

Die Suite als Gattung

von Arnfried Edler

Wenn wir von der Suite für Tasteninstrumente sprechen, gehen wir gemeinhin von einer kleinen Auswahl bestimmter Werke aus, die uns als repräsentativ für eine größere Werkgruppe erscheinen. Wir bezeichnen sie als Gattung. Für die Klaviersuite haben in Deutschland – und sicher nicht nur hier – die drei jeweils sechs Suiten umfassenden Sammlungen von Johann Sebastian Bach – die *Englischen* und die *Französischen Suiten* sowie die *Partiten* des ersten Teils der *Clavier-Übung* – den Gattungsbegriff entscheidend geprägt, obwohl ihr Erscheinungsbild im Detail durchaus unterschiedlich ist. Eine wesentliche Ursache für ihre die Gattungsvorstellung prägende Rolle ist wohl, daß es sich bei Bachs Suiten um Zusammenstellungen von Sätzen handelt, die sich zu einem Zyklus zusammenschließen. Wesentlich für ihr geschlossenes strukturelles Profil ist die feste, regelmäßig wiederkehrende Anordnung bestimmter Satztypen an der gleichen Stelle. Allemande und Gigue definieren Eröffnung und Abschluß des Zyklus'. Gemeinsam mit Courante und Sarabande vertreten sie ausgeprägte Charaktere und lassen die hinzutretenden Sätze als Erweiterungen erscheinen. Sie vertreten mithin – ähnlich wie später die einzelnen Sätze innerhalb der Sonate – eine bestimmte Funktion innerhalb der Form des Zyklus': dies bewirkt, daß man die Suite als mit der Sonate vergleichbar empfunden hat, ja die Sonate als die gewissermaßen modernere, dem gewandelten Bewußtsein der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts angepaßte und die Suite historisch ablösende zyklische Form ansehen konnte. Die Vorschaltung von großen Einleitungssätzen in Formen, die nicht aus der Sphäre des Tanzes, sondern aus der des „Stylus phantasticus“ stammen – also Präludien, Toccaten, Fantasien usw. – verstärkt im Fall der *Englischen Suiten* und von *Clavier-Übung I* den Eindruck, daß es sich bei Bachs Suiten um Zyklen handelt, die der späteren Sonate vergleichbar seien, ja eigentlich ihr früheres Gegenstück darstellen.

Wendet man indessen den Blick von Bach auf Suiten anderer Komponisten, dann wird der Begriff der Suite relativ uneinheitlich und verschwommen. Einen Extremfall stellen in dieser Hinsicht die als Suiten bezeichneten Satzverbände Georg Friedrich Händels dar¹. Es handelt sich um zumeist lockere Zusammenstellungen von überwiegend erheblich früher komponierten und häufig mehrfach revidierten Stücken. Sie entziehen sich aufgrund der Disparatheit der Inhalte und Formen von großenteils zu ganz verschiedenen Zeiten entstandenen Sätzen dem Vergleich nicht nur mit Bach, sondern es fällt schwer, sie überhaupt einer Gattungstradition zuzuordnen. Zweck besonders der

¹ Georg Friedrich Händel, *Klavierwerke I*, hrsg. v. R. Steglich, revidiert von T. Best, Kassel etc. 1993 (= Hallische Händel-Ausgabe Bd. IV/1), S. XV. – Terence Best, „Die Chronologie von Händels Klaviermusik“, in: *Händel-Jahrbuch* 27 (1981), S. 79–87; ders., „Handel's Harpsichord Music: a Checklist“, in: *Music in Eighteenth-Century England*, hrsg. v. C. Hogwood und R. Luckett, Cambridge 1983, S. 171–187, hier besonders S. 175.

1720 erschienenen *Suites de Pièces de Clavecin* – des ersten der beiden vom Komponisten selbst besorgten Drucke – war es, dem Erscheinen eines Raubdrucks zuvorzukommen, den die Verlage Roger (Amsterdam) und Walsh (London) gemeinsam vorbereiteten und in dem eine nicht autorisierte Auswahl von Stücken in teilweise fehlerhaften und unausgereiften Fassungen verbreitet wurde. Im Vorwort bemerkte Händel, er habe der Sammlung einige neue Stücke hinzugefügt, um sie „more usefull“ zu machen. Mit der Herausgabe kam es ihm also darauf an, die Vermarktung seiner Musik nicht anderen zu überlassen; er erstrebte eine „favourable reception“ beim Publikum, und er traf zu diesem Zweck eine Auswahl aus Stücken, die er in der Vergangenheit für andere Zwecke komponiert hatte. Der zeitliche Rahmen der Rückgriffe reicht von etwa drei bis zu zwanzig Jahren. Die philologische Rekonstruktion der Entstehung der Suiten gestaltet sich aufgrund der Überlagerung zahlreicher Fassungen und Werkschichten sowie wiederholter Auswechslungen zwischen unterschiedlichen zyklischen Zusammenhängen und sogar Übernahmen aus anderen Gattungsbereichen über einen Zeitraum von zwei Jahrzehnten hinweg zu einem schwierigen Problem. Gewiß spielte bei Händels Vorgehen seine Prägung durch den Opernbetrieb eine wesentliche Rolle: vieles erinnert an die dort gängige Praxis des Übernehmens im Sinn von „borrowings“², von Parodie und Pasticcio. Dennoch erhebt sich die Frage, ob Händel mit seiner Art der Zusammenstellung eine existierende Gattungsnorm in Frage stellte. Als Alternative wäre anzunehmen, daß sich die primär an Bach gewonnene Vorstellung von der Suite als einer aus Tanzsätzen bestehenden zyklischen Gattung in Wahrheit erst im nachhinein, aus dem historischen Rückblick heraus, gebildet hat.

Bereits in der Frühzeit der Klaviersuite zeigt sich, daß offenbar zwei Konzeptionen miteinander konkurrierten: auf der einen Seite stehen Johann Jakob Frobergers Tanzsatzfolgen in zwei als Autograph erhaltenen repräsentativen Prachtbänden, die er 1649 und 1656 für den Habsburger Kaiser Ferdinand III. anfertigte (der dritte autographische Band von 1658 enthält keine Suiten). In der damals üblichen Manier plazierte Froberger die Tanzsätze als Einzelstücke neben die Gattungen des „Stylus phantasticus“ und die *Partite*, wobei sich dieser Begriff nicht auf die Tanzsätze, sondern auf die Variationen „Auff die Mayerin“ bezieht.

² Vgl. *Handel Sources. Materials for the Study of Handel's Borrowings*, hrsg. v. J. H. Roberts, 9 Bde., New York und London 1986.



Abb. 1: Johann Jakob Froberger, Titelblatt des IV. (Suiten-)Teils aus dem autographen *Libro Secondo* 1649, Wien, ÖNB³

Auf der anderen Seite vollzog sich etwa zur gleichen Zeit die Konstituierung der Klaviersuite in Frankreich. An ihrem Anfang stehen nicht individuelle Handschriften oder Drucke, sondern Sammelhandschriften mit Werken mehrerer Komponisten. Bereits die frühesten dieser Dokumente folgten dem Usus, die einzelnen Tänze lediglich nach Tonarten geordnet aneinanderzureihen. Damit wurde ein vorstrukturiertes Repertoire bereitgestellt, aus dem sich die Spieler/innen nach Belieben ihre Favoritstücke aussuchen konnten. Bereits in der Frühzeit der Clavecinmusik wurden diese Tänze nicht mehr ausschließlich mit ihren tradierten Namen, sondern nicht selten auch als *Pièces* bezeichnet. In dieser Wortwahl manifestiert sich eine beginnende Distanzierung von der Gebrauchsfunktion der Tänze. Zugleich öffnete sich die Clavecinmusik für individuellere, von Gattungstraditionen weniger oder gar nicht prädestinierte Gebilde. *Pièces de Clavecin* – nicht *Suite* – wurde später auf den Titelblättern der französischen Clavecinmusik-Drucke zur eigentlichen Gattungsbezeichnung. – Modellbildend wirkte gerade diesbezüglich Denis Gaultiers *Rhétorique des Dieux* (um 1655), insofern hier jeder Tonartengruppe Kupferstiche vorangestellt waren, auf denen „die Handlungen abgebildet sind, die von den Tonarten hervorgerufen werden“⁴.

³ Faksimile in: *17th Century Keyboard Music. Sources Central to the Keyboard Art of the Baroque*, hrsg. v. A. Silbiger, Bd. 3.1, New York 1987, fol. 84r.

⁴ Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*, Faksimile, hrsg. v. D. J. Buch, Madison 1990, S. 4.

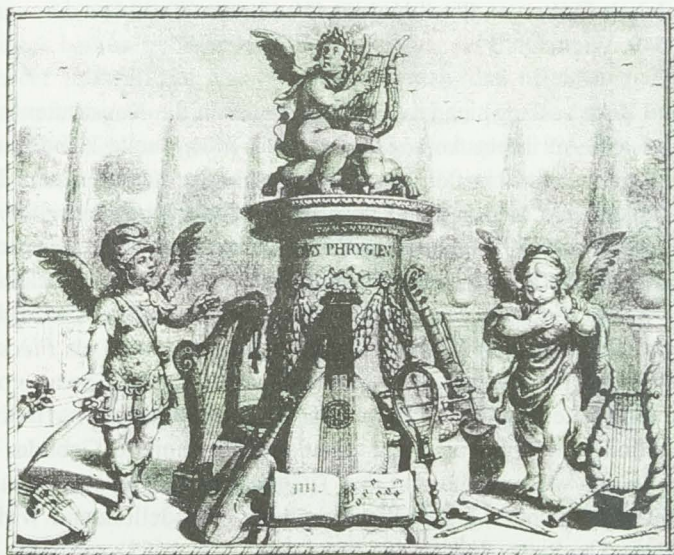


Abb. 2 a und b: Denis Gaultier, *La Rhétorique des Dieux*: Mode Phrygien, Mode Sous Phrygien⁵

⁵ Ebd., S. 24 und 31.

Die griechischen Tonartennamen haben nichts mehr gemein mit den früheren Kirchentönen, denen sie im Humanismus zugeordnet worden waren (und natürlich erst recht nicht mit den tatsächlichen Tonarten der griechischen Antike): als „Mode dorien“ bezeichnete Gaultier beispielsweise das spätere *D-Dur*, als „Mode sous-dorien“ *A-Dur*, als „Mode phrygien“ *fis-Moll* usw. Auf diese Weise wurden die Tonarten des im Entstehen begriffenen *Dur-Moll-Systems*, für die es noch keine verbindlichen Benennungen gab, mit Hilfe einer mythologischen Emblematik eingeführt, die dem humanistischen Geist vertraut war und die Legitimierung der neuen Tonalität durch Verankerung in der Bildungstradition gewährleistete. – Im allgemeinen wurden die Tonarten zu dieser Zeit mit der Quint, dem Grundton sowie der Terz „mineur“ oder „majeur“ der betreffenden Dreiklangsstufe bezeichnet sowie nach „naturels“ und „transposez“ unterschieden. Gaultiers Modus-Bezeichnungen entsprechen der Anordnung in Marin Mersennes *Harmonie universelle* (1636/37), die ihrerseits – jedoch mit einigen Abweichungen – an das von Gioseffo Zarlino in den *Dimostrazioni harmoniche* (1571) entwickelte System der mit „Dorisch“ auf *C* beginnenden zwölf Modi anknüpfte.⁶ Es mischen sich also Vorstellungen des in seiner Frühphase befindlichen Generalbaßdenkens mit Restbeständen der modalen Tradition, wobei den Tonarten bestimmte Affekte zugeordnet wurden.

Auf dieser Grundlage nun wurde das Repertoire in den frühen Handschriften – an der Spitze dem Bauyn- und dem Parville-Manuskript – aufsteigend von *C-majeur* über *d-mineur*, *D-majeur*, *F-majeur*, *G-majeur*, *g-mineur*, *a-mineur*, *B-majeur* gruppiert. Die Anordnung nach Tonarten wurde freilich als Prinzip nicht im Bereich der Suite begründet. Es stammt vielmehr aus der liturgischen Orgelmusik, wo bereits seit der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts – etwa in den Tabulaturen des Johannes von Lublin oder in den Drucken von Pierre Attaignant sowie bei Antonio de Cabezón – Psalmton- und Magnificat-Intonationen in sämtlichen Modi zusammengestellt wurden. Seit der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts folgten auch die Sammlungen der *cantus-firmus*-freien Gattungen wie *Ricercari*, *Tientos*, *Kanzonen*, *Toccaten* und *Fantasien*, die das Substrat des späteren „*Stylus phantasticus*“ bildeten, häufig dieser Anordnung, nicht jedoch die Tänze. In den französischen Klavier-Manuskripten wurde dieses Anordnungsprinzip übernommen, zugleich aber – und darin liegt ihre Modernität – von den Kirchentönen auf die im 17. Jahrhundert entstehende neue Tonalität übertragen, die sozusagen die Vor- oder Frühstufe des *Dur-Moll-Systems* repräsentiert. Nie zuvor war die Gattung der Klaviertänze einer solch systematischen Behandlung gewürdigt worden: deutlich wird das Bestreben, jeden der damals zur Verfügung stehenden Töne mit nicht nur einem, sondern einer ganzen Reihe von Klaviertänzen zu exemplifizieren. Dadurch, daß sie damit eine Funktion übernahm, die vorher der sakralen bzw. der ‚gelehrten‘ Tastenmusik

⁶ Die Bemerkungen zur Tonartentheorie beziehen sich auf Jean Rousseaus *Méthode claire, certaine et facile, Pour apprendre à chanter la Musique*, Paris 1691 (1. Edition 1683), zitiert nach Wolfgang Auhagen, *Studien zur Tonartencharakteristik in theoretischen Schriften und Kompositionen vom späten 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts*, Frankfurt/Main etc. 1983, S. 13 f. Vgl. auch Herbert Schneider, *Die französische Kompositionslehre in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Tutzing 1972 (= Mainzer Studien zur Musikwissenschaft Bd. 3), S. 75–77.

vorbehalten gewesen war, erfuhr die Klaviertanzgattung eine ästhetische Aufwertung, die auch den Beginn ihrer Distanzierung von der früheren Gebrauchsfunktion markiert und die jenen Prozeß der Stilisierung der Tänze in Gang brachte, der für die weitere Entwicklung kennzeichnend ist. Zugleich leistete die französische Clavecinmusik einen in seiner Bedeutung kaum zu überschätzenden Beitrag zur Etablierung des neuen tonalen Denkens, indem sie erstmals im Rahmen einer nicht nur für professionelle Musiker, sondern auch für Liebhaber bestimmten musikalischen Gattung die neuen Tonarten einer breiten Schicht von Rezipienten bewußt machte. – Bezeichnenderweise fehlt den Suiten in den Autographen Frobergers eine vergleichbare Systematik der tonalen Anordnung. Dafür faßte er die Tanzsätze nicht als Einzelstücke auf, sondern ordnete sie zu individuell gestalteten Verbänden mit zyklischem Charakter, in denen jeder Satz an bestimmter wiederkehrender Stelle einen fest umrissenen Charakter repräsentierte und zugleich eine Funktion in der als mehrsätzig aufgefaßten Gesamtstruktur erfüllte.



Abb. 3: Froberger, Suite II/Allemande aus *Libro Secondo* 1649, Wien, ÖNB⁷

Frobergers Wiener Autographe beinhalten eine differenzierte Zusammenstellung von Klaviermusik der italienischen Tradition (der Froberger entstammte) und des damals eben von der Lautenmusik sich emanzipierenden französischen Clavecin-Stils. Die Stile

⁷ Faksimile in: *17th Century Keyboard Music* Bd. 3.1 [s. Anm. 3], fol. 84v.

und die sie tragenden Gattungen differenzierte er durch die Notation: die Suiten sind in der Klaviertabulatur auf Akkoladen zu zwei Systemen mit jeweils fünf Linien notiert, womit Froberger die Gattung dem französischen Bereich zuordnete und sie gegenüber den italienisch notierten Toccaten, Ricercari, Fantasien und Kanzonen absetzte.

Die zyklische Gestalt von Frobergers Folgen klavieristischer Tanzsätze war ein Novum und sollte als persönliche Prägung des Autors ebenso wahrgenommen werden wie das Erscheinungsbild der Bände als ganzes. Wohl konnte Froberger an die variativ-motivische Verbindung in den deutschen Ensemblesuiten vor 1618 (Paul Peuerl, Johann Hermann Schein, Isaac Posch) anknüpfen, überdies war er gewiß als perfekter Kenner der aktuellen stilistischen Situation – als der er sich hier auswies – auch bezüglich der Entwicklung der Lauten- und Consort-Musik der 1620er bis 1640er Jahre bestens im Bilde. Wann und wie dagegen Froberger die französische Lauten- und Clavecinmusik kennenlernte, ist nicht belegt, da innerhalb seiner Biographie die Periode zwischen 1645 und 1653 besonders schlecht dokumentiert ist. Das Interesse des weitgereisten und gut informierten Musikers an der französischen Clavecinmusik ist durch einen Brief des Gesandten des Prinzen von Oranien, William Swann, an dessen Sekretär Constantin Huygens vom 15. September 1649 aus Wien belegt. Swann schilderte darin Froberger als „un homme très rare sur les espinettes“ und fügte hinzu, er „habe diesem Meister einige Stücke von Herrn Chamboniers versprochen“. – Als aber Froberger im gleichen Jahr erstmals dreisätzliche Klaviersuiten mit der Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande (allein Nr. 2 hat am Schluß als vierten Satz eine Gigue) und 1656 viersätzliche mit der Gigue als Erweiterungssatz an zweiter Stelle mit den Merkmalen des französischen Clavecin-Stils vorlegte, konnte er sich hierin nicht an Jacques Champion de Chambonnières orientiert haben. Denn dieser stand eben erst im Begriff, die französische Clavecinschule zu begründen, und seine Werke kamen erst zwei bzw. anderthalb Jahrzehnte später im Druck heraus; noch später wurden sie in repräsentativen, jedoch keineswegs individuellen (geschweige autographen) Handschriften gesammelt und auch in diesen nicht zu Suiten im Sinn derer von Froberger zusammengestellt. Daß die normierte Anordnung der Klaviertanzfolgen von den Zeitgenossen als eine durch Froberger persönlich eingeführte Neuerung anerkannt wurde, belegt ein Vermerk von Matthias Weckmann (der Froberger ein musikalisch ebenbürtiger, befreundeter Partner war) auf Seite 9 des heute in der Yale-Universitätsbibliothek aufbewahrten Hintze-Manuskripts bei der Abschrift des Eröffnungssatzes der *D-Dur-Suite* (GA XX) von Froberger, den anstelle der Allemande eine „Meditation, faite sur ma Mort future la quelle se joue lentement avec discretion“ bildet. Weckmann vermerkte in einer Fußnote:

„NB Memento Morj Froberger?. hierauff Auch die Gigue hernach Courant Vndt Sarab hintn in diesen buch zu letzt gesetzt [Riedel liest: gesandt, Silbiger: gespielt] – Vndt so Setzt er Nun fast alle seine Sachen in Solcher Ordnung.“⁸

⁸ Zitiert nach Friedrich Wilhelm Riedel, *Quellenkundliche Beiträge zur Geschichte der Musik für Tasteninstrumente in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts (vornehmlich in Deutschland)*, Kassel 1959, S. 75f., 97.

Besonders deutsche Komponisten von Klaviersuiten bevorzugten seit den 1670er Jahren die Satzfolge Allemande – Courante – Sarabande – Gigue, die sich wohl zuerst im Bereich der Repertoires für Baßviola (Du Buisson) und Laute (Esaias Reusner) durchsetzte. Das betrifft einmal die norddeutschen Organisten Matthias Weckmann in zwei der fünf im Lüneburger Manuskript KN 147 ohne Autorenangabe aufgezeichneten, jedoch wohl ihm zuzuschreibenden Suiten, sowie weiterhin Johann Adam Reincken und Dietrich Buxtehude in ihren in der Ryge-Tabulatur enthaltenen Suiten, und Christian Flor in dem erst kürzlich als von ihm stammend nachgewiesenen, auf 1687 datierten Tabulaturmanuskript Lüneburg Mus. ant. pract. 1198. Zum anderen weisen auch die mittel- und süddeutschen Suiten, darunter die erste deutsche Druckveröffentlichung, des Nürnberger Organisten Benedict Schultheiß' *Muht- und Geist-Ermunternde Clavier=Lust*, die 1679/80 in zwei Teilen erschien, die neue Ordnung auf. Immer noch bezeichnete keiner dieser Komponisten die Satzfolgen als Suiten. Indessen kam – wohl vor allem durch die weitverbreitete *Clavier-Übung* von Johann Kuhnau aus dem Jahr 1689 – der Terminus „Parthia“ bzw. „Partie“ auf. Diese Übernahme akzentuiert den Charakter der Einzelstücke als Teile („partes“) eines musikalischen Ganzen, die der für die Tanzstücke traditionellen Aufeinanderfolge von Gruppen gleichen Typs tendenziell zuwiderlief. Vor allem in Mitteldeutschland bürgerte sich diese Gattungsbezeichnung für den Satzverband ein, wie die Sammlung von Johann Krieger von 1697 zeigt; in diese Tradition reihte auch Johann Sebastian Bach seine *Clavier-Übung I*. – Diesem Trend folgten auch die Verleger der ersten Druckausgaben von Frobergers Suiten in den 1690er Jahren: zuerst 1693 der Mainzer Ludwig Bourgeat, dann 1696/97 die Amsterdamer Estienne Roger und Pierre Mortier; letztere bezeichneten die Reihen der Tanzsätze als *suittes de clavessin* und andererseits die von ihnen vorgenommene Umgruppierung als „meilleur ordre“. Damit trugen sie dazu bei, daß sich der Terminus allmählich (vor allem seit dem zweiten Jahrzehnt des 18. Jahrhunderts durch die Schriften Johann Matthesons, beginnend mit dem *Neueröffneten Orchestre* 1713) als Gattungsbezeichnung etablierte⁹. Letztlich haben also Verleger den Ausschlag für die Durchsetzung des Terminus als Gattungsbezeichnung gegeben, und mehr als ein Jahrhundert verging von den Anfängen zyklischer Suitenverbände um 1610 bis zur abschließenden zyklischen und terminologischen Normierung 1713. An diesem Prozeß partizipierte die Klaviermusik seit 1649.

⁹ Thomas Schipperges, Art. „Suite“, in: *HmT* 1991, S. 7.; ders.: Art. „Partita“, in: *HmT* 1992, S. 5f.

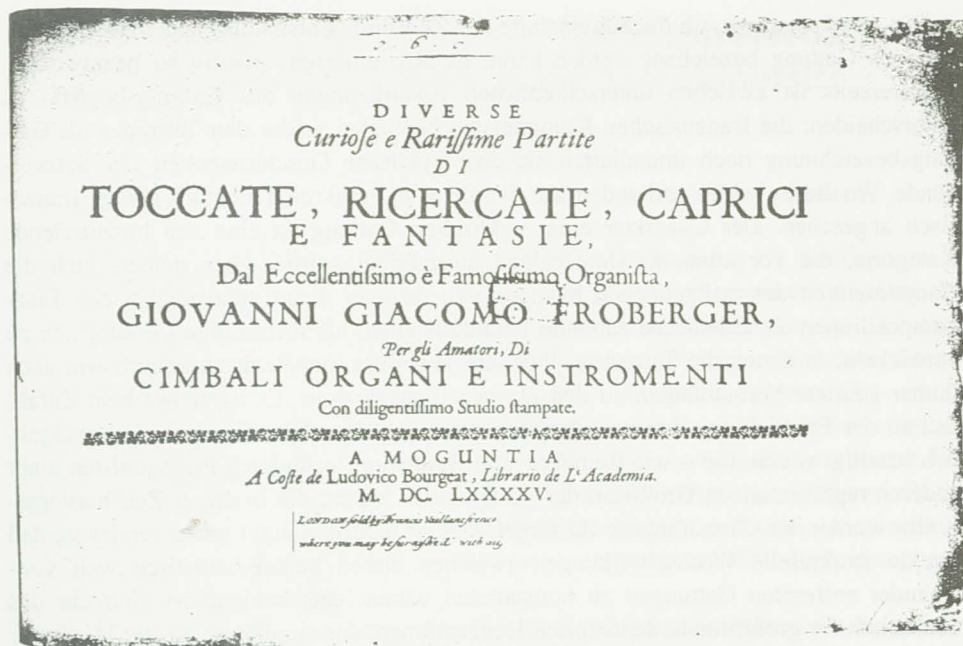


Abb. 4: Froberger-Suiten. Faksimile des Titelblattes des Mortier-Druckes¹⁰

Die französisch-deutsche Differenz bezüglich des Gattungsbegriffs „Suite“ schlug sich auch in der Musiktheorie nieder. Der französische Kirchenkapellmeister Sébastien de Brossard bezeichnete in seinem bedeutenden *Dictionnaire de musique* (1703/05) die von einem Prélude eingeleitete Zusammenstellung von „Danses ou Airs sérieux“ (darunter verstand er Allemande, Pavane, Courante) und „Airs gays“ (Gigue, Passacaille, Gavotte, Menuet, Chaconne) als „Sonates da camera“ und ordnete sie als Gattung der italienischen Musik zu¹¹; ein Artikel „Suite“ kommt in Brossards *Dictionnaire* nicht vor. Demgegenüber erklärte ein Jahr später (1706) der Berliner Kantor Martin Heinrich Fuhrmann die Allemande als „Proposition in einer musicalischen Suite, daraus die Corrente, Sarabande und Gigue als partes fließen“¹². Für den Franzosen war also der „meilleur ordre“ ein Spezifikum der italienischen Ensemble-, nicht aber der Clavecinmusik. Deshalb wandte er auf ihn die italienische Bezeichnung „Sonata“ an, während für den Deutschen der gefestigte zyklische Zusammenhang das konstituierende Merkmal der Gattung „Suite“ bedeutete, die er als eine Entfaltung der in der Allemande enthaltenen musikalischen Substanz – unabhängig von der Besetzung – ansah.

¹⁰ In: *17th Century Keyboard Music* Bd. 4, New York.

¹¹ Sébastien de Brossard, *Dictionnaire de musique*, Paris 1705 (Reprint Hilversum 1965), S. 119.

¹² Martin Heinrich Fuhrmann, *Der musikalische Trichter, dadurch ein geschickter Informator seinen Informandis die edle Sing= Kunst nach heutiger Manier [...] einbringen kann [...]*, Franckfurt a. d. Spree [= Berlin] 1706, S. 87.

Die Ausgangsfrage, ob die Klaviersuite zur Zeit ihrer Entstehung und frühen Entfaltung als Gattung bezeichnet werden kann, ist also einerseits positiv zu beantworten. Andererseits ist zwischen unterschiedlichen Ausprägungen des Gattungsbegriffs zu unterscheiden: die französischen Komponisten benutzten weder den Terminus als Gattungsbezeichnung noch intendierten sie eine zyklische Geschlossenheit der Satzverbände. Wo dieses beides vorhanden war, wurde es in Frankreich nicht als genuin französisch angesehen. Der Charakter einer zyklischen Gattung ist eine neu hinzutretende Kategorie, die vor allem in Deutschland ausgebildet wurde. Hier richtete sich die Hauptintention der maßgeblichen Komponisten weniger darauf, clavecinistische Tanzkompositionen als stilistische Modelle herauszustellen, als mehrteilige Großformen zu entwickeln, in denen die Tanzsätze über ihre jeweilige Einzelexistenz durch wie auch immer geartete Verbindungen zu den übrigen hinausweisen. Es ist sicher kein Zufall, daß an der Entwicklung dieser Suitenkonzeption gerade solche Komponisten maßgeblich beteiligt waren, die – wie Reincken und Buxtehude – zugleich Protagonisten einer anderen repräsentativen Großform der Tastenmusik waren, die in dieser Zeit hervorgebracht wurde: der Choralphantasie für Orgel. Das ist natürlich nicht so zu verstehen, daß direkte strukturelle Wechselwirkungen zwischen diesen beiden stilistisch weit voneinander entfernten Gattungen zu konstatieren wären; entscheidend ist vielmehr das Sensorium für großformale thematische Konzeptionen, das zumindest für die Musik für Tasteninstrumente eine historisch neue Dimension bedeutet. – Voraussetzung für diese Konzeption der Cembalosuite war mithin, daß dem einzelnen Stück ein stärkeres ästhetisches Eigengewicht zuerkannt wurde; dies war bereits in Frankreich geschehen, dort jedoch im Sinn der Modellfunktion der jeweiligen Einzelausprägung. Demgegenüber bezog sich die Erkenntnis der deutschen Komponisten darauf, daß das erhöhte ästhetische Eigengewicht die Tanzsätze zugleich dazu befähigte, als konstitutive (wenngleich noch keineswegs unersetzliche oder auch nur unverwechselbare) Glieder eines größeren zyklischen Ganzen zu fungieren. Daß diese Tendenz allgemeinen Denkstrukturen der Zeit entsprach, lehrt etwa ein Blick auf die *Monadologie* von Gottfried Wilhelm Leibniz (1714/20), in der der Gedanke der Einheit innerhalb einer Vielzahl von individuell ausgeprägten Teilen in mannigfachen Bezügen begegnet. Die Einheit des Kunstwerkes – und darin exemplarisch des aus Einzelelementen bestehenden Zyklus' – hat ihre *raison d'être* darin, dem Denken Gelegenheit zu geben, Beziehungssysteme zu konstituieren bzw. sie rezeptiv aufzudecken. Die Entstehung eines geistigen Bedürfnisses nach Einheit in der Mannigfaltigkeit war die Voraussetzung dafür, daß zyklische Gestaltungen sich entwickelten, die aus individuell geprägten, aber in einem ‚vernünftigen‘, funktional bestimmten Verhältnis einander zugeordneten Einzelteilen gebildet sind.