



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN


Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Suitenbindung

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



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-