



UNIVERSITÄTS-
BIBLIOTHEK
PADERBORN

Der Tanz

Bie, Oscar

Berlin, 1906

Das Menuett

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

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



So 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