



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Bach

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



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.

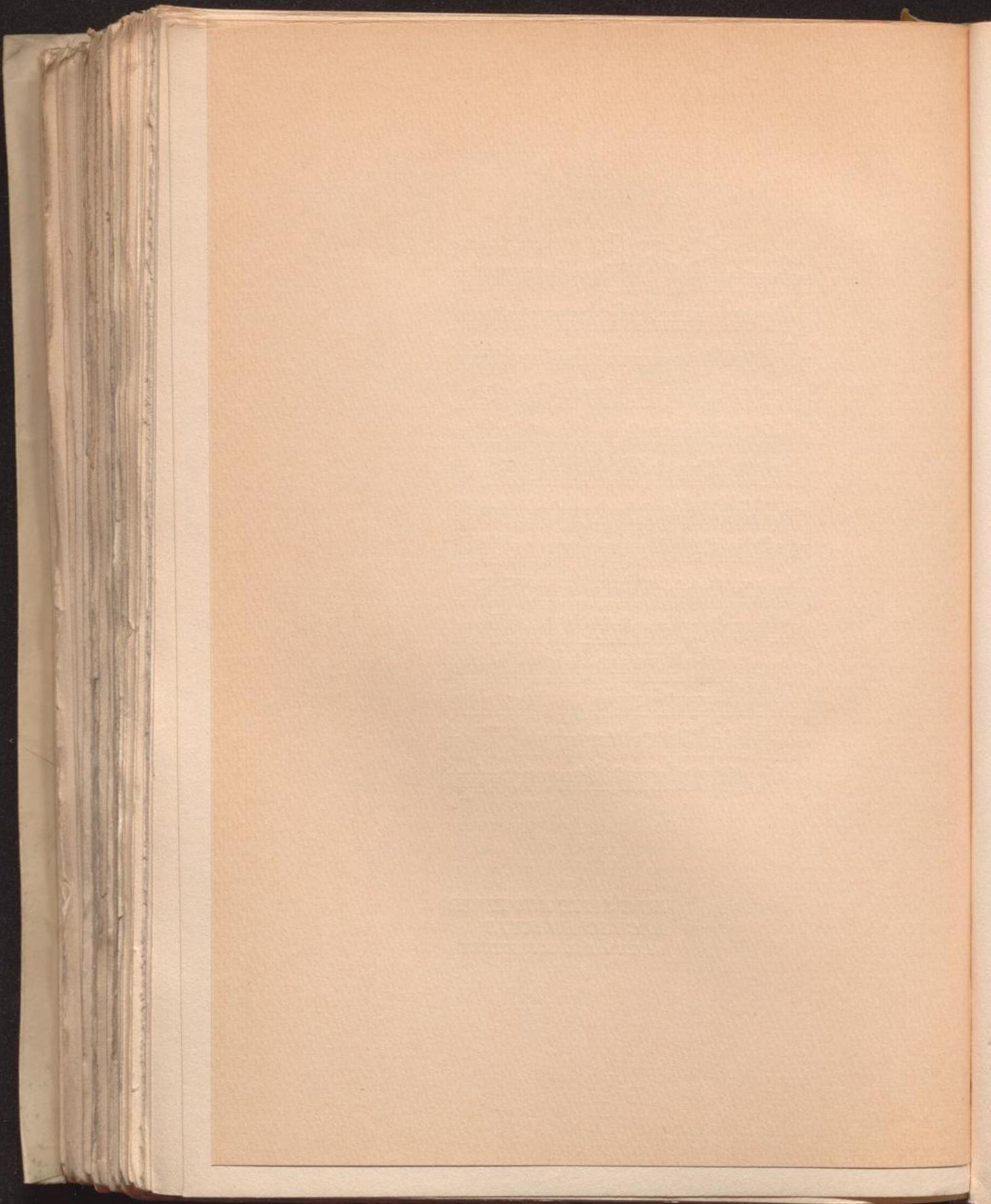
Jetzt leitete man die Suiten mit freien Preludes jeder Gattung ein, wenn man wollte, und sanktionierte dadurch ihren musikalischen Charakter. Dann gab man der Allemande einen stark motivischen Durchbruch, so daß zwischen der alten erst marsch-, dann liedmäßigen Allemande und jenem Armverschränkungstanz, 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 text reads "Suite pour le Clavecin 3. de John Sebastian Bach" with the tempo marking "Allegro" written above the first staff. The music is written on eight 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 a Baroque keyboard suite. The paper is aged and yellowed.

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, Courantenpause, 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.

