



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Selbstkultur

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

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 Bürgerstanz 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,