfahl sich zum Schluß der Suite, weil sie in lebhaftester Bewegung die ungeraden Takte mit geraden multiplizierte. Jetzt hatte man die Grundfolge eines geraden Tanzes, eines ungeraden, der sich mit geraden heimlichen Rhythmen verwebte, eines reinen ungeraden, und wieder eines ungeraden, der sich offen in gerade Perioden umsetzte, wenn er sich nicht direkt (wie die Gige der ersten französischen Suite) in Vierviertel schrieb. Diese Tänze im rhythmischen und zugleich im Tempowechsel — das war ein sinfonisches Gerüst, in das man beliebig gebundene Tanzformen einsetzen konnte, ohne daß sie den rein musikalischen Habitus verflachten. Die eigentlichen Tänze werden zu den Scherzi der Suiten, wie die Scherzi zu den Tänzen der Sinfonien.

Orchestersuiten, Solosuiten, Klaviersuiten — das sind die drei Formen, in denen Bach die Verwendung der Suite darstellt. Und die drei Arten der Klaviersuiten sind wiederum die drei Gattungen der Kompositionsweise.

Die Orchestersuite war immer freier gewesen als die Klaviersuite — das ist sie auch bei Bach. Seine Orchestersuiten verzichten auf den Stammbaum der Haupttänze, sie vereinen Stücke so frei wie die Konzerte, indem sie mit Ouvertüren beginnen und dann Couranten, Sarabanden, Gavotten, Furlanen, Menuetts, Bourrées, Rondos, Polonaisen, Réjouissancen, Badinerien, Passepieds und Gigen meist nach dem Tempo anordnen. Die Furlane hat nichts mehr von venezianischem Tanzcharakter, Bach reizt nur der Sechsvierteltakt, dessen Viertel auf 3 und Halbe auf 4 zwischen den Pausen als Rhythmus wirksam im Continuo durchgehen. Die Polonaise bleibt noch eine halbe Chaconne und die Réjouissance ist wie eine Polonaise. Reizende Effekte werden aus den Gegensätzen der bescheidenen Orchestergruppen geholt: die zweiten Teile der Tänze spielen allein zwischen zwei Oboen oder nur in den Streichern, oder mit einer Flöte gegen die Streicher, oder die Flöte figuriert allein über dem




Cembalo, ein Air nur für zwei Violinen und Bratsche hebt sich vom vollen Trompeten- und Paukenorchester der anderen Sätze grazios ab, und ein Menuettstück wird zum „Trio“ zweier Violinen und der Bratsche. Die alten einfachen Aufwartungen und bestellten Musiken sind zu einer hohen Konversation aufgeblüht, in der Oboen, Fagotte, Trompeten und Streicher einen Tanzdialog miteinander aufführen, während das Cembalo sie mit der Weisheit des Basses, ehrbar vom Cello unterstützt, zu dirigieren hat. Die Suiten werden heute mit vollem Orchester, mitunter verstärkten Bläsern und ohne Cembalo aufgeführt. Was sie dabei an Klangfülle gewinnen, verlieren sie am anmutigen Kammercharakter des achtzehnten Jahrhunderts.

Die Bachschen Solosuiten für Violine und Cello stehen als die letzten melodischen Abstraktionen des Tanzes da. Es ist eine Skala von den tanzenden Menschen über die Generalbässe zu den melodischen Instrumenten, deren höchste Staffel hier isoliert erscheint. Der Tanz ist vergessen, die Linie der Melodie schwebt in der Luft, nur stellenweise durch Doppelgriffe sich auf akute Harmonien stützend. Was die Lauten- und Streichmeister vorbereiteten, gewinnt die äußerste plastische Form. Der Gerüstbau ist straff und streng nach Solistenart. Menuetts, Gavotten, Bourrées schieben sich vor die Gige ein. Die berühmte Chaconne schüttet das gewohnte und doch so überraschende Füllhorn der Variationen aus. Reizend steigt die porzellanene Anmut der Violinbourrée in H-moll auf: Reifröcke und Escarpins, Coupéschritte und Handführungen in die reine Sprache der Musik übersetzt.

Die französischen Klaviersuiten stehen auf dieser Stufe. Das Schema ist streng. Eine Ouvertüre gibt es nicht. Die Einschreibungen der Airs, Menuetts, Bourrées und Gavotten finden vor der Gige statt. Die Tänze haben starke musikalische Neigungen, selten könnte man nach einer Gavotte oder Bourrée die Füße setzen, gern fugiert und kanonisiert sich die Form, die Bässe akzentuieren nicht immer, sie rollen auch klaviermäßig und nicht bloß von der Courante gibt es die schwere und die flüssige Form, sondern ebenso von der Sarabande und der Bourrée.

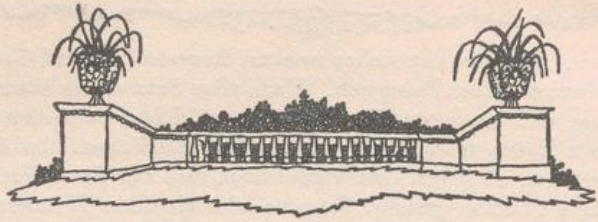
Die englischen Suiten sind Systeme der freien Sonate mit eingeschalteten sehr rhythmischen Tänzen. Die Kontraste stehen scharf nebeneinander: sinfonisches und orchestrisches. Die Vorspiele sind selbständige Stücke, oft von rücksichtsloser Ausdehnung. Nicht bloß Parallelen erster und zweiter Teile, sondern bemerkenswert viel Doubles und Variationen verlängern und verfestigen die Stücke. Die Allemande greift in die Saiten, die Courante wälzt sich langatmig, die Sarabande singt schöner und schöner, und die Gige kehrt in wechselnden Physio-



gnomien aus. Vor der Gige stehen zweimal Bourrées, zweimal Gavotten, zweimal Menuetts oder Passepieds. Nach allen Sarabanden könnte man sehnsüchtige und ausdrucksvolle Pantomimen bilden, nach allen Tanzeinlagen den Boden methodisch mit den Füßen schlagen. So überlegt ihre Kunst wird, sie geben dem Tanze doch, was des Tanzes ist. Und ob vergnügte Bourrée, graziöse Gavotte oder elegantes Menuett — sie tun dies so bewußt, daß die Suite zu einem methodischen Sechssatz wird: freie Ouvertüre, Allemandenvorspiel, Courantpause, Sarabandengesang, Tanz und wohlfugiertes Adieu.

Die deutschen Suiten, die auch den altgebräuchlichen Namen Partiten führen, stellen diesen kleineren Gebilden die große absolute Form gegenüber: der Tanz ist erledigt. Vorspiele in allen Phantasie- und Toccatenformen eröffnen die Klaviersinfonie, und die Überschriften der Stücke erinnern nur noch entfernt an jene einfachen Takte, unter denen einst diese Tänze getanzt, gesungen und gespielt wurden. Allemanden, Couranten, Sarabanden, Gigen werden auch ohne Variationen gewaltige Tongemälde, in denen die Phantasie des Musikers ihre letzten Grenzen findet. Akkorde rauschen, Läufe brechen aus, Stimmen jagen sich nach, dramatische Verwicklungen und Entwicklungen vor ganz breitem Horizonte geben die Rhythmen, die schon mehr Tänze einer überirdischen Welt zu sein scheinen. Die Gige weicht gern einmal dem allgemeinsten Capriccio, nur hin und wieder taucht an fünfter Stelle ein salonunfähiges Menuett oder Passepiéd auf, alle Bourrées sind verschwunden, allgemeine Rondi oder Burlesken oder Scherzi geben die sinfonische Note, Airs schieben sich vor Sarabanden ein, und Menuetts und Gavotten mit diminuierten und verschlungenen Takten wagen sich nur noch als Tempo di Minuetto und Gavotta zu bezeichnen. Wenn man die Partiten analysiert, spricht man nicht mehr von Tänzen, sondern von freien Sonaten. Wie belanglose Chiffren stehen über den Sätzen die alten Tanznamen: Fahnen der Schlacht, die in einem Museum aufbewahrt werden. Und selbst in jenem lustigen Winkel vor der Gigenecke, wo man noch lange Zeit wirklich zu tanzen wagte, ist der große Stil des ungebundenen Rhythmus proklamiert worden. Die Kolonne der Tänze ist dicht vor die Kolonne der Sonaten gerückt. Aber sie hat so viel versöhnliche Lebenskunst bewahrt, nicht zu verstocken, auch nicht zu zerstören, sondern nur — sich zeitgemäß zu wandeln. Das Genie des Musikers bewahrte sie vor einem unstandesgemäßen Ende.





Die heimliche
Bühne



onatsätze waren jetzt bei der Suite zu Gaste, und Suitensätze luden sich zu allen Divertissements, Kassationen, Serenaden, Concerti, großen und kleinen Sonaten und Sinfonien ein, wo sie in formgewandter Umgebung bald ein Sarabandenadagio, bald ein Menuettscherzo, bald eine Allegrogige spielten. Vor allem war es Haydn, der den Garten seiner heiteren Musik den Tanzkindern öffnete, und hier haben sie auch ohne alle Etikettierung, um so freier und leichter in ihrem Wesen, geholfen, die neue Sinfonie einzurichten, die sich immer mehr auf die rhythmischen Reize wohlgebafter Proportionen besann. Haydns Sinfonien wurden richtigere Tanzsuiten als es diese selbst zuletzt gewesen waren. Jetzt war Friede und Milde in der Musik, und man durfte in Tönen tanzen, wie man es einst nicht mehr gewollt hatte, als der sinfonische Himmel noch voller Gewitter hing. Aus den Tiefen der Volkes stieg zum zweiten Male der Tanz formbildend auf, jetzt nicht mehr als Abstraktion des Gesellschaftsvergnügens, sondern im neuen sinfonischen Kleide, das um so leichter sein durfte, als es nichts Feierliches präbenderte. Und wieder begann die alte Laufbahn, und wieder kam ein Bach, es kam Beethoven und füllte den sinfonischen Tanz mit seiner Seele, daß er zum letzten Ausdruck letzter Dinge wurde, daß die Sinfonie wieder den Tanz vergaß und wieder eine Sprache wurde, eine Sprache von unheimlich tiefen Erlebnissen und Visionen, wenn die Hirten der Fünften ihren Reigen schlingen, dann die Naturgewalten der Siebenten ihren „menschlichen Sphärentanz“ vollenden und endlich die Götter der Freude in der Neunten durch Kontrafagott und große Trommel gerufen werden.

Jedes heimliche Programm einer Sinfonie oder Sonate schloß ein heimliches Ballett ein. Was einst der unmittelbare Anlaß zu einer Folge darstellender Nummern gewesen war, das schwebte jetzt als Fiktion des inneren Entwicklungsbildes über der Reihe der Sätze. Und so tanzten sich einige Vorstellungen der alten Suite auf diesem assoziativen Wege auch in die Sinfonie hinein, die in ihren programmatischen Vorwürfen die äußersten, auf reine Musik abgezogenen Pantomimen

darstellte, wie sie das große Ballett jener Jahre sinnfällig grob dem Auge vorspielte. Einst hatten die Tierkreise und die Olympier ihre allegorischen Titel über Instrumentalstücke geklebt, und in ihrer Erinnerung gingen jetzt noch die letzten Musen- und Monatssinfonien über die Podien. Schon belebt das Programm die alten Titel. Es erscheinen die drei Haydnschen Sinfonien, die man als *midi, matin, soir* zusammenstellt, man nennt andere den Philosophen, den Schulmeister, die Jagd, die Henne, den Bären, oder etikettiert sie nach Königinnen und nach Ständen: vom Militär bis zu den Kindern. Die *Passioni umane* werden von Dittersdorf sinfonisch behandelt, und zwölf Sinfonien schreibt er zu einzelnen Bildern der ovidischen Metamorphosen. Die verschiedenen Gattungen der Musik, das Werden der Töne, das Lied, der Krieg, der Tod stellen eine systematische Pantomime in Spohrs „Weihe der Töne“, während seine historische Sinfonie die Perioden Händel-Bach, Haydn-Mozart, Beethoven und Gegenwart in vier Sätzen nebeneinander baut. Merkwürdig, daß gerade von diesen Stücken die meisten wieder verschwunden sind. Ihr musikalischer Wert kam dem literarischen ihrer Ballettmuster gleich. Nicht jeder gewinnt aus solcher Vorlage eine Pastoralisinfonie. Und wenn Richard Strauß heut seine *sinfonia domestica* in ähnlichem Stile benennt, so liegt dazwischen die ganze große Erziehung der freien und reinen Orchester- und Klavierprogramm Musik, die die musikalische Anschauung realer Vorgänge so sehr verfeinerte. Einst etikettierte man das Stück mit dem allegorischen Stempel, dann schilderte man das Bild und musizierte die Empfindung vor diesem Bilde. Einst setzte man den Marsch und den Tanz als absolutes Stück in die Sinfonie, dann malte man, wenn man sie einfügte, den Ball der Julia und den Marsch der Pilger. Das Ballett hatte einst die Suite abgesetzt, jetzt schuf sich die Sinfonie eine heimliche Bühne, auf der sie die reine Musik ihre Rhythmen am seelischen Motiv erleben ließ.

Man streitet nicht mehr um Formen, nur um Inhalte. Was tanzt und was tanzt nicht? Schumanns Karnevalsmasken, Faschingstypen und Davidsbündler tanzen nicht die Formen alter gesellschaftlicher Vergnügungen, sondern ihre Seelen enthüllen sich in der Maske, und was je ein wahrer Karneval gegen eine gekaufte Bühne bedeutet hatte, bedeuten von neuem diese tanzenden Portraits gegen die Akademie der Suitenballette. Suite wird auf die historische Seite gesetzt und auf die nationale. St. Saëns macht algerische, Dvorak slawische, Tschai-kowski russische, Brahms ungarische, Grieg nordische, Chabrier romantische Walzer-Suiten. Rubinstein und Moszkowski eröffnen den Ball aus aller Herren Länder. Raff, Jensen, Lachner holen die Kostüm-

stücke alter Tanznummern hervor und erneuern die historische Suite, indem sie entzückende Stilscherze mit ihr treiben. Auch diese Kunst endet im Museum: Lachners siebente Suite ist, wie einst Muffats *Illustres Primitiae*, die enzyklopädische Übersicht des Tanzes — Polonäse, Mazurka, Walzer, Dreher, Lancier.



Selbstkultur



ber welches musikalische Leben hatten diese modernen Tänze hinter sich? Da sie in einer Zeit aufwuchsen, die weder von sinfonischen Ansprüchen der Suite noch von rhythmischen Organisationen der Sinfonie etwas wußte, konnten sie ganz still und behaglich an ihrer Verfeinerung und Zivilisation arbeiten, ohne ihre Abstammung irgendwie verleugnen zu müssen. Die Welt hatte sich gewandelt. Der Bürger war angesehen und strebte danach, die adligen Überlieferungen und Vorspiegelungen zu überwinden und seine eigene Wohnung einzurichten. Je besser und je charakturvoller er geworden war, desto glücklicher war er in der Kultur seiner volkstümlichen Ansprüche, die einen unfürstlichen, aber echten Stil wünschten. Verbürgerlicht hatte sich der Tanz, aus Aufzügen und kunstvollen Liebesspielen war er zum Contre und Rundtanz geworden, zur Demokratisierung der Gesellschaft und des Paares. Im Reiche der allgemeinen Gleichheit hatte sich das Paar individualisiert und befreit. Nun kann man die geschichtliche Beobachtung machen: je spezifischer der Charakter des Tanzes wurde, desto bessere Musik setzte er ab. Er gewann Selbstkultur. Was sind alle Pavanen, Galliardien und Couranten musikalisch gegen die Zartheiten der besten Menuette und erst gegen die melodischen Reize des Walzers und der Mazurka. Der Walzer schwebt als selbständiges Musikstück über den tanzenden Paaren, die sich in ihn einordnen, wie sich einst die Galliarde in die Bedingungen des Tanzes eingeordnet hatte. Man liebt diese wohl lautende Musik, man schwärmt für sie als für eine absolute Schönheit, die aus goldenen Fernen zu unseren Festen gekommen ist, und man ist so bescheiden, ihre Rhythmen nur durch einige wenige

und um so nuanciertere Schritte zu akzentuieren. Jetzt sitzen die Meister nicht mehr über den Tänzen, um sie gelehrt und sinfonisch zu machen, sondern die wunderbar Ungelehrten und unsinfonischen Lyriker pflegen die Keuschheit der Blume.

Das Menuett war ein höfischer Tanz gewesen, der sich aus italie- *Das Menuett* nischen Renaissanceüberlieferungen und Motiven von Volksbranlen zusammengesetzt hatte, um zuletzt ein gut bürgerlicher Gesellschaftstanz zu bleiben. Als Tanz bezeichnet es die edle Mitte klassischer und romantischer Vergnügungen, als Musik macht es um so schwieriger den Prozeß vom Provinzreigen über den Hof in die absolute Musik durch. Als Tanz war es in eine Zeit gestellt, die die aristokratischen Elemente noch zu pflegen und die demokratischen noch nicht zu fürchten hatte — das machte seinen großen Stil. Als Musik war es in derselben Zeit den Konflikten mit der Sinfonie und als Sinfonie wieder mit dem Bürger- tanz ausgeliefert — das machte seine Verlegenheiten.


Branles von Poitou, die bei der Schöpfung des Menuetts mehr musikalisch als orchestrisch Pate standen, sind uns in mehrfacher Gestalt erhalten. Arbeau in seiner Orchesographie von 1588 notiert einen einfachen in Perioden von je zwei oder vier Takten, die je in drei Abschnitte von selbst wieder ungerader Taktzahl zerfallen, also $4 \times 3 \times 3$. Im ersten Band der Kollektion Philidor stehen aus dem Jahre 1606 zwei am Pariser Hofe getanzte Poitoubranles, die recht langweilige Melodien in je zweimal zwölf Takten bringen, von denen immer sechs zusammengehören — aber die Takte selbst sind gerade, also $4 \times 3 \times 4$. Die Taktgattung ist noch unentschieden, die Taktperiode aber dreiteilig. Wie ging die Entwicklung weiter? Das sagt uns Lulli selbst, der ja am Ausbau des Menuetts sicherlich großen Anteil hatte. Man sehe seine Opern an, die so viele Menuette enthalten. Der Prolog des Atys hat eines in Perioden von je drei $\frac{3}{4}$ Takten. Im vierten Akt derselben Oper wird eines gesungen in Perioden, die sich aus drei und fünf Takten mischen. Der Prolog der Armide schließt mit einem Menuett, dessen erster Teil viertaktig, dessen zweiter gemischt drei- und viertaktig ist. Sechs, zehn, elf, dreizehn Takte als Periode sind nichts Ungewöhnliches, immer aber ist der Takt ungerade. So entschied man sich unter Lulli für die Dreiviertel, bewahrte auf der Bühne die alte Dreitaktperiode oder andere Varianten, organisierte aber in der Gesellschaft die Verse von je zwei ungeraden Takten, nach denen man die pas ordinaires und coupés machte, die den Menuettschritt kombinierten. Auf der Nationalbibliothek in Paris ist ein gemalter Kalender von 1682, der auf dem Tuch eines gedeckten Tisches geschrieben ist, hinter dem ein Paar Bal à la Françoise,


~~~~~

das ist Menuett, tanzt. An der Seite sitzt eine Dame, die das Notenblatt des Menuet de Strasbourg hält, das mit Melodie, Text und Baß erscheint: Achttaktperioden zu Dreiviertel mit den beliebten Zusammenziehungen der ersten oder der letzten zwei Viertel in eine Halbe, die die naiven rhythmischen Reize der ältesten Menuettmusik ausmachen. Hierauf einigte man sich, so sind unsere ältesten Gesellschaftsmenuetts geschrieben, aber erst Rameau und Mozart entwickelten die Linie dieser Melodie zur ausdrucksvollen Schönheit.

Kurz nachdem die Oper das Menuett in den Kreis ihrer Tänze aufgenommen hatte, ladet es auch die Suite dazu ein; in Italien, in Wien, in Süddeutschland wird es sanktioniert. Da kam die Kammersonate und das Konzert höheren Stils und warfen ihre Augen besonders liebevoll auf diesen moderaten Dreivierteltanz, der ihnen eine gute absolute Musik zu versprechen schien. In der Sonate di Chiesa heimlich, in der Sonate di Camera offen erhält es einen Ehrenplatz, oft als einziger Tanz, gern in dem Alkoven vor dem Schlußsatz, wo auch die Suite am tolerantesten gewesen war. Muffat in den Kammersonaten des Armonico Tributo von 1682 scheint als erster diesen Gast offiziell geladen zu haben. Da drüben in der süddeutschen Ecke fühlte das Menuett sich besonders wohl. Es strömte Behaglichkeit und Lebensfreude aus, und die anderen Konzert- und Sinfoniesätze, je zierlichere Manieren sie annahmen, desto wohlwollender betrachteten und behandelten sie die neue Bekanntschaft. Die Mannheimer Schule in der ersten Hälfte des achtzehnten Jahrhunderts liebkost es über alle Maßen. Johann Stamitz, dessen Geschlecht aus Böhmen stammte, findet sogar gegenüber den pfälzischen Kollegen Franz Xaver Richter und Feltz, daß es nicht bloß ritterliche Allüren und höfische Anmut habe, sondern daß gewisse volkstümliche Dreiviertellieder, wie sie seine Jugend umsangen, und schöne klare Bässe mit dem Charakter dieses Tanzes sich gut vertrugen. Niemand konnte das besser bestätigen als Haydn. Seine Sinfonie- und Sonatenmenuetts wachsen sich schön zu zwei Teilen und dem Trio aus, und wie er sonst den Brummbaß des Volkstanzes, kroatische Lieder und Radetzkyrhythmen liebt, so gibt er dem Menuett gar zu gern einen Ländlertakt, der sein Tempo wohl verschnellert, seinen alten Stil zerstört, aber dafür heimatlich und jugendfroh ausschaut. Was will aus dem zopfigen Herrn werden? Er hebt die Beine, juchzt, schnalzt, schnippert und kichert, bis es ihm aus der Kehle muß: er walzt! Er walzt, noch ehe in der Gesellschaft so etwas gewagt wurde, er walzt auch ein Menuett, wie ein Dorfbursche, der nach Paris reist, Dreivierteltakt hört und nun meint, er könne danach seinen bäuerischen Dreher machen. Was ist geschehen? Das Genie





Bachs hatte den sterbenden Gesellschaftstanz sinfonisiert, das Genie Haydns sinfonisiert ihn, noch ehe er geboren. Der Tanz führt nicht mehr die Musik, die Musik führt den Tanz. Einst hatte Fux in Wien einen leiblichen Dreher „Der Schmidt“ genannt, in eine Suite aufgenommen, eine famose Volksmelodie, immer f/d b f/d b, aber er hatte sie für den herrschenden französischen Geschmack als „Passepied“ drapiert. Jetzt holt sich Haydn aus der großen Welt den Legitimationsschein des Menuetts und dreht sich in seinem Ländchen damit, daß es nur so kracht. Die Kanons machen sich nach, die kurzen Vorhalte geben ihre Nasenstüber, Schleifer fliegen auf, verminderte Quinten und schöne Septimen und stolze Nonen juchzen hoch und grunzen tief, Trompeten markieren knappe neckische Rhythmen, Hörner blasen ihre waidlustigen Terz-Quint-Sexten, Synkopen stampfen, Akkorde schießen über, Motive leiern sich ab, Baß-Quinten brummen, das dritte Viertel guckt übermütig über den Taktstrich zum nächsten ersten herum — das ist ein Graunen und Schmunzeln, ein Kratzen und Sticheln, ein Werfen und Balgen auf dem Parkettboden des „Menuetts“, daß die ganze Liebenswürdigkeit der Nachbarsätze dazu gehört, diesen höchst stillösen, anachronistischen und unhöflichen Spuk nicht zu untersagen. Es war ein starkes Stück von der Musik, Menuett und Walzer einfach ineinander überleiten zu wollen. Wußte sie denn nicht, daß in der offiziellen Geschichte des Tanzes sich das Walzen gar nicht aus dem Menuett, sondern aus der Allemande entwickelt hatte? Daß die Allemande umgekehrt schon die nötige Verfeinerung des Walzers war? Nun tanzte man gerade in Paris diese armverschränkende Allemande, nun gab es in der Musik die altehrbare Viertelallemmande, die freilich keine Arme, sondern Stimmen verschränkte. Was tat Haydn? Er machte einen Strich hinter diese Konfusion. Er machte Dreivierteltänze, und wenn man ihm nicht mehr erlaubte, sie Menuett zu nennen, so schrieb er Allemande darüber. Wiederum so unhistorisch!

Und man blieb unhistorisch, bis statt der Wissenschaft das Genie erlöste. Mozart, der im zweiten Trio des Klarinettenquintetts in A-dur ganz ländlerisch wird, mit richtiger Walzerbegleitung, schlägt öfter schon gewichtigere Töne an, auf die auch Haydn zu hören beginnt. Beethoven schreibt in seine Notizbücher manche Menuettphrase, die in der Sinfonie sich zum Scherzo auswächst. Indem man beginnt, in Tönen statt zu tanzen, zu sprechen, geschieht die langsame Umwandlung des Menuetts in das Scherzo. Wie in dankbarer Erinnerung klingt noch in manchem dritten Sonaten- und Sinfoniensatz das Tempo di Menuetto durch oder steigt ein grandioses Gebilde auf, das alte Ländlerhythmen



und Walzermelodien in elementare Dimensionen erhöht. Das Allegro alla danza tedesca in Beethovens op. 130 ist ein gebildeter Ländler, das Scherzo des B-dur-Trios eine großartige sinfonische Umgestaltung eines Walzermotivs. Schubert im A-moll- und D-moll-Quartett, die so reich sind an tänzerischen Einfällen seines Genius, versenkt Melodik und Harmonik des Ländlers in musikalische Tiefen. Noch lange klingt es und singt es in jener Gegend von der Sinfonie des Walzers, bis hinein in Smetanas Quartett-Autobiographie, wo Motive böhmischer Zieher und Vorhalte als glühende Farben leuchten.



Walzer



o wurde der Walzer frei. Er sah sich um, beherrschte das Feld und ließ die Flügel schlagen. Meister warteten auf ihn, wie sie noch niemals auf einen einzelnen Tanz gewartet hatten. Wenn sich der Hauptsatz noch genierte, das Trio in seiner Libertinität wagte gern eine offene Sprache. In den Serenaden Mozarts spielt die Oboe als alte Schalmel den Walzer, und die Streicher begleiten sie mit dem schönsten Rumbumbum. Alte Titulaturen liegen noch gern auf diesen Trios, die in Mozarts deutschen Tänzen Kanarienvogel oder Schlittenfahrt heißen, so wie seine und alle Contres die beliebtesten mittelalterlichen Etiketten von der „Schlacht“ oder dem „Gewitter“ bewahren. Aber seine Ländler sind mäßig erfunden, nicht von dem persönlich scharfen Schnitt der Beethovenschen, sondern in dem schüchternen Stil, der so viele Dreiachtelwalzer jener Zeit in Instrumentalmusik und Oper kennzeichnet. So waren Clementis, Steibelts, Wölfls Walzer Sonatinencharaktere ohne eigentliches Walzergefühl. Dittersdorf und Gelinek hören die neuen Rhythmen besser. Tonika und Dominante schaukeln leichte Melodien, Akkorde brechen sich, um graziös auf und ab zu klettern, burleske Symmetrien und hübsche dumme Eigensinnigkeiten erfreuen das Gemüt. Während Beethoven über die Naivität des diabolischen Walzers seine 33 Variationen, die ein musikalisches Bekenntnis wurden, ausbaut, ist Hummel bescheiden genug, zur Eröffnung des Apollosaales Zyklen von Walzern zu schreiben, die eine halbe Stunde dauern. Alt und neu zugleich war die Tanzvariation und diese Tanzsuite. Die Variation war



eine Beschämung, die Suite eine Apotheose des Walzers. Hatte man in den Jugendjahren des Tanzes diesen sinfonisch variiert und lexikalisch vervielfältigt, so geschah jetzt dasselbe unter anderen Auspizien. Die Walzer werden zu Zyklen vereinigt, die einen schönen Namen, später auch eine Einleitung und eine Coda erhalten. Als ob der Tanz sich eine gewisse sinfonische Gebärde niemals ganz abgewöhnen könne. Übrigens quälte man sich nicht und nahm in die Einleitungen und Schlüsse gern beliebte Motive aus Sonaten, Sinfonien, Opern. Beethoven hatte das Finaleschema der Eroica aus seinem Prometheusballett genommen, die Strauße nahmen Motive aus seinen Sonaten in die Cäcilien- und Petersburg-Abschiedwalzer. Die Wiener Damentouilletenwalzer bestreiten ihre Einleitung aus dem Andante der Tell-Ouvertüre. Und schließlich raubte man alle Opern und Operetten aus, um die Ballalben füllen zu können. Rossinis Stabat mater wurde populär. Es entging dem Schicksal nicht, zu einer Quadrille verarbeitet zu werden.

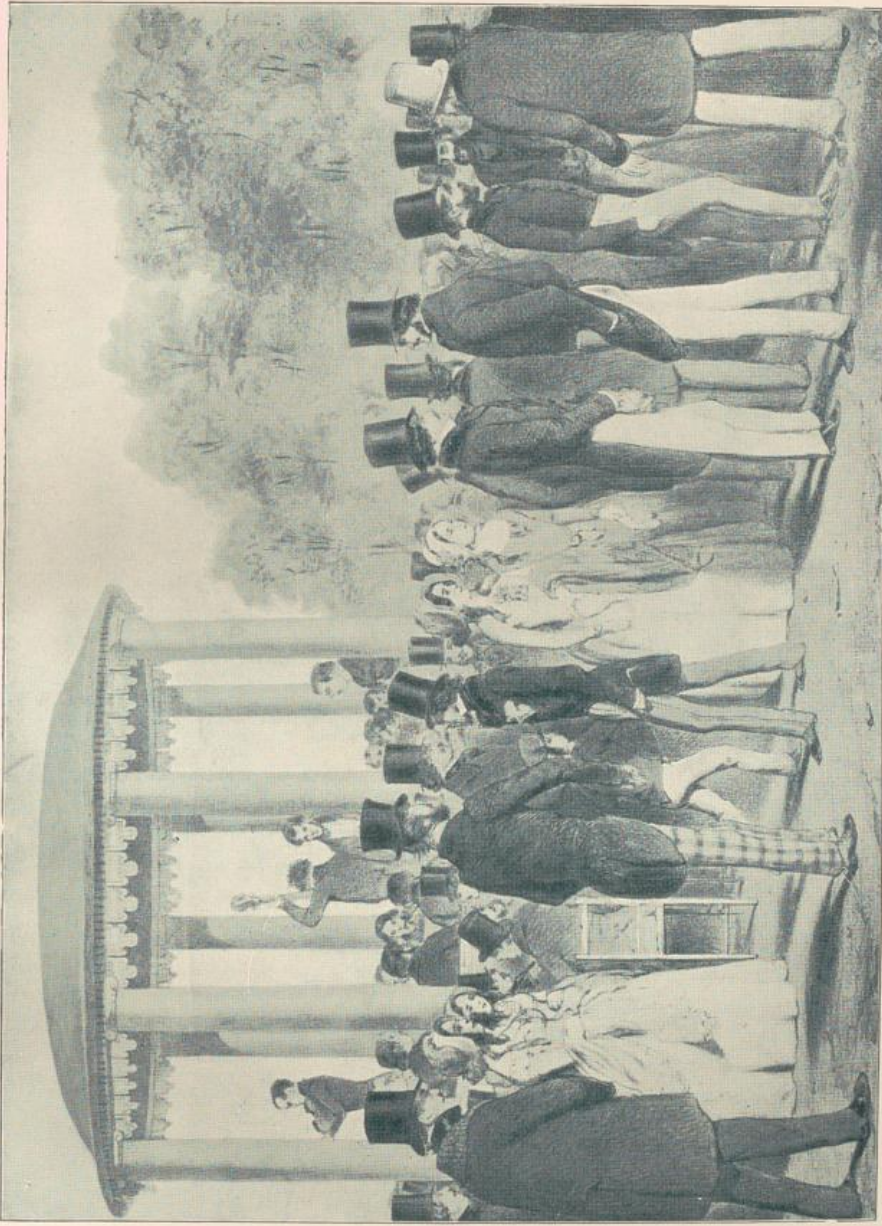
Ambros in seinen kulturhistorischen Bildern ist der einzige, der bisher mit Liebe auf diese alten Wiener Walzer eingegangen ist. Man verdankt ihm die Wiederentdeckung des Komponisten Krch, von dem er behauptet, daß er trotz seiner entzückenden Walzereinfälle deswegen nicht berühmt werden konnte, weil sein Name nicht auszusprechen war. So müssen wir uns mit Schubert, Lanner und den Straußen begnügen, die die Geschichte einer Kunstgattung von ihrer Frühlingslandschaft bis in die Parfümatmosphäre darstellen. Mitten in ihre Arbeit senkt sich Webers unsterblicher, weicher, wiegender, wonniger Walzer der „Aufforderung zum Tanz“, das genialste Beispiel der Walzersuite in rhythmischer Abwechslung punktierter, laufender und schaukelnder Themen, vom gewinnendsten aller Engagements eingeleitet.

Woher hatte Schubert seine Weisheit? Der Historiker wird es nicht lösen. Schnadahüpfel schweben in der Luft, der Augustin wird gespielt, 's ist mir alles eins — alte Volkslieder mit aufsteigenden Nonen und verminderten Quinten und immer demselben Inhalt von der Lieblichkeit der Armut. Bach in seinen weltlichen Kantaten schämt sich nicht zu ländlern. Laborde, der musikalische Herder, sucht nach Volksweisen und notiert schon 1780 einen Straßburger „Tanz“, einen richtigen Dreiachtdreher. Die Haydnschen hatten noch neugieriger aufs Volk gehört. Aber Schubert war von Genie soweit, sich einfach als Tanzfiedler mitten in die Musik zu stellen, weder aus Kolorismus noch aus Historizismus, nur eben weil es so unbändig schön war, sehr viele Tänze aufzuschreiben. In seinen Märschen lebt der hohe musikalische Geist, der einen Takt nur benutzt, um darüber alle Gemütsorgungen zu



bauen: die kleinen Sinnigkeiten und stolzen Aufschwünge, die Schlen-  
dereien des Spazierganges und die Süßigkeiten ewiger Lieder. Sie  
wußten sich bei Schubert in sämtliche alte Ton- und Tanzformen ein-  
zuschmeicheln, bis auf die wundersamen und nachdenklichen Melodien,  
die er wie Beethoven so gern auf den uralten Pavanentakt  $\frac{1}{4} + \frac{3}{8} + \frac{3}{4}$  zu  
setzen liebte. Aber seine Walzer sind reinster Naturgenuß, vom Sohne  
des Volkes empfunden, die letzte Ausschachtung volkstümlicher Weisen,  
die die moderne Kunst erreichte. Was Jahrhunderte an stolzen Toren  
und Mauern zwischen diesen Anfängen und der Kultur aufgerichtet  
hatten, war nun verschwunden — er blickte wieder dem Geheimnis der  
Musik geradezu ins Auge. Unten schlug der Dreivierteltakt seine ewigen  
Rhythmen, die wir nicht zu Ende hören können, und darüber baute sich  
ohne Kunst, in einer mythisch großen Kunst, eine Herrlichkeit von  
wechselnden Weisen auf, die die Kultur zu beschämen schien. Die kurzen  
Achttaktperioden wachsen bisweilen in größere Abschnitte, die Tonarten  
der Zyklen wechseln, Titel wie deutsche Tänze oder Valses sentimentales  
oder Hommage aux belles Viennoises fassen sie zusammen. Einlei-  
tungen gibt es noch nicht. Dafür blüht das Feld der Melodien, und die  
Harmonien schaukeln uns in Seligkeiten. Die Melodien leben und atmen.  
Bald blicken sie erst schüchtern auf, um dann lachend auszuschwatzen.  
Bald sagen sie oben eine kleine Liebenswürdigeit, um sie sofort unten  
zu wiederholen. Sie schlingen und hängen sich an das Stacket der Drei-  
viertel, die mitunter ein paar Takte allein ausholen, um die Süßigkeit  
ihrer Last dann doppelt empfinden lassen. Kleine Fähnchen werden  
ausgesteckt, dazwischen die große Flagge geschwungen, die die Richtung  
der Lustigkeit kommandiert. Vorhalte verzögern galant von oben und  
von unten, Dur und Moll wechselt im selben Ton mit größter Unbefangen-  
heit, die Tonika und die Dominante wiegen ein und dasselbe Motiv wie  
einen Ball, den man auf bunten Schalen gegen den Himmel schleudert.  
Und da oben in der luftigen Höhe erkennen sich die Amusements: die  
None der Dominante sagt, daß sie die Schwester der erhöhten Tonika  
sei, und so reichen sie sich die Hände und tanzen lachend miteinander.  
Und jedesmal, wenn von der Schaukel dieser beiden Harmonien ein neues  
Motiv hochgehoben wird, gibt es Begrüßungen der Tonika- und Domi-  
nantenkinder, neue Freundschaften, neue Korrespondenzen und An-  
spielungen mit zwinkernden Augen und schnippenden Fingern. Es  
wiegt und wiegt sich weiter: 1, 2, 3 — 1, 2, 3 — wie spannend beginnt  
der Moll-Akkord des zweiten Tones oder die Dominantenseptime oder  
gar die dämonische verminderte Septime, und wie entzückend senkt sich  
dann die Bahn der Harmonien in den Grundton zurück, dessen Arme uns



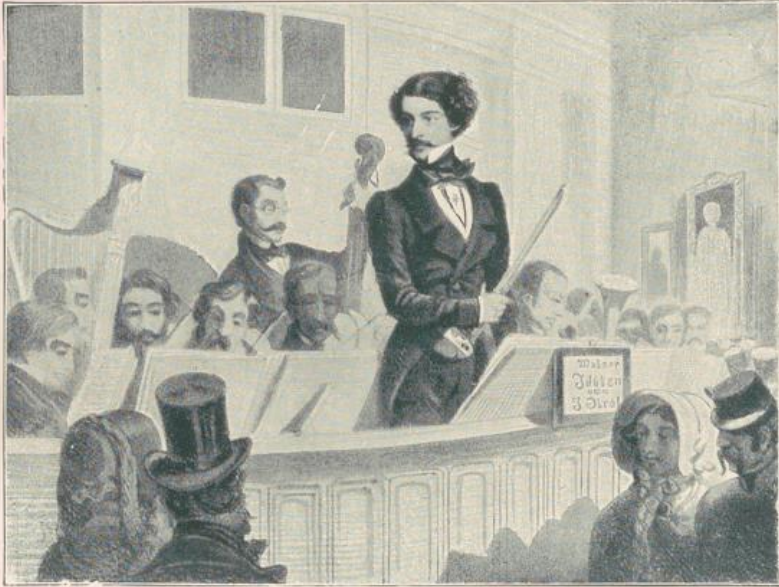


VATER STRAUSS IM VOLKS-  
GARTEN DIRIGIEREND



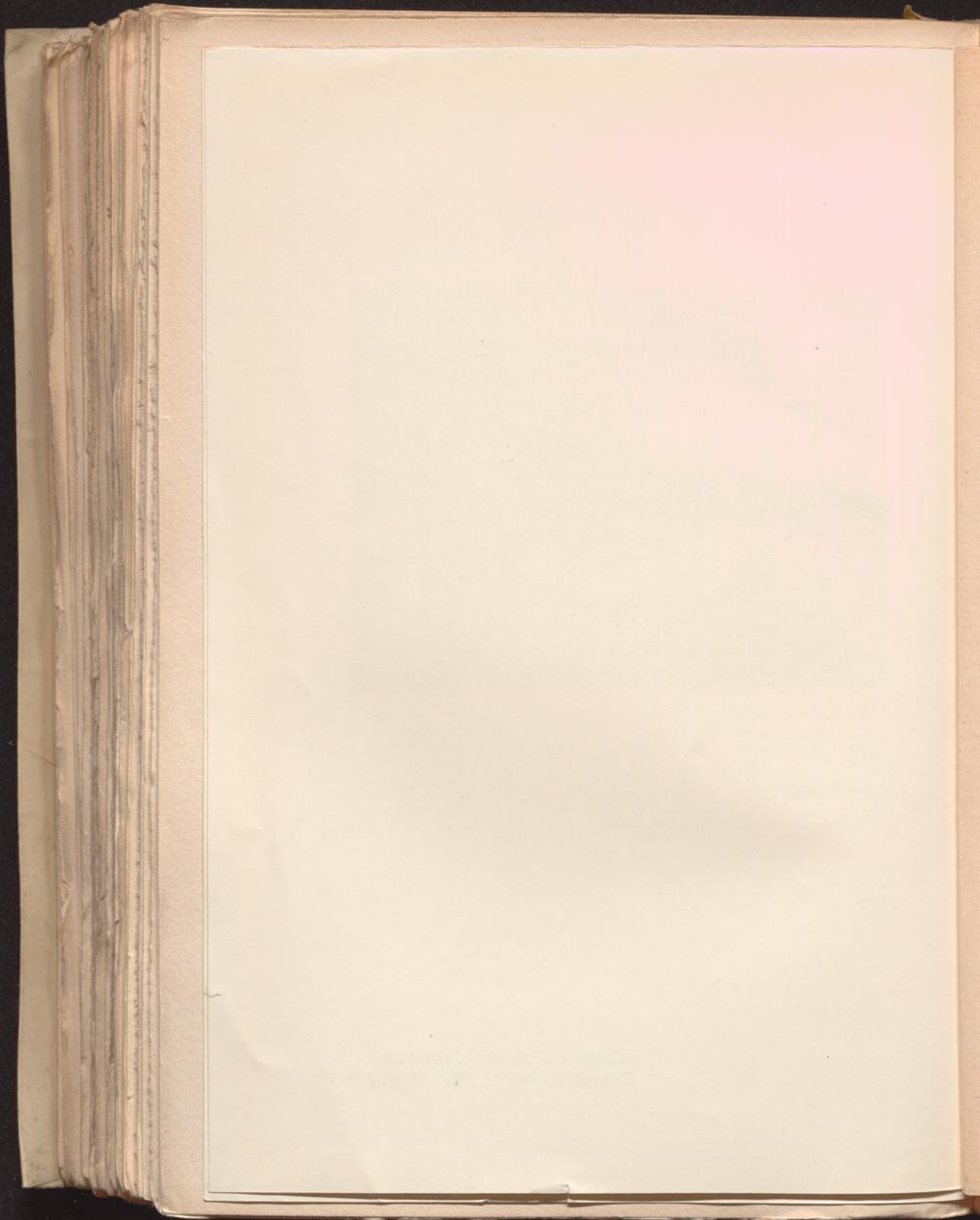






*JOHANN STRAUSS SOHN IM  
PARADIESGÄRTL DIRIGIEREND*







L. 8 Mainz 1821 *fr. Schubert*

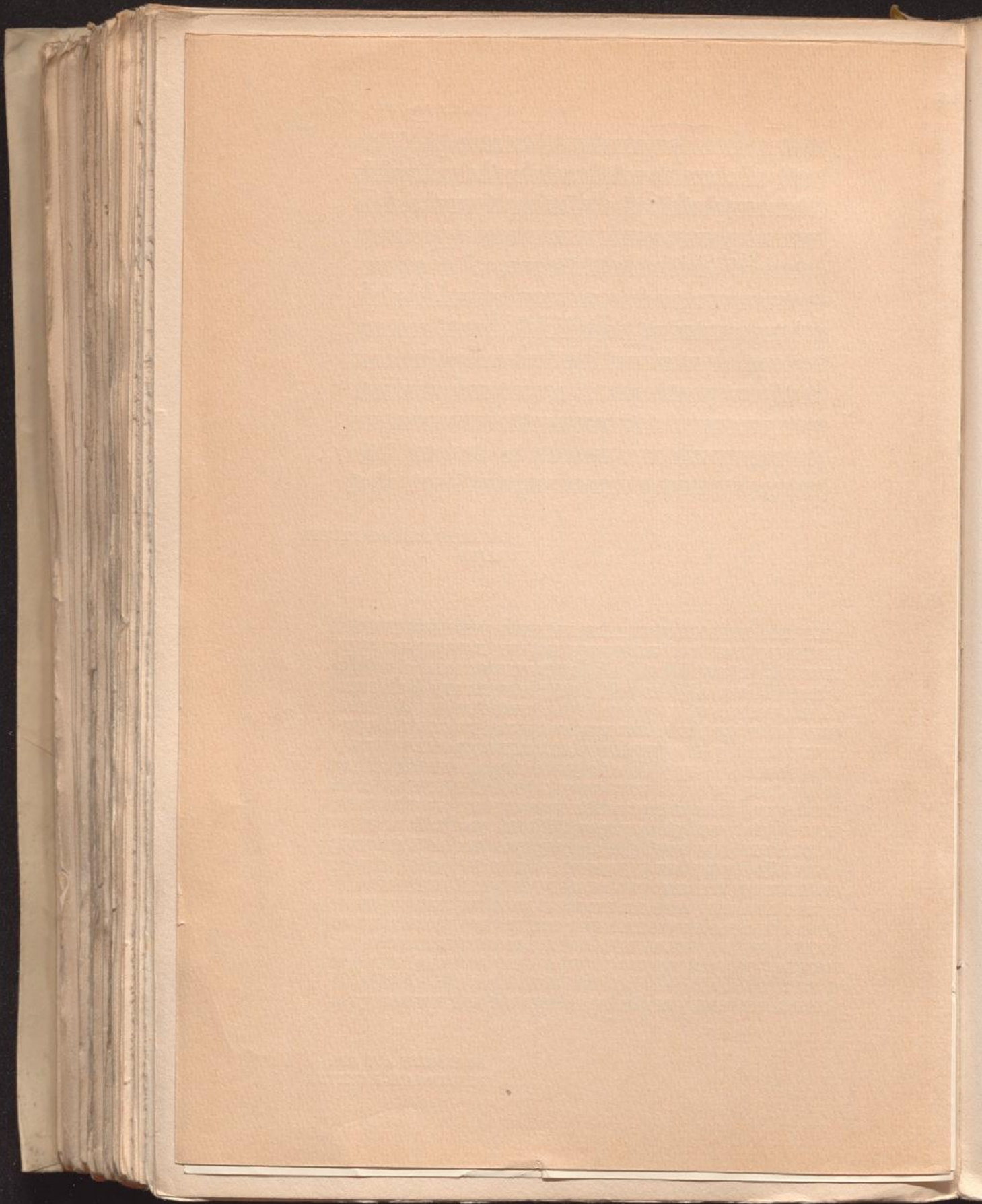
1.

2.

EINE SEITE SCHUBERT'SCHER  
WALZER

EINE SEITE AUS DER  
FLEDERMAUS-PARTITUR







wieder aufnehmen. Schöne Zirkel durchfahren wir, so abwechselnd und doch so bindend, nur acht Takte, in denen es von F über C, G-moll, D-moll, B auf die Terzsext gestellt, F auf die Quartsext, über die C-Septime reizend nach F zurückgeht. Inzwischen vergnügt sich die Melodie in feierlichen Oktavanfängen, in übermütigen Schlägen, in gebrochenen Jodlern, in zwitschernden Trillern; da sehnt sie sich lange Takte in Moll, um plötzlich im Dur-Schluß sich zu erheitern, da wartet sie im artigen Kreise, um auf einmal in toller Laune aufzulärmen, da legt sie hart und heroisch los, steht still, lächelt und streichelt uns die Wange. Süße Querstände sind ehrliche Liebe, Akzente auf das zweite Viertel heimliche Kniefälle, Bindungen von ersten und zweiten, von dritten und ersten Vierteln verständnisinnige Händedrucke. Die Quinten unten geben dazu ihren pastoralen Segen. Noch eine kleine Vertraulichkeit in einer fremden Tonart. Ein chevalereskes Einschwenken in die Dur- oder Moll-Mediante. Und Schluß, Tonika — gut, auf morgen.

Es ist ein weicher Wiener Sommerabend. Schubert fordert seine Freunde auf, und sie ziehen hinaus in die Mehl-Grube, zum Sperl, zu den zwei Tauben. Man sitzt und plauscht und hat alle große Musik vergessen, dann wird man still, nickt hin und wieder mit dem Kopf, wippt mit dem Fuß, trommelt mit dem Finger und träumt — von fern klingt das Quartett von ein paar Bratlegeigern, wie einfach und wie herzlich, wie leidvoll und freudvoll, das uralte Lied von der schönen Jugend. Was braucht man sonst? Dieses war Lanners Heimat und Glück. Er zerdrückt eine Träne von Resignation im Auge, dann lacht er, nimmt den Bogen und fiedelt sich durch. Die Leute laufen ihm nach, sie hofieren und verzärteln ihn, ja er wird berühmt. Sein Quartett wird ein Orchester. Er wird engagiert und engagiert selbst. Er gibt seinen Tänzen ehrbare Einleitungen, beschränkt sie auf fünf mehrteilige Nummern, macht ein großes Finale und schreibt die vielversprechenden Titel darüber: Terpsichore, Flora, Schnellsegler, Karlsbader Sprudel, Blumen der Lust, Pester Walzer, die Werber, Lebenswecker, Mille Fleurs, die Kosenden, Taglioni, Hoffnungsstrahlen, Ideale, Schönbrunner, Hofball- und k. k. Kammerballtänze, ja nach Webers strahlendem Vorbild auch: Aufforderung zum Tanze. Aber das klingt nur alles so. Es ist garnichts dahinter als die entzückendste Alt-Wiener Fiedlermusik, ohne Gesten, ohne Komplimente, die spielende Erfüllung eines Berufs. Und Lanner ging erst nicht weg aus Wien. Was brauchte man mehr? Er spielte und starb.

Die Violine sang für ihn die Melodien. Nicht die alte schäferliche Schalmei, nicht das harte Klavier, sondern Frau Violine, die so freundlich





zu schluchzen und so nachdenklich zu tanzen weiß. Wenn die vielen Dominantentakte die Erwartung erhöhen, wenn die Harmonien sich die Hände zum Reigen geben, wenn Tonika und Quinte aus ihrer patriarchalischen Ehe sich lösen, um im lustigen Wechsel der Bässe ihre fragenden G's und antwortenden C's spielen zu lassen, dann steigt die Violine in diatonischen Ketten auf, sie beginnt auf der G-Saite zu schnurren, um das vierfach abgewandelte Motiv lächelnd auf die E-Saite zu tragen, sie zögert schäkernd mit dem Anfang, blinzelt uns zu und reißt uns mit einem Juchzer in den Strom, sie pickt und schlägt und schleift und singt, im tollen Forte, im heimlichen Pianissimo, keck betont sie die Vorhalte und läßt die Akkorde überschießen, sicher führt sie die Terzen und Sexten über die breiten Wege der Melodie, sie wirft fescche Pausen in das zweite, vierte, sechste Viertel, synkopiert und stacciert, streut die Sechzehntelpaare wie Confetti über die Dreiviertel und tremuliert, bis sich die Sinne im Kreise drehen. Ist da ein Ende zu finden? Ach, sogar Schubert war ein Mensch und dehnte sich, wenn ihm nichts einfiel. Heute hat sich Lanner mit dem Direktor vom roten Igel erzürnt oder gar mit Johann Strauß — nun, dann wird's einmal nichts. Die Dreiviertelbahn arbeitet auch mal von selber. Aber wie? O na, das wäre noch schöner. So schreiben wir einen „Trennungswalzer“, wann wir uns von Johann Strauß, dem Mohrenschädel, separierten. Es gibt keinen Schmerz, der nicht ein Walzer werden könnte.

*Strauß Vater*

Lanner war der Flachskopf, Johann Strauß Vater der Mohrenschädel. Lanner blieb der gute Wiener, Strauß war spekulativ und zog in die Welt hinaus. Die süßen Wiener Lieder machten sich auf die Beine und wurden Europäer. Alle die schönen Zieher, Juchzer, Stecher und Reißer wurden eingepackt und zollfrei exportiert. Es bekam ihnen nicht schlecht. Es gab niemanden auf der Erde, der die Anmut des Schwalbenwalzers, den breiten Gesang des Philomelenwalzers, die feurigen Tremoli des Cäcilienwalzers (die als Sensation noch auf dem Titel vermerkt wurden) nicht in sein Herz schloß. Die großen Musiker neigten sich wohlwollend gegen das Wiener Kind. Der Diamantwalzer mit seinem hübschen alten Quertitel, auf dem die vier mondänsten Bäder Europas in Lithographie prangten, wurde Berlioz gewidmet. Hundertfünfzig Walzer hat er geschrieben, die nicht mehr bloß „Wiener Gemüt“, „Täuberln“ und „Krapfen Wald'l“ hießen, sondern auch „Brüsseler Spitzen“, „Eisenbahnlust“, „Pilger am Rhein“, „Paris“, „Londoner Saison“, „Schwedische Lieder“ und „Deutsche Jubellaute“. In der großen Welt ward das Wiener Gemüt salonfähig. Ein Anflug von Pikanterie kam hinein, der in der Leopoldstadt noch unbekannt



war. Aber diese bewußte Schönheit erhöhte die musikalischen Reize. Die Melodien fingen an, sich auf die kokette Seite zu legen. In der „Karnevalsspende“ baut sich auf der Dominantseptime verwegen deren eigene Dominantseptime. Im „Frohsinn mein Ziel“ ist jener Terzsextakkord auf der Tonika fertig, der von nun an die Farbe des Walzers werden sollte. So übermütig und faschingshaft er sich geberdet, er ist doch nicht unlogisch entstanden: die Violine streicht die Sextakorde a c f, h d g, c e a, d f h, e g c diatonisch hinauf, sie liebt im Walzer den gefälligen Zwang der Symmetrie, sie hat aus dem bürgerlichen g ein mondänes a gemacht, das in seiner Konsequenz lustig und in seiner Pikanterie höchst musikalisch ist. Es nimmt die gleiche None der Dominantenharmonie in den Arm und tanzt mit ihr im Kreise herum. Warum können die anderen das nicht auch? Da ist das h, in der Tonika eine große Septime, in der Dominante ein Leitton. Man läßt es als Septime stehen, unaufgelöst, frech mit fliegenden Haaren und gehobenen Füßen — da nimmt es das korrespondierende Dominanten-h und tanzt mit ihm ebenso in die Weite. Das war europäisch. Nicht philiströs, hier Tonika mit dem behördlich zugehörigen e, g und c und dort Dominante mit dem standesamtlichen d, f und h — sondern freie Liebe, alles von c bis c kann Tonika, alles kann Dominante werden, je frecher, desto netter, füllt die Akkorde, setzt die Harmonietöne oben darüber, schlingt dazwischen neue Melodien — changez les notes, wenn nur die Grundfesten der C's und G's nicht erschüttert werden. Tanzen die Melodien noch auf dem Takt? Der Takt tanzt selbst auf den Bässen, die in pendelnden Akkordstellungen, in obstinaten Quinten, im wiegenden Zirkel der Harmonien ihre sicheren Linien ziehen.

Das war das Kleid, das sich die Walzermelodien in Europa schneiden ließen, ohne dabei ihren Alt-Wiener Charakter, ihre heimatlichen Rhythmen und Akzente aufzugeben. Salonschnitt, Operettenparfüm, Causeurigeist zerstörten nicht den Organismus. Lanner und Johann Strauß Vater liegen heute in Gesamtausgaben bei Breitkopf & Härtel vor. Sie sind Klassiker geworden, es war richtig mit ihnen. Johann Strauß Sohn wird sich ihnen einst anschließen, und man wird in seinem Werke studieren, wie unerhört lebenskräftig diese Wiener Konstitution war, daß sie so viel Komplimente, Ruhm und Reisen vertragen konnte, um erst ganz zuletzt in schwelgerischen Capuanächten die Erinnerungen der Jugend zu vergessen.

Wenn man sich Zeit nimmt, eine Reihe friedlicher Winterabende, *Strauß Sohn* und die Walzer von Strauß ihrer Entstehung nach durchspielt, so spiegelt sich manches Bild des wandelnden Geschmacks und der Kultur natür-



licher Veranlagung. Wie die Titelblätter schon aufeinanderfolgen, erst die biedermeierlichen Quer-, dann die virtuosen Längsformate, erst feine, zierliche, sauber gestochene Blumen- und Letternarrangements, bisweilen mit einem distinguierten ovalen Portrait, dann flauere Geschäftspapiere, endlich bunte, plakatmäßige Impressionen, so folgen auch die Noten. Wie die Namen wechseln und die Dedikationen, erst Wiener Vorstadtlieblichkeiten, dann Widmungen an Konzertsäle, an die Fakultäten, an die Vereine, an hohe Herren, Hofballmusiken, dann Hotelitel der großen Welt, Operettenrepertoire und Ausstellungstrubel, so folgen auch die Einfälle. Man beginnt im stillen Kreis der ländlichen Erinnerungen, es tauchen bald die typischen Kennzeichen modernen Walzerstils auf, die Überschußakkorde zuerst im „Gunstwalzer“, die freieren Harmonisierungen im „Irenenwalzer“, die singenden Sexten im Walzer der Jenny Lind — und bei diesem ruhen wir mit heiteren Sinnen, erfüllt von der guten, sittsamen und diskreten Reinheit ungesuchter Motive. Es ist Opus 21. Ein langer Weg öffnet sich. Zuweilen pflücken wir überrascht Blume auf Blume, wie auf einer Schubertschen Wiese, wir fühlen den Genius über den Paradiesen schweben. Dann blättern wir schneller, unruhige oder konventionelle Ausblicke ermüden uns, treiben uns weiter, bis wieder ganze kleine Epochen von sprühender Phantasie uns aufnehmen. Wir sind in großen Städten. Die alten Dorfgeschichten werden so geistreich versiert, daß wir es uns gern gefallen lassen, die erhöhten Pulse fliegen in temperamentvollen Rhythmen, Schubertsche Zöglinge leisten sich Extravaganzen, die man nicht übel nimmt, und noch in den dreihundertern der Opusziffern strahlt das ungetrübte Glück der Erfindung, in all den Geschichten aus dem Wiener Wald, vom Wein, Weib, Gesang, vom Künstlerleben und von der blauen Donau. Es macht nichts aus, daß die Einleitungen sich darauf etwas zugute tun, programmatisch gebildet das Ticken des Morseapparates oder die Lavaströme und Johanniskäferl zu malen, und daß die Codas in ihrer Besorgtheit um die Dacapos der schönsten Nummern in harmonische Verlegenheit geraten — sobald der Bogen ansetzt, das Motiv probiert und es dann in den Wirbel der Harmonien wirft, Cello und Klarinette, Geige und Flöte, Trompeten und Streicher ihre Poussaden anstellen, haben wir keinen bösen Gedanken mehr, wir sind beim süßen Mäd. Hinter Opus 400, bei dem Brahms gewidmeten Walzer mit dem ominösen Titel „Seid umschlungen Millionen“, op. 443, stutzen wir ernstlicher. Diese Süßigkeiten sind destilliert, diese Anmut hat einen Stich, das Porzellan ist angebrochen. Muß es sein, daß man im Alter sich das Parfüm des Heudufts kauft, wenn man nicht mehr





Schubert  
1816

*FRANZ SCHUBERT*  
*LITHOGRAPHIE VON KRIEHÜBER*



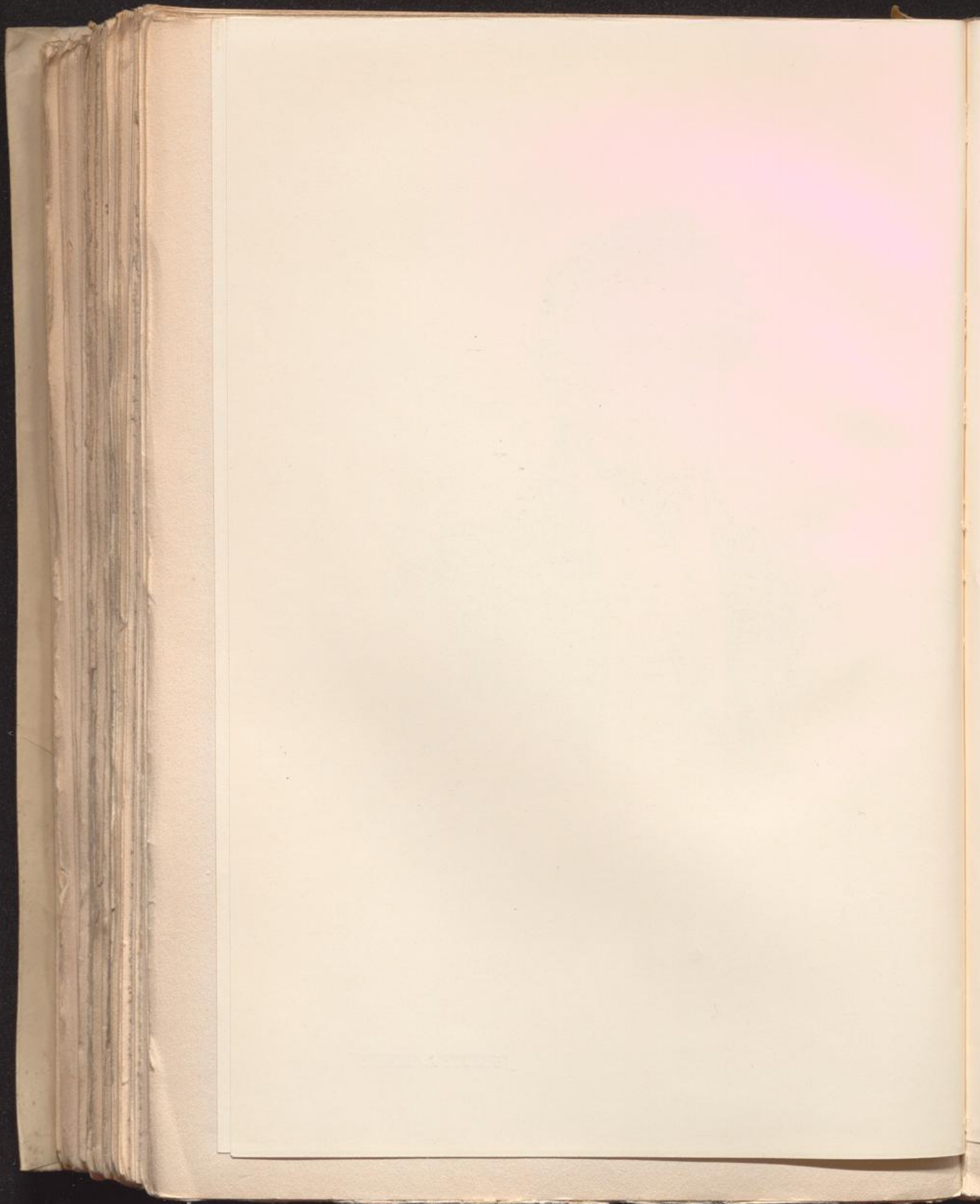






*JOSEPH LANNER*









*JOHANN STRAUSS DER ÄLTERE*







spazieren kann? Dann blättern wir wieder zurück, denken an all die sonnigen Lagerplätze, da der Mittag über unsere liegenden Leiber stieg und wir hinauf ins Blaue blickten, von Melodien des Glücks umflogen. Wieder und wieder spielen wir die keuschen Juristenballtänze, die heißen Vibrationen, die er den Medizinern gab, die Morgenblätter, die er uns Schriftstellern schickte — die Quinten summen in zwei Vierteln unter der ländlichen Weise, ein Strich, ein paar Dreiviertel, e, es, d und wir wiegen uns im leichten G-dur, Schmetterlinge flattern, tremolierend mehren sie sich, wir jagen ihnen nach, sehnd, streckend, sie fliegen weiter, wir aber eratmen und ruhen, der Puls geht im heitersten C-dur, und nun steigt Ländlerlust auf, wir ahnen ein unnennbares Glück in uns selbst, in verwirrenden F-dur-Spielen zittern die Gefühle — da ist es plötzlich, wir jauchzen, halten es fest, umarmen es, und alte Lieder in sinnigem B-dur klingen durch den Triumph des Tanzes, wir sind gläubig, wir sind stolz, ein sicheres Es-dur erfüllt uns, das uns weitert, mit Hoffnung sättigt, weise und mild macht. Auf ihm denken wir zurück, denn süß ist die Erinnerung und das Leben ein Fest.



chumann unterscheidet einmal<sup>\*)</sup> die Kopf-, Fuß- und <sup>Polen</sup> Herzwalzer. Die ersten, sagt er, schreibt man gähnend, im Schlafrock, wenn unten die Wagen, ohne einen einzuheben, zum Ball vorbeifliegen, sie gehen etwas aus C- und F-dur. Die zweiten sind die Straußschen, an denen alles wogt und springt — Locke, Auge, Lippe, Arm, Fuß. Der Zuschauer wird unter die Tänzer hineingerissen, die Musiker sind gar nicht verdrießlich, sondern blasen lustig drein, die Tänze selbst scheinen mitzutanzten; ihre Tonarten sind D-dur, A-dur. Die letzte Klasse machen die Des- und As dur-Schwärmer aus, deren Vater der Sehnsuchtswalzer zu sein scheint, die Abendblumen und Dämmerungsgestalten, die Erinnerungen an die verflogene Jugend und tausend Liebes.

Das ist Chopin. Strauß befahligte ein Orchester, dessen Instrumente bis zur schlußbildenden Trommel er in den vergnügten Dienst





seiner Muse stellte. Chopin, weltfremd und menschenfern, liebt seine Erinnerungen über den Dreivierteltakt zu breiten, häuslich auf dem vertrauten Klavier, für seine zwei Hände. Seine Walzer sind die intimste Blüte dieser Kunstgattung. Wieder wächst sich ein Tanz aus, aber nicht hinaus in die großen Betriebe sinfonischer Konkurrenzen, sondern hinein in die schwache, träumende Seele. Schubert spielte für sich, aber Naturwalzer, Strauß spielte für die Welt, auch Naturwalzer, Chopin spielt die Kultur für sich. Es ist die letzte Anerkennung, die diesem unermeßlich liebenswerten Rhythmus zuteil wird, daß Chopin ihn pflegte und daß seine Lieblinge dieser Hingebung entkeimen. Frei wandeln sich die Tempi, bald versunken in Nachdenksamkeiten, bald spielend im Blumenwind, bald fortreibend in Leidenschaft und Ekstase. Die Formen ordnen sich keiner Konvention unter, nur dem Geist, der sie bald kettenartig anreihet, bald elegant fügt, bald in gewaltig steigenden Codas aufrauschen läßt. Die Melodien singen, sie wellen sich, sie hüpfen, sie verschieben sich im Takt — Phantasie, die die letzten Tänze tanzt.

Tiefste, wehmutsvolle Erinnerung aber lagert auf den Mazurken. Der Walzer betont das erste Viertel und schleift selbst im kultivierten Rhythmus die beiden anderen an, er wiegt und hebt und schwebt. Die Mazurka gibt dem zweiten und dritten Viertel nachdrückliche Nebenakzente, sie verlangsamt und punktiert sie, daß die Sporen klirren. Stolz hebt sie den Nacken, und im Auge drückt sie eine Träne. Wie trauer-süß und freudensbang klingt ihr Lied durch alle polnische Musik. Was ist uns allen verwandt mit diesen tanzenden Schmerzen? Man spielt Schuberts Tanzalbum unter dem Duft der Berge, man spielt Strauß unter dem Lichterglanz des Balles, man spielt Chopins Mazurkenbuch unter abendlichen Weiden. Aber man spielt es mit derselben unermüdlichen Bewunderung des gestaltenden Genies, mit derselben Überraschung vor jedem neuen musikalischen Gedanken, der den vorangehenden übertrifft, um vom folgenden übertroffen zu werden. Hier graben wir uns in tiefes Sinnen ein, dort reißt uns der Ehrgeiz in schnellere Tempi, hier wiederholen wir mit unendlicher Geduld dieselbe russische Phrase, dort verlieren wir uns in sterbende Schlüsse, wir sehnen uns in ferne Welten mit leiterfremden Tönen, wir verstecken sündhafte, heimliche Gedanken in verschwiegenen Mittelsätzen. Spielt die Sehnsucht der A-moll-Melodie von op. 6, 6, die Cellobässe von 6, 7, denket nach über den unaufgelöst fragenden Schluß der 17, 4, der jenen tänzerischen überschüssigen Dreiklang in die ewige Zeit hinein offen läßt; erhebt euch in 30, 2 mit dem klingenden Aufschwung; empfindet die Sextenmelancholie der 30, 3; dreht euch im langen Kreise der Melodie von



33, 1; gleitet den diminuierenden Doppel-B-Schluß der 30, 3 hinab; seufzet einen Blick der verlorenen, ausklingenden Melodie von 24, 4 nach — ihr werdet es nie erkunden.

Patrizier lieben die ungeraden Takte, Plebejer die geraden. Der ungerade hat ein Maß von Irrationalität, das uns schöner nicht befriedigt, als uns die Rationalität des geraden befriedigt. Chopin schrieb nur drei Ecossais und einen Trauermarsch, aber viele Walzer, Mazurken und Polonäsen. Von allen Konzerttänzen, in denen je Walzer ihre Feuerwerke abbrannten und Galopps ihre Wettrennen liefen, sind diese Polonäsen die geistigsten geblieben: Bilder des polnischen Lebens. Eine Polka hat das nie erlebt, und auch die Polonäse wurde erst vom Genie dazu auserwählt. Es plickert und pluckert schon lange in der Musik vom polnischen Tanze. Die uralten Haußmann und Demantius in ihren Tafelmusiken rhythmisieren sie scharf, aber die Nation mußte erst wehmutsvoller versinken, ehe man ihre Farbe entdeckte. Bach in den Brandenburgischen Konzerten, in den Orchestersuiten, in den Klaviersuiten, Händel in den Konzerten, Mozart in den Sonaten, Beethoven in der Streichtrioserenade finden langsam die Polacca. Doch ist die beliebte Polonäse des 18. Jahrhunderts mehr eine galante Liebeshwürdigkeit, als polnisches Temperament. Sperontes Leipziger Muse sang 1736 Polonäsen und Mazurkas, wie man sie lange nicht wieder so echt hörte. Rameau fügte zur selben Zeit so etwas in seine Indes galantes ein, da gab es Sextolen und manche Bizarrerien, aber gewiß nicht so viel Verständnis für Polen, wie es die Sachsen nach Natur und Politik besitzen mußten. Chopin holte diesen Fehler der Franzosen nach. In den Salons begann man für das verlorene Polen in romantischer Empfindsamkeit zu schwärmen, man tanzte nicht mehr bloß in Sachsen und Ostpreußen Mazurken, man sanktionierte sie in Paris zu einer Weltangelegenheit. Das polnische Intermezzo in der Tanzgeschichte ist eine faszinierende letzte Schwärmerei, und inmitten der leidenschaftlichsten Mazurkeusen sitzt Chopin und wird ein Dichter der Rhythmen, die die zierlichen Füße um ihn setzen. Cellarius und Markowski lehren die Schritte, Chopin aber malt die Musik. In wenige Jahrzehnte drängt sich die große polnische Mode, ihre Entdeckung, ihre Gesellschaftskultur, ihre letzte Lyrik zusammen. Die Polka kam im selben Zuge, obwohl sie nicht ganz hineingehörte. Polkas sangen die besten Deutschen in ältesten Jahren. Polka war rheinländisch, Polka war schottisch, Polka wurde böhmisch, slawisch, pariserisch, europäisch. Sie kehrte als Polka dahin zurück, wo sie als rheinisch und bairisch bekannt, als Hopser und Ecossaise beliebt war. Man kontrolliert das



in den Almanachen. In dem Beckerschen rangiert 1799 als Mode der Hopser, sowohl in punktiertem  $\frac{2}{4}$  als in  $\frac{3}{8}$ . 1800 schon heißt das punktierte  $\frac{2}{4}$  schottisch. 1815 heißt es „schottischer Walzer“, 1820 ist der Hopswalzer in Polkatakakt fertig. 1840 wird er in Paris gestempelt. Und seitdem ist alles, was es an Zweiviertelpikanterien geben kann, diesem Rhythmus anvertraut worden. Genug, um davon zu leben; zu wenig, um davon zu sprechen. Denn bei aller Straußfamilie, es fehlte der Polka das Genie, das sich nie mit Zweivierteln einließ. Sie ist sofort erschöpft. Sind es nicht Dreiviertel, so möge es wenigstens die rhapsodische Rhythmenfreiheit der Zigeuner sein. Sie reizt nicht bloß Musiker, sondern Meister. Beim alten Jacob Paix in der Orgeltabulatur von 1583 gibt's eine Ungaresca, die auf der Quinte eine Vierviertelmelodie dudelt und ein solennes Saltarello anschließt. Bei Picchi aber 1621, in den balli d'Arpicordo, die auch in der Biblioteca di Rarità Musicali neu gedruckt erschienen, überrascht uns neben einem Marsch-Tedesco, einer synkopischen Polacha, ein Ballo Ongaro und eine „ungarische Paduane“ mit rhapsodischem Gewimmel, mit schnellerem Gefloskel, mit allem Zigeunergeraschel, das sich da merkwürdig verwandtschaftlich mit den Resten mittelalterlicher Variationslust trifft. Die Zigeuner zogen weiter, aber die Musik tanzte man nicht in den Salons. Sie gewann sich die Sinne auch ohne diesen Weg. Die Mazurka wurde getanzt und musiziert; die Polka getanzt, aber wenig musiziert; der Czardas musiziert, aber wenig getanzt. Der Meister kam. Liszt tanzte ihn auf dem Klavier.

Und alles wurde auf die Bühne gestellt. Nicht bloß das stumme Ballett ordnete sich nach den veredelten Tanzrhythmen Glucks, den graziösen Einfällen Delibes, den walzerischen Schmeicheleien der Wiener; nicht bloß sang man mehr die Sarabanden und Menuetts, sang Ländler und Märsche und Polonäsen der äußeren Abwechslung wegen, sondern der Tanz riegelte die inneren Tore des Lebens auf, beflügelte das Tempo der Tage, modisch und historisch, national und exotisch lud er die Wirklichkeit zu einem musikalischen Maskenball ein, der freier und leichter den heimlichen Rhythmus aller Dinge herausholte, als irgend ein verabredeter Karneval.








JOHANN STRAUSS SOHN  
NACH DEM GEMÄLDE  
VON HOROVITZ







**DEM FRAULEIN JENNY LIND.**



**WALZER**  
für das Pianoforte  
von  
**JOHANN STRAUSS SOHN.**

Op. 21.

*Eigenthum des Verlegers*  
M 107.

W I E N  
BEI H. F. MÜLLER,  
Kunst- u. Musikalienhändler, Kohlmarkt N. 1109.

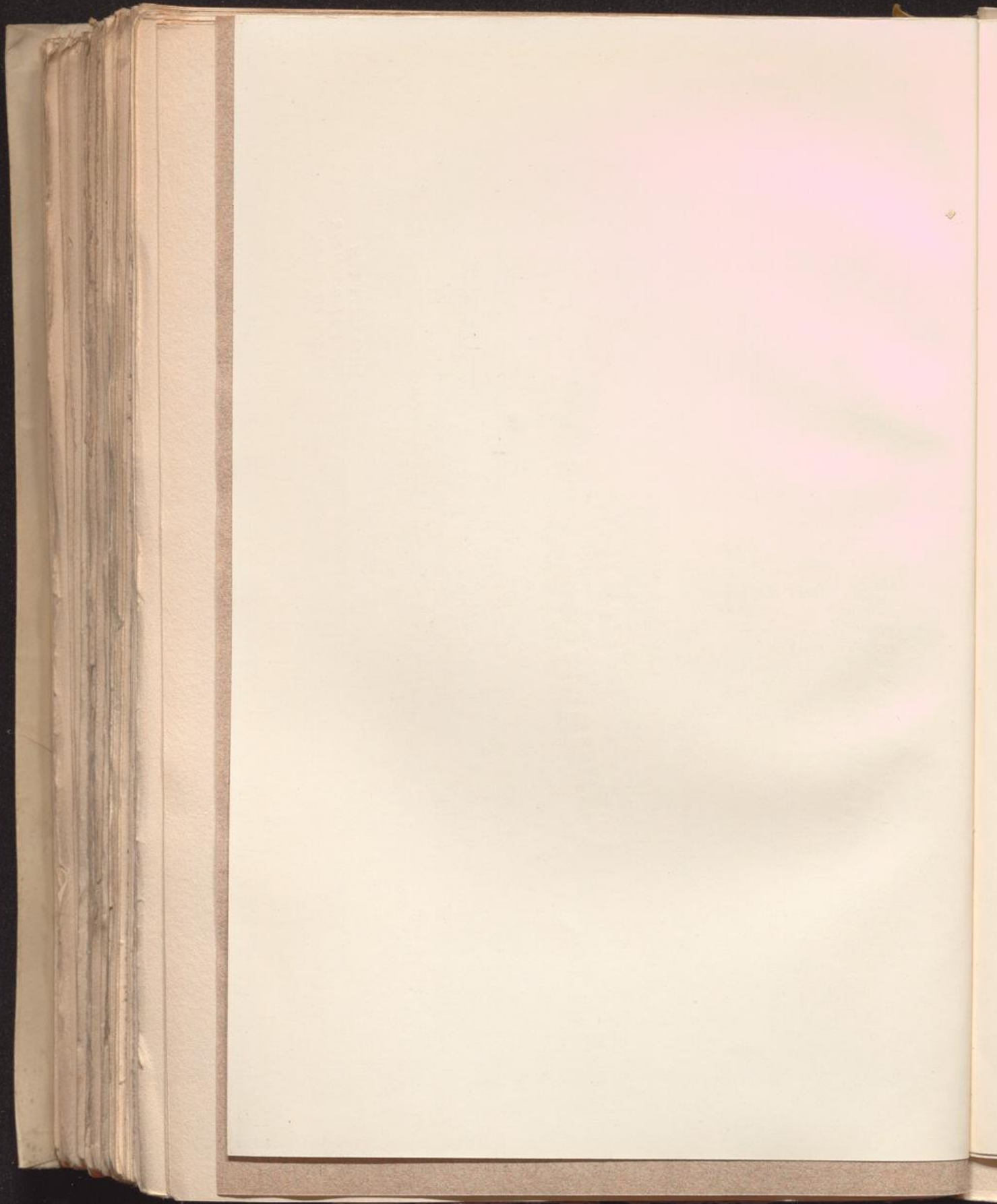
*Empfehlung des Herrns-Arzt*  
Preis 4 S. 20r. C. M.

Leipzig, B. Hermann.

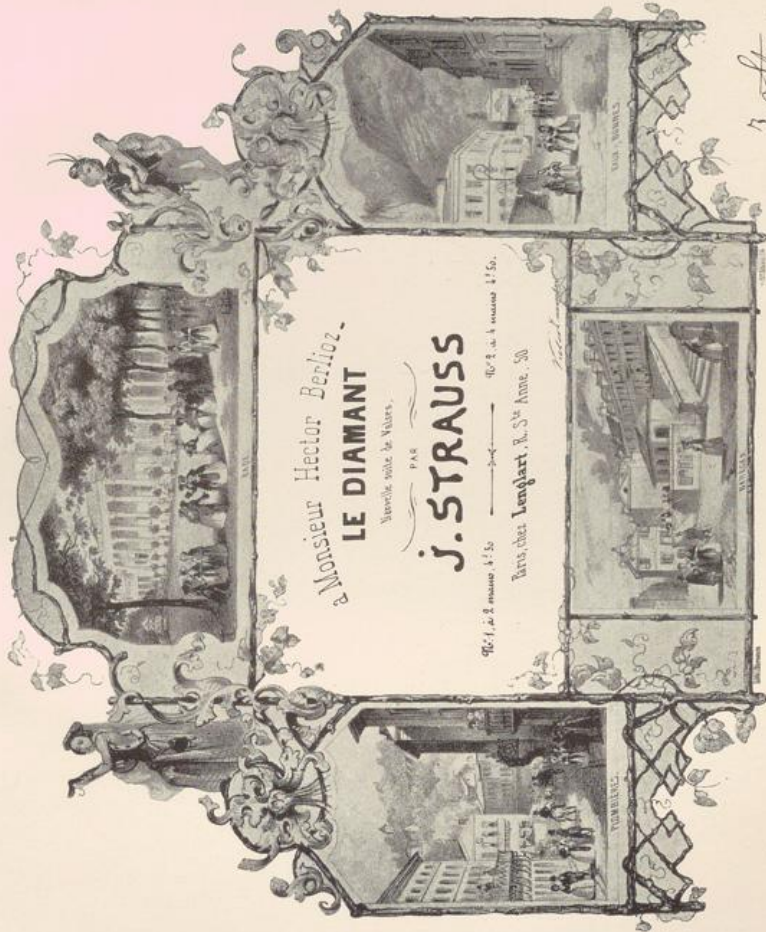
Hamburg, A. Czanz.

TITELBLATT VOM  
JENNY LIND-WALZER  
VON JOH. STRAUSS SOHN





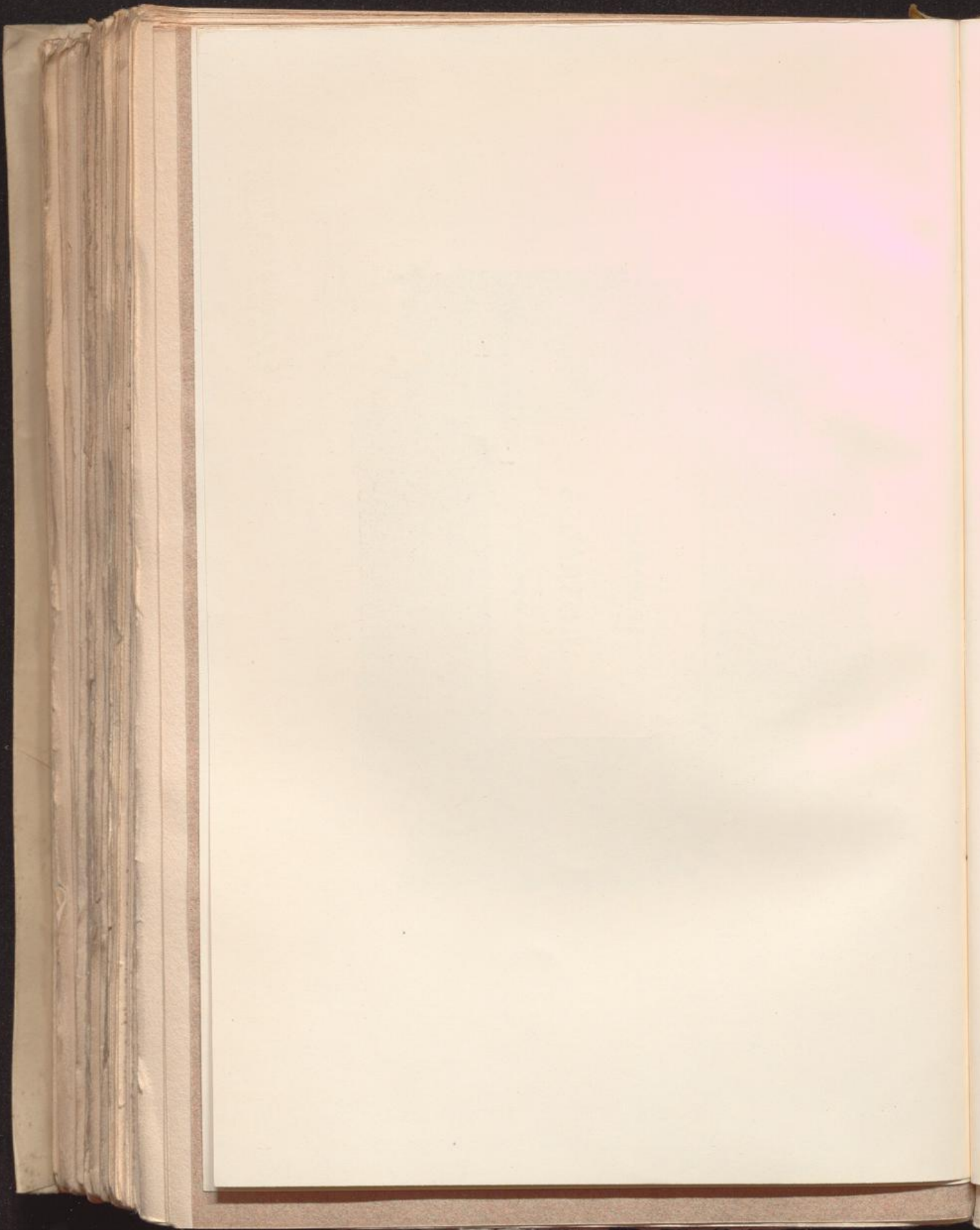




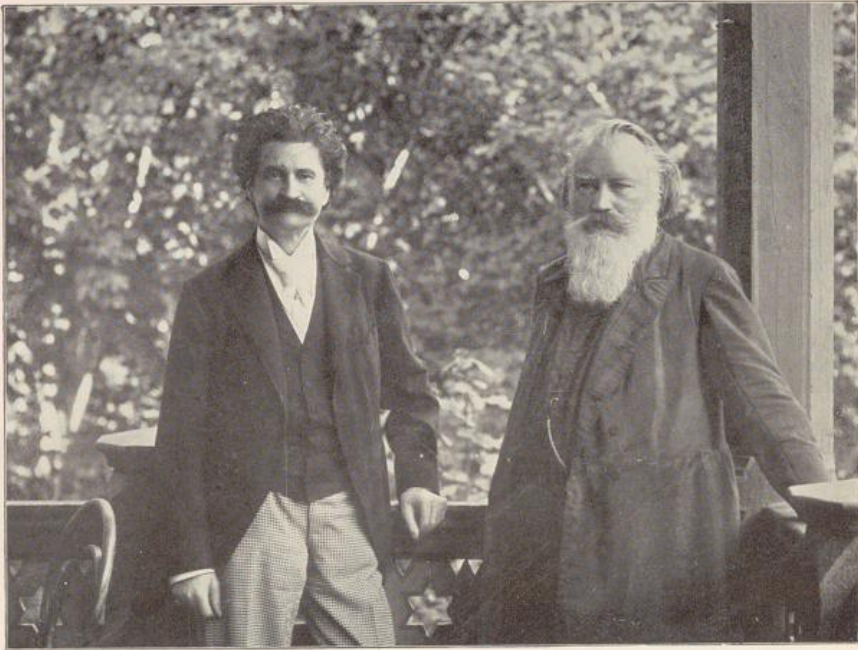
*J. Strauß*

JOHANN STRAUSS SEN., TITEL-  
BLATT DES DIAMANTWALZERS



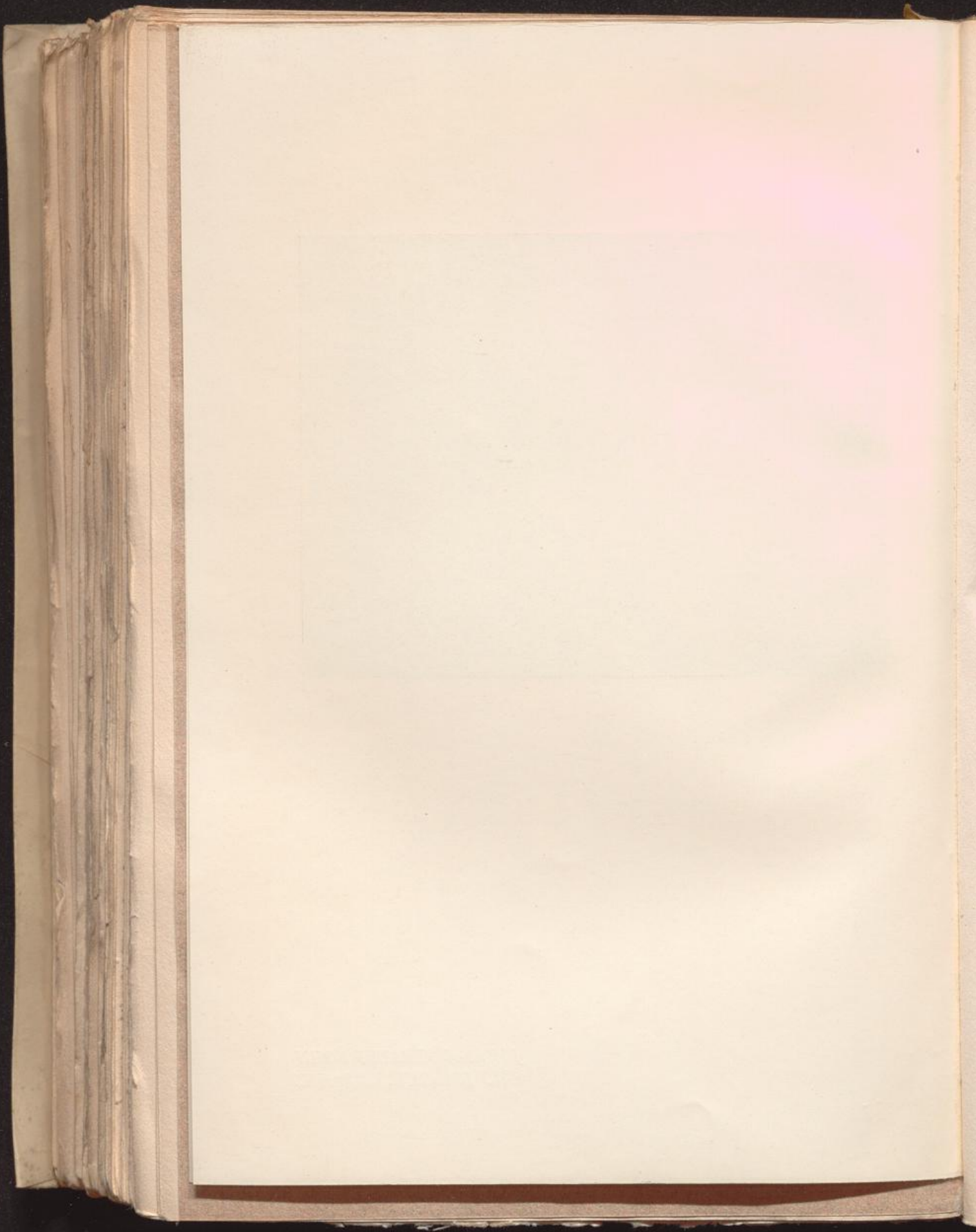






*JOHANN STRAUSS SOHN  
UND JOHANNES BRAHMS*









anzet, Vernunft und Gerechtigkeit. Hüpfet, ihr Gefühle, die ihr vom Tritt des Lebens schwere Füße bekommen habt. Musiziert, ihr Wünsche, die ihr in uns lastet, wie ein Chaos von stimmenden und probierenden Instrumenten, die auf ihren Dirigenten warten. Das Variété des Lebens ist eröffnet. Der Karneval zündet dem dämmern- den Tage die Lichter an. Ein seidener, leicht bewegter Vorhang trennt euch von den Mysterien des Zynismus. Ihr werdet die Sorge der Einsamen sehen, die sich den Domino umgeworfen hat, um für einige Stunden Inkognito spielen zu dürfen. Das Plaisier der Vielen werdet ihr erkennen, in seiner unverdorbenen Weiblichkeit, noch ehe es Tenor bei Charpentier wurde und elektrische Flammen im Mantel verbarg. Die Heiterkeit trifft ihr, die über alle Logik lächelt wie ein Gott, die den Mond zur Sonne macht wie Pierrot und das Lob der Narrheit singt wie Hafis. Ihr werdet den Philosophen des Walzers hören, der euch ohne jede Hypothese und Beweise überzeugt, daß der Ernst tragischer Rhythmen eine Parodie des Glücks ist und alle Weisheit im wohl regulierten Tempo eines Dreiviertel-Temperaments geborgen liegt.

So steht und wartet die Fledermaus am Ende meiner kleinen musikalischen Tanzkonversation. Audrans Grotosken in Bangscher Manier, Suppés opernwürdige Haltung, Offenbachs parodistischer Esprit, alles in allen Ehren, die Fledermaus allein löste das Problem der Operette, kein Problem zu sein. Inhalt? Drama? Wahrscheinlichkeit? Ihre Rhythmen fegten die Ereignisse in alle Winde, daß sie in der Luft herumtanzten. Sie bildeten den Stil des Lebens, das sich von aller Schwerkraft lossagte, die Arme pendelte, die Füße schwenkte und alle fürwitzigen Begriffe und Worte und Deutlichkeiten, die sich auf seiner Nase niederlassen wollten, mit einer graziösen Wendung der Unterlippe fortblies. „Wenn der Mut in der Brust die Spannkraft übt . . .“

Prochazka in seiner Straußbiographie (auf die ich wegen der ganzen Literatur verweise) erzählt, daß der Meister die Operette in vierzig Nächten komponierte. Was diese vierzig Märchennächte träumten, mißfiel zunächst den Wienern, wie ihnen der Donauwalzer, die Morgenblätter, Wiener Blut a tempo mißfallen hatten. So genial war das. Die Berliner, die auch Carmen erkannt hatten, erkannten die Fledermaus. So ironisch war das. Die nüchternen Hamburger erhoben zuerst diese Operette zur hochwohlgeborenen Oper. Das war der Gipfel. Sie zog noch Bombay, Melbourne, Viktoria, S. Francisco. Sie wurde hoffähig. Und doch hat ihr das alles nichts geschadet.

Ich habe nun jahrelang über den Tänzen der alten Völker und ver-



flossenen Jahrhunderte gegessen, habe Pavanen studiert mit heißem Bemühen und Gallarden, Allemanden und Couranten, Menuetts und Sarabanden, und da ich den Schluß davon schreiben will, kann ich nicht am Schreibtisch sitzen, ich schreibe ihn am Klavier, ich erröte nicht, und hole diesen kleinen süßen Klavierauszug und spiele meinen Essai auf den Tasten. Über Blumen, über Hunde, über Radium kann man schreiben, man kann Feuerwerke analysieren und über den Rhythmus ästhetisieren, kann die Schritte der alten Gesellschaftstänze und die Maskeraden der alten Ballette verzeichnen, aber die Fledermaus kann man nur spielen. Was interessiert mich das Schicksal des Herrn Eisenstein und die alkoholische Philosophie Froschens? Ich spiele Tänze, ich habe Zeit zu allen drei Akten, ich spiele und verbinde die Nummern, indem ich sie ausklingen lasse, indem ich sie vorbereite, ich schaffe das musikalische Bild dieser Tanzsinfonie nach, und es ist ein ruhiger, dankbarer Abend um mich, Leichtigkeit des Sinnes, Fröhlichkeit des Herzens, das Klavier antwortet mir feiner und wohl lautender als je — und so spiele ich in trunkener Wortlosigkeit diesen musikalischen Essai, dieses Buch der Lieder und Tänze.

Alle alten Spielopern stehen um mich herum und lauschen diesen Advokatenmärschen mit ihren Vivaceschlüssen. Alle Rheinländer beneiden diese Souperereinladung. Alle Sarabanden wiegen sich mit dieser trostreichen Gattin, um sich dann die Hände zu reichen und zu polken o je, o je, wie rührt mich das! Die Menuette kleiden sich in modische Mazurken, erheben ihre Stimme und singen im Chorus von dem Glücklichen, der vergißt, was doch nicht zu ändern ist. Die Walzer spitzen den Mund und flüstern in anmutigen Schnellern von den späten Tête-à-Têtes, bis wir mit dem großen Galopp in das allgemeine Vogelhaus abfahren. Mit komischer Feierlichkeit steht da an der Schwelle eine Allemande, die in höchst unmoralischer Weise bei Strafe der Ausschließung die Langeweile verbietet, worauf ein unhöflicher Marquis durch einen Walzer ausgelacht wird, und ein verlaufenes Ehepaar eine kanonische Polka singt. Es ist Zeit, die Uhr galoppiert. Die Ungarin wirft das Feuer in die Gesellschaft, Czardas, Friska bis zum Wahnsinn. Auf der Höhe des Taumels tanzt der Champagner seinen Galopp. Die Sinne schwimmen, die Augen glänzen, die Hände streichen und alle Lust versinkt in tiefer Erregung in den langsamen Kuß-Walzer. Da steigt die Vision der Nationalitäten auf. Die Spanier mit ihrem feurigen Dreiviertel, die Schotten mit ihrem punktierten Vierviertel, die Russen mit ihrem klirrenden Mazurkatakakt, die Böhmen mit ihrer hopsrigen Polka, die Ungarn mit ihrem più und più allegro — aber ich sah sie alle zum



letztenthal, der Wiener Walzer überholt, übertantzt sie, auf der tiefen G-Saite wirbelt er los, wirbelt höher und höher und bricht mit weitgespannten Armen in den Jubel aus — ha, welch ein Fest!

Ha, welch ein Fest! Noch klingt es und summt es in den Ohren. D C H, Gis A C, G — G, G. Es geht nicht fort, es tanzt da innen etwas und will nicht zur Ruhe kommen. Jawohl, nun sitzen wir im Gefängnis, aber es will in uns weiter tanzen. Verschleiert vernehmen wir ein altes Rondo mit Couplets von Schäferlichkeit, Marschtempo und der Lieblichkeit der Gavotte, ein lächelndes Auge von Mozart, wieder Gericht und Gericht, hundert Rhythmen, die sich in einen Ragemarsch, eine Polkaversöhnung, einen Sektgalopp aufzulösen scheinen. Es rauscht und flattert davon. Wir sitzen im Gefängnis und es tanzt in uns. War das der erste Ball, den wir mitmachten und der Stimmung hatte, gegen seinen Inhalt, gegen seine Verabredungen, gegen alle Arrangements? Stimmung nur durch die Zauber der Musik? Hob sich das Leben in elyseische Gefilde, ging Orpheus durch unsere Reihen?

D C H Gis — ich habe das Klavier zugeklappt und mich zur Ruh gelegt. Es singt und surrt weiter im Kopfe. Ich liege still und denke an nichts und alles. Es ist eine Minute vor dem Einschlafen, da wir uns auf eine kurze helle Strecke mit der Ewigkeit zu berühren meinen. Wie das süß im Kopfe wogt und das Blut leicht und selig macht! Nun liege ich da und bin fertig und vergesse alle die rauschenden Feste, zu denen einst Fürsten die Elemente und die Menschen befahlen, alle Tänzer, alle Völker, die durch Jahrtausende ihre Freude den beweglichen Füßen anvertrauten, alle vergötterten Ballette, die die gelangweiltesten Maitressen und die zartesten Dichterseelen anzogen — und habe das Gefühl, mit keinem Renaissancefürsten tauschen zu mögen um die kleine Melodie, die mir da im Kopfe singt. Ich sehe nichts, ich wippe nicht, ich nicke nicht, ich rühre mich nicht — und es tanzt da wunderbar hinter dem Schädel, nur so im Geist, in der Phantasie, ohne Dekoration und Kostüm, ohne Tanzmeister und Lichterglanz. Die reine Musik flog von den Festen auf und genas der irdischen Feierlichkeit und lebte als edle und zeitlose Seele.

