

»Von der
bonne Grace
und wolgefälligen
Air bey
dem Tantz«

»Und gewiß, es ist die Air oder Artigkeit ein solches Requisitum bey dem Tantz, daß das letztere ohne das erste simpliciter nichts werth, ja eine recht lächerliche und einfältige Sache ist; Befindet sich aber im Gegentheil diese, so wol dem Naturel als der Kunst nach, in gehörigem Maaß bey einem Tänzter, so ist der Tantz zu aestimiren, und so wol ergötzlich, als nutzbarlich. Allermassen durch diese Kunst, als welche sich principaliter auf das Exterieur und die unaffectede Leibes-Geschicklichkeit durch alle Glieder fundiret (wenn nemlich ein zierlicher Tänzter alle seine Schritte Regel-mäßig formiret und connectiret, dieselben mit den Gestibus derer Hände, des Leibes und Kopffes Regel-mäßig accompagniret, die Cadence, wie auch die Figuren Regel-richtig observiret, und alles mit bonne Grace und gehöriger Decence exorniret) das Innerliche und wol-moralisirte Gemüth auch biß auf die allerkleinsten Bewegungen, darzu sie den äußerlichen Leib antreiben kan, vorgestellt wird. Die noble Air ist dasjenige, spricht Herr Pasch in *Apologia wahrer Tantz-Kunst* pag. 42. welches bey dem Tänzter den Ausschlag giebet, und das Gemüthe, wie es an sich selbst ist, externè entweder wol moralisiret, oder dis-solut vorstellt und würcklich ins Gesicht bringet, und alle Motiones und Actiones durch Abnehmen und Zugeben der Schärffe und Sänfftigkeit angenehm darnach flectiren kan.

Ja! es führet diese Air (oder Art) recht was magnetisches bey sich, indem sie mit ihrem Nachdruck und gleichsam mancherley bezaubernden Stellagen und Gestibus nicht allein, wie der bunte Frühling, aller Augen gleichsam nach sich ziehet und contentiret, daß sie nicht anders, als den galanten Tänzter mit seinen lieblichen Gestibus bewundernd betrachten müssen; sondern sie erweicht auch die Stahl- und Diamanten-harten Herten, und beweget sie dergestalt, daß, ob sie gleich zuvor niemals dem andern eine obligate Mine zu machen willens gewesen, dennoch anietzt Thür und Angel zur völligen Affection freywillig aufthun. O! wie mancher-qualificirter Tänzter hat sich nicht durch sein Douceur und anmuthige Vorstellung aller Zuschauer Gemüther affectioniret gemacht? Und wie manche tugendhafte Dame von Condition hat nicht einem galant-tanzenden Cavalier ihre Affection und unschuldiges Hertz freywillig gewidmet?

Allein! es müssen wolgedachte Leibes-Geberden von allen Affectionen gereinigt seyn, und muß der Tänzter die Philosophischen und Mathematischen Grund-Regeln in so viel, als sie hierzu dienlich sind, in perfectione studiret haben, daß es scheint, gleich als ob er von einer so annehmlichen Veränderung nach der andern regieret würde.

Und da gehöret gewißlich ein rechtes Kunst- und Meister-Stück darzu, wenn man nemlich seinen Leib, Augen, Arme, Hände, Füße, u. s. f. an statt der Zunge gebrauchen will. Man muß den gantzen Leib mit seinen Gliedmassen in gehöriger Decence und Anmuth zu geberden, wenden und kehren wissen: Die Füße müssen allemal saubere und nette Pas formiren: Die Arme, Hände und der Kopff müssen decore und auf eine recht anmuthige Weise moviret werden: Das Gesicht muß morat seyn, weder lachen, noch sauer sehen, sondern sich allemal modest und indifferent praesentiren: Der Mund muß freundlich, und die Augen lieblich... allezeit auf das Frauenzimmer gerichtet seyn.«

Gottfried Taubert »Rechtschaffener Tantzmeister« Leipzig, 1717

Pavane

»Der Tantz aber ... kömpt ursprünglich aus Hispanien¹, Inmaßen man sihet, daß er mit sonderlichen, langsamen, zierlichen Tritten und Spanischer gravitet formiret werden muß« (Praetorius »Syntagma musicum« 1619).

Nie durfte das Gesamtbild den Eindruck »voller Würde und Erhabenheit« (Shakespeare: Much ado about nothing, II, 1) verlieren, sondern immer »die schöne Haltung in der Bewegung und die Majestät in der Ruhe bewahren«, wie Brantôme sie bewunderte, als er die Pavane von Heinrich II. und seiner Schwester vor Katharina von Medici getantz sah. Sie war ein echter Umgangs-Tanz, frei von Pantomime, im Gegensatz zu Galliarde und gehüpfter Courante.

»Der Edelmann kann sie mit Degen und Barrett tanzen, ihr Anderen in Euren langen Roben«, lehrte der Domherr Tabourot (Arbeau) seinen Schüler Capriol.

»Den Königen und Fürsten dient die Pavane dazu, sich prunkend zu zeigen in



16

ihren großen Mänteln und Staatskleidern, begleitet von der Königin, den Prinzessinen und Hofdamen, welche die langen herabgelassenen Schleppen ihrer Roben auf dem Fußboden nachschleifen oder zuweilen von ihren Damen tragen lassen.« Die Länge der Schleppen wurde mit 5 m, diejenige der Schritte mit höchstens 15 cm beschrieben bei einem Abstand der Paare von 60 cm. Die Schritte wurden, im Gegensatz zur basse danse, von Tänzer und Tänzerin mit gleichem Fuß begonnen. »Die Tanzenden beginnen das Vorwärtsschreiten mit dem linken, das Rückwärtsschreiten mit dem rechten Fuß« in dem Bewegungsablauf von zwei einfachen Nachsetzschritten (pas simples) und einem Doppel-

¹ pavo = Pfau.



schritt mit Ansetzen (pas double), kurz simple und double genannt. »Wenn man nicht zurückschreiten will, so geht man nur vorwärts. Man wiederhole die Melodie so oft, als den Spielleuten oder Tänzern beliebt.« Arbeau gab seinem Schüler eine solche, »sie mit sieben Strophen vierstimmig singen oder spielen zu lassen².« ... Wer will, kann sie auf Geigen, Spinetten, Querflöte, Oboen und auf allen Arten von Instrumenten spielen lassen, sogar gesungen kann sie werden ... und unterstützt das Tambourin mit seinen Schlägen² vorzüglich die Stellung der Füße.« »Unsere Musiker lassen sie in der Kirche erklingen, wenn Töchter aus vornehmen Häusern, von den Priestern und den Mitgliedern verschiedener ehrenhafter Bruderschaften begleitet, verheirathet werden« ... ein Tanz erklang an feierlichstem Ort, und die Spanier wagten es sogar, Pavanen zu Ehren der Muttergottes zu schreiben und ihr zu widmen (Sachs).

Die Pavane oder »Le grand bal«, wie sie seit 1530 hieß, eröffnete zum Klange von Posaunen und Oboen jedes königliche Tanzfest³. »Auch bedient man sich der Pavanen bei Maskeraden, wenn Götter und Göttinnen, Kaiser und Könige mit all ihrer Majestät auf Triumphwagen einherziehen« (Arbeau 1588)⁴.

1508 wurde in Italien die erste Pavane gedruckt, ab 1529 erschienen in Paris die berühmt gewordenen Attaignant'schen Tanzbücher, deren VI. Livre de Daneries (1555) das Musikbeispiel II der Choreographie entnommen ist. Allmählich war der »Große Tanz«, die Pavane, an die Stelle der Basse Danse getreten. 1588 blickte Arbeau leicht wehmütig auf ihr Entschwinden, obgleich er hoffte, »daß solche ehrbaren Tänze an Stelle der unzünftigen und schamlosen,

² s. Musikbeispiel »Belle, qui tiens ma vie«.

³ Noch der Musikstil des beginnenden 20. Jhdts. vermochte in der »Pavane pour une Infante défunte« von Ravel die einzigartig feierlich-festliche Haltung dieses 300 Jahre zuvor vergangenen Tanzes auszudrücken.

⁴ Czerwinski (in seiner Übersetzung Arbeaus, welcher auch die deutschen Zitate entnommen sind) ergänzte: »Die Angabe ist deshalb wichtig, weil sie uns gewisse offene Passagen des »Ballet comique de la Reine« erklärt, welches Baltazarini 1581 auf Befehl König Heinrichs III arrangiert hatte. In demselben befinden sich nämlich Lücken an Stellen, wo die Handlung Musik erfordern würde, und es ist anzunehmen, daß der Componist dieselben vorsätzlich freiließ, um sie bei der Aufführung durch die Musik gewisser Pavanen ausfüllen zu lassen. Wir werden also die Pavane als den Aufzug des Hofes und seines Gefolges sowie der vornehmen Paare bei einem Ball aufzufassen haben.«

die man statt ihrer eingeföhret habe⁵, wieder erhoben werden möchten. Ich denke, sie wird niemals abgeschafft«, bekräftigte Arbeau seine Worte, während er die Pavane lehrte. Aber oft wurde bereits ein Branle statt einer Pavane getanzt; denn sein Schüler Capriol antwortete: »Ich habe beobachtet, daß in guter Gesellschaft der Tanz gewöhnlich mit einem Branle beginnt.« Branles wurden in mannigfacher Veränderung der auch die Pavane bildenden Schrittformen simple und double getanzt, und der »Branle double« (nur mit doubles getanzt) zeigt eine der Pavane ähnliche feierlich-ruhige Grandezza. ... und am Ende durchschlingen sie einander und formen die Hecke«, erklärte Arbeau zu einem seiner zahlreichen Branles: Hecke (haie), wie die Kette (chaîne) eine der uralten Formen des Schlingelreigens⁶, der symbolhaft in der 2. und 5. Tanz-Strophe der Choreographie erscheint. »Dreißig Neue auserlesene Padouanen und Galliarden — nach Teutscher Art gesetzt — so zuvor niemals in Truck kommen, auf allen Musikalischen Instrumenten lieblich zu gebrauchen«, entbot 1604 Johannes Ghro als »dienstwilliger Organist zu Meissen« seinem »Edlen Gestrengen und Ehrenwerten großgünstigen Juncker R. v. Bünow, der als günstiger Beförderer der Edlen Musica gerühmet wird«. Padouanen, schrieb Ghro, aber er komponierte echte Pavanen. Die »Paduane«, nach dem Namen der Stadt Padua benannt, hat nichts mit der Pavane zu tun. Sie steht im $\frac{6}{8}$, später dreiteiligen Takt, entstand auch Jahrzehnte später, 1546 zuerst nachweisbar. Aber es war 1508 in Italien auf dem Erstdruck französischer Pavanen statt »Pauanes« das Wort »Padoane« erschienen. Das Land der Musik blieb maßgeblich. Obgleich es sich dem Tanz nach ($\frac{4}{4}$) fast immer um Pavanen

⁵ Zu diesen zählte als der am meisten angefeindete Tanz die »Galliardische Volta«. Königin Elisabeth von England, als deren Lieblingstanz die Pavane galt, versagte sich jedoch nicht, ebenfalls im Wirbel der Volte gedreht und hoch emporgehoben zu werden.

⁶ der in England eine der Hauptfiguren des Country-Dance bildet (chaîne anglaise), im American Square als »The Grand Right and Left« erscheint und in vielen Varianten jahrhundertlang seinen Platz in allen Contres und Quadrille-ähnlichen Tänzen Europas behauptete (s. Choreographien Menuet en huit und Gigue) und heute noch im Volkstanz lebt. Caroso, der große Tanzmeister der Renaissance in Italien, gab dieser reizvollen Figur den ersten choreographischen Grundriß der Tanzgeschichte in der Zeichnung seines Contrapasso nuovo (»Nobiltà di Dame«, Venedig 1605).

handelte, schrieben Peurl (Neue Paduanen), Schein (Banchetto musicale neuer anmutiger Paduanen, Gagliarden) — um nur einige bedeutende Komponisten Deutschlands um 1600 zu nennen —, stets das italienische Wort. Die Padoane oder Padovane findet sich später in gleichen Suiten zur Pavane benachbart, hierdurch eindeutig ihren Unterschied nicht nur in der Taktart, sondern im Tanzstil, beweisend, der ebenfalls für die Ausführung französischer und italienischer *Pavanen* galt.⁷

Arbeau lehrte außer der Pavane die »Pavane d'Espagne« (die weit später als die ursprüngliche Pavane nach Frankreich kam), deren Teilungen und Fußbewegungen des Double, »wenn sie hübsch und schnell ausgeführt werden, der Pavane das Ernste nehmen und mit verschiedenen Gesten getanzt wird. Weil sie Ähnlichkeit mit dem Canarischen Tanz (Canarie) hat, werde ich sie mit diesem zusammen erklären«. Sechs Fleurets nacheinander zeigt u. a. ihre Tabulatur. Der Hang zu schnellerer Tanzbewegung war nicht mehr aufzuhalten, und häufig wiesen große Festlichkeiten keinen langsamen Tanz mehr auf.

Bei Hofe jedoch wurde weiterhin der Stil des »Bal de cérémonies« gepflegt, von dem Marguerite de Valois (Reine de Navarre) in ihren »Mémoires« schrieb: »... la Cour s'y distingua par la noble gravité des danses sérieuses«, und von dem — hundert Jahre später unter Louis XIV stattfindend — J. Bonnet⁸ berichtet, daß alle Sorgfalt aufgewendet wurde, die Formen des *belle danse* (zu welchem u. a. der Lieblingstanz des Königs, die Courante, wie das Menuett gehörten) glänzen zu lassen, »... où la noblesse & la bonne grace de la danse parurent dans tout son lustre«.

Das berühmte Paar geraden und ungeraden Taktes, getretenen und gesprungenen Schrittes, Pavane und Galliarde, häufig wie auch die anderen Vor- und Nachtanzenpaare Passamezzo — Saltarello, Allemande — Tripla u. a. aus gleicher Melodik entwickelt (»a kind of musicke-made out of the other« wie Thomas Morley⁹ 1597 sagte), verging mit beginnendem 17. Jhdt.

⁷ »La différence entre les Pavanes de Th. Arbeau (1588) et celles de Caroso (Il ballarino, Venedig, 1577) est très grande: autant les premières sont gracieuses, glissant légèrement à terre, décevantement provocantes entre danseurs et danseuses, autant les deuxièmes sont sautillantes, inquiètes par des petits sauts sur place ... et des cabrioles brisées ...«

L. Fonta: Einleitung zu Arbeaus Orchésographie, Neuausgabe Paris 1888.

⁸ »Histoire générale de la danse« Paris 1724.

⁹ »A plaine and easie introduction to practicall musicke.«

Passamezzo

»Ist die Pavane nicht zu feierlich und schwer, um von einem Paar allein in einem Saal getanzt zu werden?« ließ Arbeau seinen Schüler Capriol fragen, und er antwortete ihm: »Die Musikanten spielen sie oft leichter, schnelleren Taktes, wodurch sie einem Basse Danse ähnlich wird und Passemeze heißt.«

Aus diesem Zusammenhang heraus ist die »Pavane-Passemeze« von Claude Gervaise¹⁰ zu verstehen, die das sechste Tanzbuch Attaingnants (1555) enthält, wie Passamezzo-Pavanen von W. Byrd und P. Philips im Fitzwilliam Virginal Book (ca. 1625).

Den verschiedenartigen, oft falschen Auslegungen des Namens¹¹ stellt Mabel Dolmetsch (»Dances of Spain and Italy« London 1954) eine überzeugende Deutung gegenüber: »The dance named Passomezzo is the Italian version of an ornate pavan, and has a strong affinity with the Spanish Pavan. ... The Italian name has been subjected to various corruptions, such as Arbeau's *pasmeze*, Carosos *passo e mezzo* and Sir Toby Belch's *passy measure pavin*. The original name was *passomezzo*, meaning the »half-step« since its movement and tempo were quickened in that proportion, as contrasted with the solemn processional pavan.«

Ein »*passeggio*« aus Carosos erstem »*Passo e mezzo*« stellt die im späteren französischen Tanz »tour de main« genannte Bewegungsform dar, und man versteht, daß dieser Tanz später das »italienische Menuett« genannt werden konnte: Marguerite de Valois galt — wie Elisabeth von England — als berühmte Tänzerin in Europa, und wir lesen über sie: »Die Grazie ihrer Bewegungen kann Brantôme nicht genügend bewundern, besonders aber hebt er das Entzücken hervor, daß sie weckte, wenn sie tanzte — »La Pavanne d'Espagne oder pazzameno«, das italienische Menuett.« (Chledowski »Die letzten Valois« München 1922)

¹⁰ Violinist und Komponist am französischen Hof.

¹¹ »Der Passamezzo ist ein alter italienischer Tantz von sanftem, ruhigen Charakter, »passamezzo a passando, transeundo«, daß man gar sanfft und allmählig hereintritt, wenn darnach getantzet wird. Und gleich, wie ein Gaillard fünf tritt hat, und daher ein Cinquepas genennet wird: Also hat ein Passamezzo kaum halb so viel pas, als ein Gaillard, quasi dicas: mezzo passo.« Praetorius »Syntagma Musicum« 1619 (III,24).

»Ein Tantz ... in Italien, darin man mitten durch das Gemach ginge«, schrieb J. G. Wälther in seinem »Musicalischen Lexicon« Leipzig 1732, diese Erklärung sicherlich von M. Mersenne (»Harmonie universelle« Paris 1636) übernehmend, der sagte: »La Passemeze est un chant à l'Italienne propre à dancier: elle seroit le temps passé d'entré aux basses dances: or elle se dance en faisant quelques tours par la sale avec certains pas poséz et puis en la traversant par le milieu, comme le mot le porte ... sa mesure est binaire.«

4. *Tanz-Strophe*: Prozession⁷ wie Strophe 1 (mit Grundschrift r rückwärts ad lib.)
 5. *Tanz-Strophe*: Heckenform wie Strophe 2
 6. *Tanz-Strophe*: Prozession wie Strophe 1 und 4 (mit erstem Grundschrift r rückwärts ad lib.)

Reverenz (4 taktig)

Varianten

Als Beginn: Tanz-Aufzug der Paare (auch von zwei allmählich die Kreislinie erreichenden Gruppen von je vier Paaren getanzt) statt eröffnender Reverenz und Kreisprozession (Strophe 1).

Als Abschluß: Hinaustanzen der Paare statt Kreisprozession (Strophe 6) und abschließender Reverenz.

⁷ »La Pavanne vient d'Espagne & est ainsi nommée, parce que ceux qui la dancent font des roues l'un devant l'autre à la façon des Paons, & avec telle gravité que la cape et l'espée ne nuisent de rien...« (Mersenne »Harmonie universelle« 1636). »Die Pavane kommt aus Spanien und wird so genannt, weil die Tanzenden nach Art der Pfauen mit solcher Würde voreinander herbstolzen, daß Umbang und Degen nicht stören.«

Galliarde

»Galliarde, Italié Gagliarda, est strenuitas, fortitudo, vigor, in Frantzösischer Sprach Gaillard oder Gaillardise und heißt eine gerade Geschwindigkeit. Weil demnach der Gaillard mit Geradigkeit und guter Disposition mehr als andere Tänzte muß verrichtet werden, also hat er ohne Zweifel den Namen daher bekommen. Die Italiäner nennen ihn gemein Saltarelli, da bisweilen amorousische Texte darunter gesetzt seyn, welche sie in Mascaraden selbst singen und zugleich tanzen, obgleich keine Instrumente darbey vorhanden.« (Prätorius »Terpsichore« 1612).

Sprang der Herr kraftvoll und hoch, so machte die Tänzerin »leichtfüßige Sprünge, kunstvolle Fleurets und blitzartige Drehungen« (Zuccolo »La pazzia del ballo« Padova 1549). Königin Elisabeth von England, eine der gewandtesten Tänzerinnen ihres Hofes, pflegte noch im Alter von 56 Jahren jeden Morgen 6–7 Galliarde als körperliche Übung zu tanzen. Sagte Arbeau, ein schneller Branle sei »besonders gut für den Winter geeignet«, so war es eine Galliarde nicht minder. Schon nach wenigen Takten »wallt das Blut«; denn der Eindruck des Tanzes soll »lustig und kühn« sein und »composé de mouvements gaillards«. Er verlangt, daß ohne »niedere Schritte« mit ständigen Hüpfen, dazu Beinstößen (der Herr mit »grue«: Kranichschritt = hohem Stoß, die Dame mit »pied en l'air«, leichtem, fast schleifendem Fußvorstrecken), Beinkreuzen (hoch als *grue*, niedriger als *pied croisé*) wie auch »dem großen Sprung mit nachfolgender Position« (*Cadenz* genannt) getanzt wird und in die *Cadenz* ad lib. *Entrechats*, *Capriolen*, *Tours en l'air* eingeschaltet werden. Eine gut getanzte Galliarde zeigt deutlich, daß auf ihrer Kunstfertigkeit ein guter Teil unserer heutigen Ballettpraxis beruht.

Nach historischer Angabe wurde die Galliarde als einziger Tanz mit dem Hut in der Hand aufgeführt — Arbeau und andere Schriftsteller, wie Tanzbilder (s. Abb. 18 und 19) beweisen, daß viele Tänzer ihn nach der Reverenz wieder aufsetzten. Sicherer war es jedenfalls, ihn in der Hand zu behalten, um ihn nicht zu verlieren bei der »stürmischen Art dieses Tanzes«. »Manche fielen sogar bei den Sprüngen, welche große Gelenkigkeit erforderten, zu Boden, was ihnen den Spott und das Gelächter der Anwesenden zuzog.« Das zunächst ruhige Zeitmaß der Galliarde wurde später rascher genommen, und so erhielt die Galliarde in Deutschland den Namen »Geißtanz«. Sie war hierher erst spät gekommen. Sastrorw beschrieb nach dem Reichstag zu Augsburg 1548 einen ihm gänzlich unbekannten Tanz »Algarde«: »er thete ab und zu gewaltige Sprünge, sie auch; wuste jme von allen Seiten zu begegnen, daß es mit Lust anzusehen war«, und Thomas Platter erwähnt sie noch 1595 als ihm »fremd« (zitiert bei Sachs).

Die Galliarde wurde zum Tanze gesungen und gespielt, »oft beides vereint«. Tanz zum Lied findet von selbst sein rechtes Maß der Bewegung. Auch die nachfolgende Tanz-Darstellung sieht eine gesungene und eine gespielte Galliarde im Wechsel als Begleitung vor.

»Ich rathe Ihnen, nach der Reverenz fein bescheiden am Böden zu tanzen, außerdem mit der Tänzerin eine Tour durch den Saal zu machen, dann sich von ihr zu



18



19 verabschieden (cong ), sie allein tanzen zu lassen, während Sie Ihre 5 Pas nun höher ausführen, bis Sie sich wieder vor ihr befinden«, lehrte Arbeau seinem Schüler und sagte weiter:

»Seit einiger Zeit tanzt man die Galliarde in einer Weise, welche Lyonnaise heißt, bei welcher der Tänzer sich von seiner Tänzerin verabschiedet und sich zurückzieht. Nachdem die Tänzerin nun nach seinem Weggehen allein eine Weile den Tanz fortgesetzt hat, wählt sie sich einen anderen Partner, den sie nun ihrerseits, nachdem sie miteinander getanzt, verlässt ... diesen Wechsel setzt man fort, solange die Galliarde gespielt wird.« (vgl. Choreographie, welche die leichte Heiterkeit der Galliarde-Varianten »Lyonnaise« oder »del piantone«, in denen solo getanzt wird und Partner gewechselt werden, im kurzen Solo der Damen aufklingen lässt.)

»Fein bescheiden am Boden«, dem Tourdion gleich, sollte der Tanz der Galliarde begonnen werden. Der Tourdion war der lebhafteste Tanz der »basse danse«, ihr 3. Teil. Tourdion und Galliarde hatten gleiche Art von Musik und gleiche Schrittart; aber der Tourdion wurde flacher (als »Gaillarde par terre«) und daher schneller getanzt. Die Paare hielten sich während des Tanzes bei der Hand, während sie sich in der Galliarde nach dem kurzen Umgang lösen mußten, sobald der Werbetanz mit seinen hohen Sprüngen, Fuß-Stößen und Drehungen begann.

Die st rmischsten Sprünge mit Fassung und Drehung verlangte jedoch die »Galliardische Volta«, »wo man einander an schamigen Orten fasset, und welche durch die Zauberer aus Italien nach Frankreich ist gebracht worden«, wie A. Czerwinski in seiner Übersetzung des Arbeau (aus Joh. Prätorius »Buch gegen den Tanz« Leipzig 1668) zitiert. Arbeau erklärte seinem Schüler: »Die Volta ist eine bei den Proven alen¹ gebräuchliche Art der Gaillarde, welche, wie der Tourdion,

¹ »Immer wieder erheben französische Schriftsteller den Anspruch auf den französischen Ursprung des Walzers; die Volta sei seine Mutter. Das Hochheben der Tänzerin kann aber schon um Jahrhunderte früher in Deutschland nachgewiesen werden, das geschlossene Drehen fällt dem Franzosen Montaigne in Deutschland als etwas Ungewohntes auf, und das Anfassen unter dem Blankscheit ... wird schon Jahrzehnte, bevor die Volta auch nur den Weg von der Provence nach Paris fand, in Westfalen abgebildet. ... Die Volta selbst hat ihr angebliches Kind nicht mehr gesehen: Mersenne führt sie zuletzt noch 1636 unter den lebenden Tänzen an.« Curt Sachs.

»La Volta montre ce semble par son nom qui signifie torner, qu'elle vient d'Italie, car elle se danse tornant.« M. Mersenne »Harmonie universelle« 1636.

im Dreivierteltakt getanzt wird ... Wollen Sie nun wenden, so lassen Sie die linke Hand der Dame los, legen Ihren linken Arm über deren Rücken, fassen Sie mit der linken Hand am Leibchen, an ihrer Hüfte, und greifen gleichzeitig mit Ihrer rechten Hand unten ans Corsett-Blankscheit, um ihr daran sowohl wie mit dem Druck Ihres linken Schenkels, beim Springen zu helfen ... Ich überlasse es nun Ihrem Urtheile, ob ... bei der Volta nicht die Sittlichkeit und Gesundheit gefährdet wird ...«

Abb. 20 zeigt eine frühe italienische Galliarde (1480), 100 Jahre vor Arbeaus Beschreibungen, mit Handfassung eines Paares auch während des Tanzes. Der Ausdruck der Tänzerin ist der Armhaltung entsprechend gehemmt. Die vielen Grundschrittarten mit ihren Verbindungsmöglichkeiten und hohen Anforderungen – in der Orchésographie allein finden wir fast 20 Tabulaturen – lassen die Galliarde zu einem Tanz echter Kunstfertigkeit werden, zumal alle gewählten Schritt-Formen und Verbindungen, die mit dem linken Fuß begonnen wurden, als Wiederholung mit beginnendem rechten Fuß getanzt werden müssen (oder umgekehrt). »Lustig und aufgeräumt muß man sein, um sie zu tanzen.« Diese Forderung gilt heute wie damals bei Studium und Ausführung des »Cinq-pas«, wie die Galliarde häufig genannt wurde, »sink a pace« finden wir bei Shakespeare, denn fünf Schritte: vier kleine Hüpf-Schritte und ein hoher Sprung-Schritt sind ihr Grundmotiv. Dieses erstreckt sich als Hemiole über 2 Takte im Dreischlag und gleicht hierin dem frühen Menuett-Schritt.



Wir finden den Tanz um 1480 in Italien zuerst erwähnt. 1529/30 druckte Attaignant in Paris die erste große Sammlung von Galliarden², in England wird sie erst später, 1541, nachgewiesen. Bis 1650 wurde sie getanzt, ihre »Schwester«, die Pavane, um ein halbes Jahrhundert  berlebend.

² Neudruck »Pariser Tanzbuch« von Pierre Attaignant, Paris 1529/30, für Melodie-Instrumente (Edition Schott) wie »Musik aus früher Zeit« für Klavier (Edition Schott), welcher das Galliardenbeispiel (Musik II) der folgenden Choreographie entnommen ist.

18



18



Takt 33–40 wie Takt 1–8 (Werbetanz □) jetzt von allen Paaren gleichzeitig getanzt und mit dem Unterschied, daß ○ nicht schreiten, sondern tanzen:

- 33–36 □ Solotanz-Schritt l und r (Werbetanz)
○ Fußkreuzschritt II l (r Fuß kreuzen) und r (l Fuß kreuzen)

37–40 wie Takt 33–36

Der Tanz endet in der Doppelhandfassung des Anfangs. Zum Erreichen einer einwandfreien Schlußposition können □ auf den Drehsprung verzichten und sich gleich ihrer ○ zuwenden.

Aus der Doppelhandfassung heraus ist die Reverenz (ad lib.) wie zu Anfang des Tanzes zu gestalten, jetzt jedoch schneller – etwa auf der Länge eines klingenden Schlußakkordes – ausgeführt.

Die Choreographie kann wiederholt werden, und nach Ablauf der beiden Tanz-Strophen stehen die Paare auf ihren ursprünglichen Plätzen.

Zur choreographischen Gestaltung:

Die Galliarde ist ein echter Improvisationstanz und sollte in geschickter Anreicherung seiner Schrittfolgen immer neue Varianten erfahren. Verbindlich ist für diese (ob als zweitaktige Grundschrift- oder beliebig verlängerte freie Kombinations-Schrittform) ihre genaue Wiederholung, die jedoch mit entgegengesetztem Fuß begonnen wird, wozu der »große = hohe Sprung« mit Positionswechsel als Abschluß erforderlich ist. Diese Regel gibt dem Tanz, auch in räumlich formaler Hinsicht, eine große Systematik und Klarheit.

Arbeau entwickelt in seiner »Orchésographie« (1588) entsprechende Vorschläge wie ein virtuosos Zahlenspiel: Schrittabläufe, die durch Fleurets auf eine beliebige Vielzahl schneller, raumgewinnender Schritte gesteigert (s. Strophe 2 Takt 25/26) wie durch Reduzieren von Schritten zu einem »Tanz am Platz« (mit Einfügen von Entrechats, Tours en l'air etc.) von balletthafter Eleganz werden können.

Allemande

Ihr Alter ist nicht genau zu bestimmen. Ihre Herkunft mag wie diejenige der Basse Danse auf die Estampie¹, einen ruhigen Schreittanz, zurückzuleiten sein.

»Die Allemande ist ein bei den Deutschen gebräuchlicher Tanz von mittlerem Zeitmaß, von dem ich glaube, daß er zu den ältesten unserer Tänze zählt«, sagte Arbeau in Frankreich 1588 (Orchésographie) und fuhr fort: »... ein geselliger Tanz, den Sie mit mehreren anderen zugleich tanzen können, indem Sie eine Dame bei der Hand führen und andere Paare sich hinter Ihnen aufstellen². In England charakterisierte sie Thomas Morley 1597³ als »fitly representing the nature of the people, whose name it carrieth, so that no extraordinary motions are used in dancing of it«.

Angeblich kam erst nach einer Tanzpublikation des Engländers W. Brade 1609 der Name *Allemande* auch in Deutschland in Gebrauch, wo man diese Art zu tanzen als »Deutscher Tanz«, oft nur als »Dantz« oder »Ball« bezeichnete. In seinem Werk »Syntagma musicum« (1619) schrieb M. Praetorius von ihr: »Allemande heist soviel als ein deutsches Liedlein⁴ oder Tänzlein ... ist aber dieser Tantz nicht so fertig und hurtig ... als der Galliard.« Die vermifste Hurtigkeit – allen Vortänzen und Umgängen zu eigen – wurde aber in der Tanzpraxis durch die Form der *Tripla* ausgeglichen, durch welche aus der Melodie des getretenen Tanzes (¹/₄) der Hupfauf (³/₄) wurde. Ursprünglich war der Name dieser Umwandlung *Proportio tripla*, welche, bald nur noch als *Proportz* oder *Tripla* bezeichnet, den uralten, belebend wirkenden Gegensatz *binär-ternär* als gemessen schreitend und bewegt springend in Zeitmaß, Rhythmus und tänzerischer Bewegung charakteristisch für den Begriff »Deutscher Tantz« darstellte. Eine Fülle von Namen bezeichnet vor allem den »Nachdantz«: Hopeldantz, Hupfauf, Sprundk, Proportio, Saltarello⁵.

¹ Diese früheste Form höfischen Einzelpaartanzes ist möglicherweise im 12. Jhdt. aus dem Reigenschritt des Burgunder Branle hervorgegangen (den Arbeau als ständigen Wechsel von double Schritten links und rechts beschrieb, wie er ihn ebenfalls für die Tabulatur der Allemande aufzeichnete); denn im Gefolge der Prinzessin Beatrix von Burgund, die im Jahre 1156 mit Kaiser Friedrich I (Barbarossa) vermählt wurde, befand sich der Troubadour Guiot de Provence, der auf die Bildung der deutschen Minnesangepoche von entscheidendem Einfluß war, in welcher die Sitte höfischen Tanzes eine wesentliche Rolle zu spielen begann.

² Daher glaubte Herr von Wedel (»Queen Elisabeth and some Foreigners«) bei seinem Besuch am englischen Königshof (1585), als er an der Aufstellung zu einer Pavane teilnahm, es solle eine Allemande getanzt werden: »... evidently the processional form was distinctly German in his eyes« (M. Wood »Historical Dances« S. 17). Und noch 1742 schrieb das »Ritter-Exercitien-Lexicon«: »Deutschland nebst vielen andern Provintzen hat noch die alte Tantz-Art, Paar-weis hinter einander zu tanzen, beybehalten ...«

³ A plain and easy introduction to practical music. Neudruck London 1952.

⁴ Noch 1732 drückte es J. G. Walther in seinem »Musicalischen Lexicon« ähnlich aus: »Allemande ... ein Teutsches Kling-Stück, oder vielmehr Schwäbisches Lied, weil vorzeiten die Alemannen Schwaben-Land besessen ...«

⁵ August Nörmigers Bezeichnungen: Tanntz »Ach Gott thu mir beystehen« – Der Sprungk drauff (Tabulatur Dresden 1598) zeigt die enge Zusammengehörigkeit von kirchlichem und weltlichem Leben und eine Parallele zu Frankreich, wo am Hofe nach Melodien von Psalmen getanzt wurde (s. Einführungs-Kapitel).



21

Almain und *up-spring* nannte man dieses zur Zeit Shakespeares in England ebenfalls beliebte Verhältnis von Vor- und Nachttanz⁶, das ebenfalls Pavane und Galliarde zu einem Paar gebunden hatte und den Sinn aller späteren Suitenbildungen ausmachte, nämlich einem ruhigeren einen bewegteren Tanz folgen zu lassen.

Arbeau drückte es in seiner Allemanden-Tabulatur ähnlich aus: »... in der dritten Abteilung haben Sie die *Pas* in schnellerem Tempo und gedrängter zu machen, wobei Sie kleine Sprünge hinzufügen, wie bei der *Courante*...«, während die zwei ersten Abteilungen paarweise durch den Saal mit Umkehren ohne einander loszulassen, bei gleichbleibender Schrittarart *double l double r* getanz worden waren. Da man sich oft gegenseitig die Tänzerinnen zu rauben begann, mußte der Tanz in größter Bewegung und heftigem Durcheinander enden. Den »*salterello tedesco*« nannten die Italiener ihren fröhlichen Nachttanz.

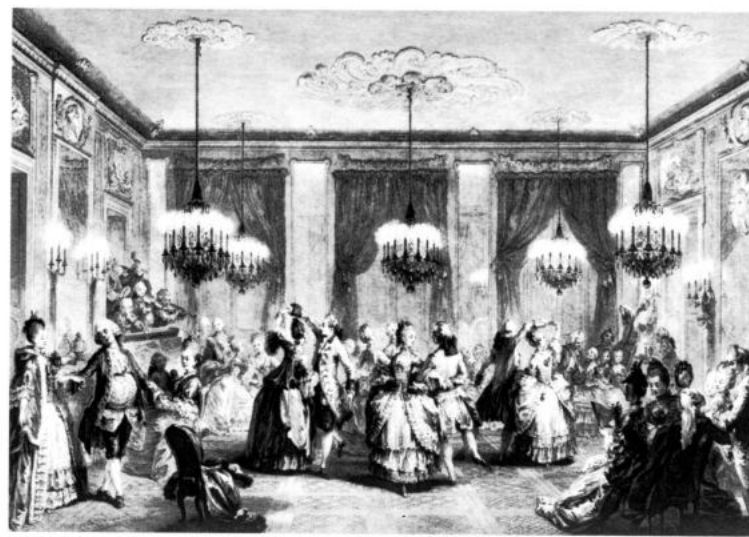
1680 fand die Allemande Eingang am französischen Hof in Form einer »Varietät, deren Reiz in ungezwungen schöner Haltung des Oberkörpers und anmutiger Verschlingung und Entwicklung der Arme« bestand⁷.

In einer deutschen Tanzanweisung des 18. Jahrhunderts finden wir daher »à l'Allemande: auf teutsche Art beyde Hände ... oder mit durcheinanderge-

⁶ »We Germans have no changes in our dances;
An almain and an up-spring, that is all.«

läßt George Chapman, der bedeutende englische Dramatiker und Ilias-Übersetzer (1559–1634) in »Alphonse Emperor of Germany« sagen.

⁷ Hatte Mersenne 1636 geschrieben, sie sei nicht mehr in Gebrauch, so wurde sie durch diese erfolgreiche Umgestaltung erneut beliebt. Ihre Musik wurde zum ersten Tanz der Instrumental-Suite gewählt, in welcher ihr Name bis heute lebendig blieb. Ihr Zeitmaß wurde von einigen Komponisten zum Zwecke kunstvoll figurierter Durcharbeitung bis auf ein Adagio herabgemindert.



22

schränkten Armen sich beyde Hände geben...« (Th. F. Petersen. Hamburg 1768)⁸. Und noch heute bedeutet im schottischen Country Dance »Allemande« den Platzwechsel zweier Paare mit der Fassung beider Arme, wie sie Abb. 21 zeigt, die als Ausgangshaltung für die Choreographie der Allemande diente, während im American Square Dance »Allemand right and left« nur ein einfaches Händereichen im Sinne einer »tour de main« Fassung bedeutet.

Um 1760 war die Blütezeit der Allemande in Paris. Jeder Tanzlehrer unterrichtete sie anders, schrieb St. Guillaume, M^e. de Danse, in seinen Werken über die Allemande, die durch ihre schönen Figurinen bekannt wurden (Abb. 23). Die beliebteste Tanzform der Allemande war das Viereck zu vier Paaren, im Country Dance »Square eight« genannt. Diese Form zeigt uns St. Aubins berühmtes Bild »Le Bal Paré« (Abb. 22) auf welchem die Allemande als eine der letzten Tänze höfischer Prachtentfaltung dargestellt ist.

Das vordere Paar (das hinten entsprechend tanzende ist verdeckt) bewegt sich — mit den hinter dem Rücken gefaßten Händen — auf kleiner Kreislinie. Diese typische Fassung wird in den Cotillons, die Giovanni Gallini⁹ 1771 in London herausgab, als »Allemande« bezeichnet. Die Form der Drehung als Tanzschritt der Tänzerin unter dem Arm des Tänzers, wie sie St. Aubin von den seitlichen Paaren zeichnete, gibt es ebenfalls als Cotillonfigur¹⁰. Sie hat ihr bekanntes Vorbild im alpenländischen Tanz.

Kann St. Aubins Bild als Höhepunkt einer Allemandendarstellung betrachtet werden, so gab Voltaire¹¹ dem Tanz eine entsprechende Apotheose:

⁸ Praktische Einleitung in die Choreographie.

⁹ »Critical observations on the art of dancing, to which is added a collection of cotillons or French dances.«

¹⁰ »Le Pouvoir de la Beauté«. Tanzform bei M. Wood »Historical Dances«.

¹¹ L'hôte et l'hôtesse. Divertissement 1776. Übers. nach van der Leeuw »Vom Heiligen in der Kunst«.

Das Menuett ist im Abstieg¹²;
 Ach, wir haben das Ende gesehen
 Der Courante und der Sarabande:
 Wir können edlere Lockungen feiern;
 Laßt uns ewig lieben, verehren
 Die göttliche Allemande.

»... und bald formte die schöne Haltung der Allemande mit dem ins Schwere-
 lose abgewandelten Schritt des Ländlers den Walzer (Abb. 23 und 28) ... Die
 großen Stilformen waren stets Dreiertakte.« (O. Bie)

In Böhmen soll die kunstvolle Art der Allemande bis in die zweite Hälfte des
 19. Jhdts. getanzt worden sein, während die Allemande in Frankreich zu Na-
 poleons Zeit kaum mehr als ein mit Touren versehener »Deutscher Walzer« ge-
 wesen ist.

»Die Deutschen« hießen um 1800 alle Drehtänze, und Mozart schrieb 1787 aus
 Prag:

»Ich sah aber mit ganzem Vergnügen zu, wie alle diese Leute auf die Musik meines Figaro, in
 lauter Contretänze und Deutsche verwandelt, so innig vergnügt herumsprangen ...«

Beethoven gab 1795/96 seine sechs »Deutschen« für Klavier und Violine jedoch
 als »Allemanden« heraus, und sogar noch 1801 nannte Weber seine frühen Wal-
 zer »Douze Allemandes pour le Piano Forte«.

Die Choreographie bringt die Ausdeutung der von Arbeau angegebenen Grund-
 schritte zu seiner Beschreibung des Tanzes, von Paaren einzeln oder hintereinan-
 der aufgestellt auszuführen. Die Armfassung zeigt kleine Variationen, die den
 Figuren der Bildtafeln entsprechend zu erweitern wären. In der Tripla soll
 zügige Lebendigkeit voll leichtem Übermut des echten Hupfaufs kreisen.

»Die Allemande hat etwas sehr Artiges und Fröhliches und macht dem Zu-
 schauer großes Vergnügen.« J. G. Sulzer »Theorie der schönen Künste« Berlin
 1772.



23

¹² Der Grundriß des vorher berühmten »Menuet en huit« war ebenfalls ein Viereck gewesen
 (s. Choreographie).

Allemande

Tanz für 6 Paare

mit 5 Tanz-Strophen

nach der Allemande und Tripla von Joh. Herm. Schein (1586–1630)
 aus dem »bandetto musicale«

Reverenz (s. Kapitel »Reverenzen der Renaissance«:

Galliarde nach französischer Manier. Zweitaktig ohne folgenden Branle)

1. Tanz-Strophe: Solo der Paare 1 und 1a auf Geraden und kleinen Kreislinien

2. Tanz-Strophe: Tanz aller Paare auf Geraden und kleinen Kreislinien

3. Tanz-Strophe: Tanz aller Paare auf bogen- und kreisförmigen Linien

4. Tanz-Strophe: Zwei kleine Kreise von je 3 Paaren

5. Tanz-Strophe: Tripla auf großem Kreis

Grundhaltung: Tz.Z. 1 und Abb. 21

Tanzpaare 2, 2a, 3 und 3a nehmen nach der Reverenz mit l Hand die l Hand
 des Partners in Brusthöhe (andere Fassung ad lib.) und gehen in Takt 24 der

1. Tanz-Strophe beim Eindrehen zu ihrer Ausgangsstellung in die Doppelhand-
 fassung über (r Hände in Kopfhöhe gefaßt), während Paare 1 und 1a sofort
 die Doppelhandfassung einnehmen.

Grundschrirte: simple und double Schrittformen

Grundschrift 1 (zweitaktig) vorwärts:

double l

Takt Zählzeit

- | | | |
|---|---|---|
| 1 | 1 | l Fuß in 4. Pos. l vorwärts setzen |
| | 2 | r Fuß in 4. Pos. r vorwärts setzen |
| | 3 | l Fuß in 4. Pos. l vorwärts setzen |
| | 4 | r Bein vor l Bein kreuzen, strecken und in der Schwebe halten
(l Bein weder beugen noch auf ihm nachhüpfen*) |

Tz.Z. 1 und Abb. Leuchter-Branle

double r

- | | |
|---|--|
| 2 | wie double l, jedoch in gegengleicher Fußsetzung auszuführen |
|---|--|

Grundschrift 1 (zweitaktig) seitwärts:

rhythmisch wie Grundschrift 1 vorwärts, jedoch seitwärts in der Folge 2. Pos.,
 5. Pos., 2. Pos. auszuführen

In jedem 6. Takt, als Abschluß der Tanzphase mit der musikalischen Phrase, ist
 das r Bein in 1. Pos. anzusetzen (also nicht zu kreuzen).

* In England wurde dieser letzte Schritt gehüpft.

Allemande

Grundschrift 1
 vorwärts



seitwärts

Im Zusammenhang mit der von Arbeau erwähnten Sitte des Hintereinandertanzens der Paare könnte die Allemande durch ein entsprechendes Hereintanzen der Paare als Vorspiel begonnen werden. Die Tänzer erreichen auf geschickt improvisierten Wegen die vorgeschriebenen Ausgangsplätze der Choreographie und geben hierdurch dem Schluß des Tanzes – dem Abtanzen aus dem Triplakreis – eine sinnvolle Entsprechung.

»The processional form does seem to be characteristically German. And when we danced Almains at the English court (they must have been very popular because we have so many) we altered them by adding simple figures which is characteristic of us«. (M. Wood, Brief an den Verf.)

Die Choreographie folgt dieser Sitte altenglisch höfischen Allemandentanzes, der »singles face to face, a double round in own place, a double into partners place« wie auch die Wiederholung »step to step into the own place« kannte, wie es J. P. Cunningham für den Zeitraum von 1570–1670 an Hand der Quellen u. a. für »The Queens Almain« vergleichend aufzeigt (»Dancing in the Inns of Court« London 1965).

Courante

Gottfried Taubert: »Rechtschaffener Tantzmeister«, Leipzig 1717:

»Das XXV. Capitel handelt von der Courante ingemein, und zwar, daß sie ihren Nahmen à currendo oder von dem Frantzösischen vocabulo courant her habe, und daß sie, weil alle Fundamenta dieses gantzen Exercitii darinne enthalten sind, der allerschwerste Tantz sey. Darneben werden diejenigen Maitres ihres Irrthums überführet, welche die Courante verachten und selber nicht verstehen. Ferner, daß sie eigentlich zweyerley, als *Courante simple* und *Courante figurée* sey. Noch ferner, daß diese beyden Couranten wieder auf zweyerley Weise, als *an* und *von der Hand* getantzet werden; doch ist die Courante »an der Hand« die gebräuchlichste und leichteste, weyl dabey das Frauenzimmer allezeit an der Hand geleitet wird: »Von der Hand« aber um so viel schwerer und rarer, weil dabey das Frauenzimmer, von der Hand loß gehend, alles dasjenige, was die Manns-Personen auf der linken Seite mit dem rechten Bein verrichten, auf der rechten mit dem linken machen, & contra.«

Die Raumform der Höfischen Courante (in der am meisten verbreiteten Art der »Courante simple an der Hand«) hatte einen einfachen Grundriß: »Etliche tantzen sie gerade und in einer schnurgleichen Linie auf- und abwärts, andere länglicht viereckicht, noch andere länglicht- oder ovalrund, und wieder andere achteckicht« (G. Taubert).

Die auf gegengleichen Vier- und Dreiecken zu tanzende Form der »Courante simple von der Hand« bringt die nachfolgende Choreographie.



Die in Schritt, Bewegung und Haltung erscheinende Grandezza wurde durch die Grazie des Menuetts, das man als »Tochter der Courante« bezeichnete, abgelöst: zwei der Hauptschritte (Pas tendu und Demy Coupé) und die zweitaktig phrasierende Form des »Porte les Bras« sind ihnen gemeinsam eigen. Beide wurden dem Zeremoniell des »Bal Paré« eingefügt und stets vom König selbst zuerst getanzt: unter Louis XIV die Courante, unter Louis XV das Menuett¹.

Die Courante war im Laufe von 200 Jahren in das Gegenteil ihres Ursprungs verkehrt worden: die uns durch Arbeau überlieferte Grundschriftform der frühen Courante zeigt einen Tanz mit dem bei der Pavane bereits beschriebenen Schrittschema »simple—simple—double« in ständig nach links und rechts wechselnder Bewegung, jedoch hüpfend und springend ausgeführt (s. Choreographie Hüpf-Courante)². Thomas Platter berichtete 1596 von einer bewegten Schiffsfahrt auf der Rhône, daß sie kreuzen mußten »comme quand on danse la Courante« (zitiert bei Sachs). Diese Art der Beschreibung paßt zu derjenigen von Mersenne 1636 als »hüpfendem Hin und Her«³.

Der echte Hüpf-Impuls fehlt Arbeaus Tabulatur durch die binäre Gleichmäßigkeit der Grundwerte. Die Änderung vom $\frac{1}{2}$ zum $\frac{3}{4}$ Takt ergibt die Möglichkeit, einen kürzeren, tänzerischen Nachhüpfschritt einzufügen und das ternär gewordene Grundschriftschema für alle seiner achttaktigen Länge entsprechenden Sing- oder Spielmusiken geeignet zu machen⁴.

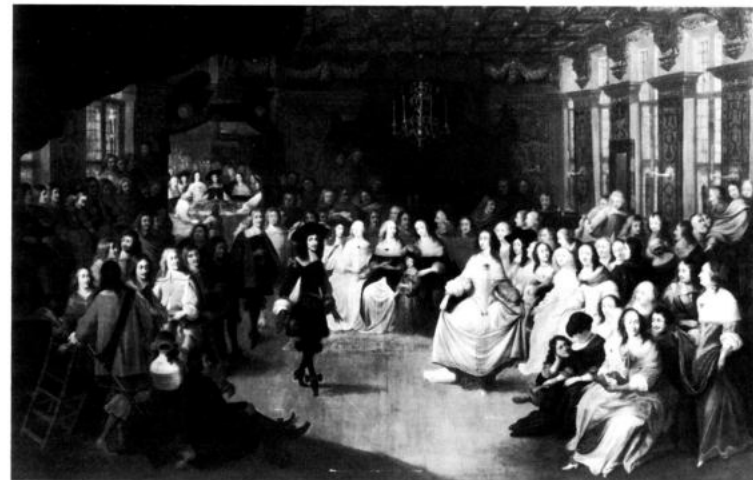
Dieses Schema wird leicht erlernt und durchgehalten: eine Bestätigung, daß dieser aus umständlicher Beschreibung herausgeschliffene Schritt ein echter Couranten-Schritt ist. Er paßt genau zu dem von Arbeau entworfenen, heiteren Bild des Tanzes. »Zu meiner Zeit«, sagte er (also gegen 1540), »wählten drei junge Leute drei Mädchen und stellten sich mit ihnen in der Reihe auf. Der erste Tänzer führte seine Tänzerin ans andere Ende des Saales und ließ sie dort stehen, während er zu den anderen zurückkehrte. Die beiden anderen Tänzer taten dasselbe, so daß dann die Damen auf dem einen, die Herren am anderen Ende des Saales allein waren. Sobald der dritte Herr zurückgekehrt war, begann der erste mit allerlei Sprüngen und verliebten Gebärden, wobei er seine Beinkleider streckte und sich das Hemd zurechtzog, sich wieder seiner Tänzerin zu nähern, die ihn aber nun mit der Hand abwehrte und ihm den Rücken kehrte, worauf er wieder

¹ Gemeinsam erscheinen beide Tänze in der von Pécor um 1700 komponierten, von Feuillet und Rameau in Tanzschrift übertragenen, beliebten Tanz-Suite des französischen Hofes »La Bourgeoisie« (das Menuett hier jedoch im $\frac{3}{4}$ Takt in seiner heiter bewegten Form des Passepied, der ursprünglich ein Volkstanz der oberen Bretagne war): Courante—Bourrée—Sarabande—Passepied.

² Die Musikbeispiele »La corante du Roy« und »Hüpfende Hanna« entsprechen in ihrer Struktur genau dem Aufbau des Tanzschritts-Schemas.

³ »... toute cette dance n'est qu'une course sautillante d'allées et de venues depuis le commencement jusques à la fin.«

⁴ »Die Frantzosen schreiben ihre Couranten mit weißen Noten ♪, die Engellender aber gemeinlich mit schwarzen ♫, welches mir denn besser gefelt. Sientemahl die Couranten auff einen gar geschwinden Tact musiciret werden müssen. Ich habe sie aber bald mit schwarzen bald mit weißen Noten ohn Unterschied gesetzt und stehet ein jeden frey, wie er sie tactiren oder tractiren wolle«, schrieb 1612 M. Praetorius in seiner »Terpsichore«, die »Allerley frantzösische Däntze und Lieder, wie dieselbige von den Frantzösischen Dantzmeistern in Frankreich gespielt und ... zur recreation und ergötzung ganz wol gebraucht werden können«, enthält. Von ihren Tanzformen heißen über 150 Courante, Courrante oder Courrant, die im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{1}{4}$ Takt notiert sind.



zurückging und sich trostlos zeigte. Ebenso taten die anderen. Hierauf aber tanzten alle drei ihren Damen entgegen, ließen sich vor ihnen auf das Knie nieder, und baten mit gefalteten Händen um Gnade und Verzeihung; dann ließen sich die Tänzerinnen von ihren Herren in die Arme schließen und tanzten mit ihnen die Courante zu Ende.«

»Zu meiner Zeit«, sagte der 1519 in Dijon geborene Arbeau von dieser Art der Courante, »cette danse nous vient d'Italie« hatte Laure Fonta in ihrer Ausgabe des Arbeau'schen Werkes 1888 hinzugefügt, und bei Larousse finden wir »Paartanz im schnellen Zweischlag« ergänzt. Zu diesen Bemerkungen passen entscheidend jene Worte Czerwinskis in seiner Übersetzung von Arbeau's Orchésographie (1878), daß der Rhythmus der frühen Couranten ein den italienischen Volksmelodien entsprechender $\frac{3}{4}$ Takt gewesen, die Notation jedoch statt in $\frac{3}{4}$ Gruppen in je $\frac{3}{2}$ Werten⁵ erfolgt sei, wie sie die Couranten zeigen, die am Hofe von Heinrich II.⁶, Carl IX. und Heinrich III.⁷ getanzt wurden, die im ersten Band der Collection Philidor (1690) enthalten sind⁸. »La Corante du Roy«, die neben einer »Volte du Roy« im Tabulaturbuch B. Schmid d. Ä. (Straßburg 1577) enthalten ist, muß ebenfalls zu dieser Zeit am französischen Hof getanzt worden sein⁹.

1515 wurde die Courante zum ersten Mal in Frankreich schriftlich erwähnt⁶. Das von Arbeau entworfene und in der Choreographie angedeutete Tanzbild muß bald darauf entstanden sein. Auch Shakespeare gab ihr das Beiwort »swift«, in Deutschland forderte Kuhnau sie 1689 noch »etwas hurtig« gespielt — aber in

⁵ 1519—1559, vermählt mit Katharina von Medici.

⁶ 1551—1589, letzter Valois.

⁷ André Danican-Philidor, seit 1659 Instrumentalist und Komponist am französischen Hof, Bibliothekar und Sammler der Musikbibliothek zu Versailles.

⁸ Sie weist mit dem 1740 datierten, ebenfalls für die Hüpf-Courante gewählten Musikbeispiel »Hüpfende Hanna« in der Motivbildung des 2. Teiles eine so große Ähnlichkeit auf, daß in diesem eine spätere Variante zu vermuten ist.

⁹ Claude Marot, »Épître des Dames de Paris«, zitiert bei Sachs.

Frankreich war sie zu einem Tanz »très grave« im »tempo largo«¹⁰ geworden. Sie war der Haupttanz des französischen Hofes, der erklärte Lieblingstanz Ludwigs XIV, welcher als einer der besten Tänzer des Hofes galt und bei der Courante »une grace infinie« entfaltet haben soll. »Elle inspire un air de noblesse. Louis XIV la préférerait à toutes les autres danses. Ses mouvements sont très essentiels ... pour bien exécuter les autres danses.«

Die »Académie royale de Danse« hatte aus ihr das Schulbeispiel aller Tänze geformt, so daß man sie den »Doctor-Tanz« zu nennen pflegte.

Gottfried Tauberts »Rechtschaffener Tanzmeister« (1717) beschrieb den Couranten-Takt als »Sechs Viertheil-Tact mit je drey Viertheils-Noten« (der auch durch zwei zusammengehörige Takte im $\frac{3}{4}$ oder $\frac{3}{2}$ Takt gebildet werden kann, wie es das Musikbeispiel der *Courante von der Hand* zeigt); die Schrittanreihung aller Courantenformen muß im Zusammenhang von zwei Dreiergruppen stehen, wie er durch das phrasierende »Porte les Bras« des Tänzers in den Formen der höfischen Courante während des ganzen Tanzes sichtbar gemacht wird¹¹. In diesem Sinne ist auch Matthesons Anweisung (1739) zu verstehen:

»Wenn die Courante getantzt werden soll, findet sie ihre unumstößliche Regel, die der Componist genau in Acht nehmen muß ... Kein anderer Tact, als der Dreihalbe $\frac{3}{2}$ hat dabey Statt. Soll aber diese Melodie dem Clavier dienen, so wird ihr mehr Freiheit vergönnet¹²; auf der Geige (die Viol da Gamba nicht ausgeschlossen) hat sie fast keine Schranken, sondern suchet ihrem Nahmen, durch immerwährendes Lauffen, ein völliges Recht zu thun: doch so, daß es lieblich und zärtlich zugehe. Die Sing-Couranten kommen der Tantz-Art am nächsten¹³, ob sie wol, eigentlich nur das tempo di Corrente, die Bewegung, und eben nicht die ganze Form derselben gebrauchen ...«

¹⁰ »Der Couranten Tact oder vielmehr der Rhythmus, welchen die Couranten als Tänze erfordern, ist der allerernsthafteste, den man finden kan.« J. G. Wälther »Musicalisches Lexicon« 1732.

¹¹ Die von Mersenne 1636 angegebene freie Wahl der Taktart (»L'on peut luy donner telle mesure que l'on voudra«) überrascht; denn in der Musik des 17. Jhdts. suchen wir vergeblich nach Tanzcouranten in gerader, binärer Taktart. Die im *alla breve* geschriebene Courante von Lully aus »Le mariage forcé« stellt sicher eine Bühnen-Caprice dar (Comédie et Ballet du Roy 1664). Französische Besonderheiten kennzeichnen ebenfalls Worte Matthesons (1739): »Lully hat sehr viele Marsche in der ungeraden Zeit Maaße gesetzt, sich aber stets dabey die stolzen Abzeichen und das Krieger-Wesen äußerst angelegen seyn lassen.«

¹² Bachs Couranten der Französischen und Englischen Suiten stehen im $\frac{3}{4}$ und $\frac{3}{2}$ Takt, die Correnten der Partiten im $\frac{3}{8}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{2}$ Takt. Die Courante der IV. Französischen Suite und die Corrente der I. Partita haben den ausnahmsweise dreigeteilten Grundsatzschlag im $\frac{3}{4}$ Takt. »The Italian C. answers more nearly to the etymological meaning of its name, since it consists chiefly of running passages ...«

The chief point of the French C. may be briefly summed up thus: triple time, prevalence of dotted rhythms, alternations of $\frac{3}{2}$ and $\frac{3}{4}$ times and polyphonic treatment.

One more species of C. remains to be noticed, which ... attempts to combine the two preceding ones, the French change of rhythm and the Italian runs. Most of Handels Courantes belong to this class.« Groves Dictionary London.

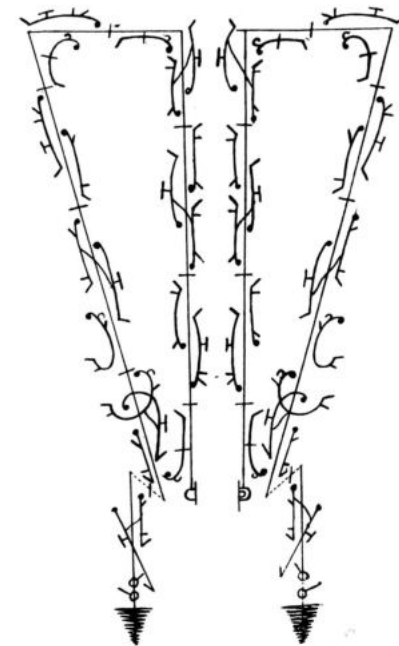
¹³ z. B. Courante »O wie so schön und gut« in »Der Musikant« (Möseler Verlag). Die bekannte Maïen-Courante (aus dem Lautenbuch Ernst Scheeles 1619 stammend und textiert »Wie schön blüht uns der Maïen« gesungen) ist ursprünglich 16 taktig (vgl. W. Tapperts Tabulaturübertragungen »Sang und Klang aus alter Zeit« Berlin 1906). Sie wäre durch ein 2 taktiges Nachspiel an die vierzehn $\frac{3}{4}$ Takte des Liedes wieder dem Schrittschema anzugleichen und könnte der Hüpf-Courante als Begleitung dienen.

¹⁴ Menuett und Bourrée

Gemeinsam ist durch die Jahrhunderte fast allen Couranten der musikalische Auftakt, der die lebhafte Art eines Tanzes vorzubereiten pflegt (vgl. Gavotte und Gigue). In der höfischen Courante ist er meist verkürzt und ermöglicht der Musik das spontane Folgen zu der vom Tanzpaar begonnenen Beugung vor dem ersten Schritt der mehrtaktigen Reverenz: aus fröhlich gehüpftem Werbetanz wurde Vollendung höfischer Gemessenheit, und der ursprünglich weit genutzte Raum wurde zu schmal bemessener, exakt geometrischer Figur, wie es die nachfolgenden Choreographien aufzeigen. Schrieb 1717 noch Tauberts »Rechtschaffener Tanzmeister«: »... Es gebühret der Courante der Vorzug für denen übrigen beyden Fundamental-Tänzen¹⁴, und dieses nicht allein darum, weil durch ganz Frankreich und an vielen Orten in Deutschland, sonderlich auf Academien bey den gewöhnlichen Wochen-Bals: Wie auch auf den Tantz-Böden bey der Information der Anfang mit der Courante gemacht wird, sondern vielmehr darum, weil ein Maître seinen Scholaiern alles ... am besten durch die Courante demonstrieren und beybringen kan ...«, so wurde sie bald darauf nur noch gelehrt und nicht mehr gesellschaftlich gepflegt.

Ihr Platz als zweiter Tanz der klassischen Instrumental-Suite und einige Sing-Couranten (»Wie schön blüht uns der Maïen«¹³ u. a.) lassen sie bis heute erklingen.

Courante simple von der Hand.



Sarabande

Die jüngsten amerikanischen Forschungen haben erwiesen, daß eine Sarabande (çarauanda = zarabanda) 1569 zum Fronleichnamsfest in Mexiko (Pátzacuaro, Michoacán) getanzt und auf einen 6 strophigen Text des 1536 in Spanien geborenen und ausgewanderten Pedro de Trejo gesungen worden ist (Robert Stevenson »The Sarabande – a dance of American descent« und »The Mexican origins of the Sarabande« Washington 1962/63). Den Reim »el criador es ya criatura«¹ auf »çarauanda ven y dura«² hatte Trejo vor den Inquisitions-Zensoren zu verantworten. Über die Art des Tanzes und der Musik ist nichts überliefert. Bald darauf ist die Sarabande von einer Frau allein und paarweise zum Klang von Kastagnetten (und Schellentrommel nach Belieben dazu) in Spanien getanzt worden. In beiden Formen wurde sie als obszön und leidenschaftlich beschrieben – und 1598 von Philipp II als schamlos verboten. Peitschenhiebe, Galeere, Ausweisung drohten, doch man tanzte sie – vielleicht war so strenges Verbot sogar der Grund ihrer schnellen Verwandlung in einen höfischen Tanz, in dessen Form sie bald in Europa beliebt wurde.

Die der Sarabande bis vor kurzem zugeschriebene maurisch-arabische Herkunft stützte sich auf das Wortgebilde ser-band (»mit dem Turban auf dem Kopf«) oder auf das persische sar-band (Kranz zum Befestigen des weiblichen Kopfputzes) oder auf Fr. M. Böhmers Anschauung: »Nach meiner Entdeckung halte ich das Wort für arabisch-maurischen Ursprungs. Ich fand nämlich persisch-türkische Gesangsstücke mit dem Worte Ser-a-band und Ser-a-bend überschrieben. Die Musikstücke haben mit der Sarabande des Abendlandes gleichen Rhythmus« (»Geschichte des Tanzes in Deutschland« 1886). Zarabanda, der Name einer Schnabelflöte Guatemalas, ließ ihre Herkunft aus den neuspanischen Kolonien in Amerika vermuten, da Tänze oft den Namen eines Instrumentes annahmen (Musette, Tambourin, Gigue, Piva u. a.) und Schmähschriften gegen sie dorthin wiesen (u. a. von G. B. Marino »L'Adone« Paris 1623). Daß die Chaconne diesen Weg gegangen war, finden wir an maßgeblicher Stelle »verbrieft« (Lope de Vega 1618). Curt Sachs fügt hinzu, daß dieser erste Mischlingsrassen-Tanz (Chacona mutata), der nach Europa kam, in Lissabon noch im 19. Jhd. – ebenfalls bei einer Fronleichnamsprozession – getanzt wurde.

»Besonders provocativ muß die Sarabande gewesen sein, die ungefähr 1588 bekannt wurde und ihren Namen von einem »Teufel von Weib« in Sevilla oder Guayaquil an der Westküste von Südamerika haben soll«, schrieb als Hinweis bereits A. Czerwinski 1862 in seiner »Geschichte der Tanzkunst« und fuhr fort: »Der Pater Mariana ließ sich angelegen sein, sie in einem eigenen Kapitel seines Buches »De Spectaculis« zu bekämpfen, indem er ihr vorwirft, mehr Unheil angerichtet zu haben als die Pest.« Stevenson zitiert Worte des empörten Paters Juan de Mariana (1536–1624), der von denen, die eine Sarabande sangen und

¹ Etwa: »Der Schöpfer ist bereits selbst ein Geschöpf.«

² »Sarabande, komm und bleibe!«

tanzten, sagte, daß sie »employ gestures and words equal to the lewdest kisses and embraces used in brothels«.

Thomas Platter, der Schweizer Arzt, beschrieb die Sarabande als Reise-Eindruck (1599) aus Barcelona: »50 Männer und Frauen, Kastagnetten schnalzend, meist in Rückwärtsbewegungen mit lächerlichen Verrenkungen des Leibes, der Hände, der Füße...« Hierbei darf zum Vergleich nicht unerwähnt bleiben, daß selbst noch im 20. Jahrhundert einem nordeuropäischen Betrachter spanischer Tanz und spanisches Tanz-Gebaren als faszinierend, aber in vieler Hinsicht als fremdartig erscheinen. Die Beziehung der Bewegungen, und nicht körperlicher Kontakt (Prinzip der höfischen Sarabande, s. nachfolgende Choreographie), sind auch heute noch das Entscheidende am spanischen Figuren-Tanz, der seine Urformen vorgebildet findet im Tanz der Naturvölker des Sudans, Arabiens, Japans, Indonesiens, Mittelamerikas und Australiens (Sachs).

Bildhafter offener Paartanz der Urvölker kennt zwei Motive: das astrale und das geschlechtliche. Zu ersterem gibt Sachs das Beispiel der mexikanischen Cora: Mädchen und Knaben tanzen in der Kirche die Erdmutter und den Morgenstern. Zu dem zweiten, dem Symbol des Fortbestehens, fügt er das Gesetz der eindeutigen Steigerung bei Totentänzen in jüngeren Kulturen von Südamerika über Polynesien, Mikronesien und Afrika bis zu den Kanarischen Inseln hin. So mag sich auch der Brauch, daß Sarabanden und Chaconnen vor allem am Fronleichnamstag getanzt und gesungen wurden, erklären. Was jedoch im 16. Jhd. in Amerika natürlich erschien, mußte zu gleicher Zeit in Spanien entfesselnd wirken – der Kontrast der Kulturen war zu stark³.

Cervantes erwähnte die Sarabande 1613 als »etwas Neues«. 1618 wurde sie (an Stelle einer Pavane) mit dem Tourdion (schneller Nachtanz der Basse Danse, auch »Gaillarde par terre« genannt) am spanischen Hof getanzt, kurz darauf finden wir sie im »Ballet de cour« in Paris. Richelieu tanzte sie in großartiger Weise am französischen Hof und die »Bourgogne« um 1700 als Folge von 4 beliebten Tänzen (Courante, Bourrée, Sarabande, Passepied) schloß sie ein.

»Man tanzte sie, wie die Bourrée endete, zu Paaren gegenüber« (Bie). Padre Mersenne beschrieb ihre Schritte als »composéz de tirades ou de glissades«. In den späteren Tanzanweisungen und Dictionnaires des 18. Jahrhunderts (Rameau, Lambranzi, Martinet, Desrat, Trévoux u. a.) lesen wir als Schrittformen: »Coupé, Pas grave, Contretemps, Fleuret, Pas de Sisson, Pas de Bourrée et Pas de Menuet«⁴. »Plus lente que le menuet avec lequel elle représente quelque analogie. Sara Candar la dansa la première en France. sarao = bal en Espagne. Sarabande et Chaconne ont venu des Sarasins.« Mattheson beschrieb die Sarabande »zum Singen, zum Spielen, zum Tanzen«. »So hat dieselbe keine andere

³ Die Rumba (»ein sehr obszöner Tanz zu Paaren, dessen Hauptattraktion in unanständigen Verdrehungen des Beckens besteht«, Suárez, zitiert bei J. Jahn »Rumba Macumba«, Afrocubanische Lyrik, 1957) könnte von der Yuka herkommen und diese wiederum von der Calinda der Sklavenezeit abstammen (J. Jahn »Muntu« 1958). Sie haben gleiche Bewegungsart und wurden aus frontal gestellten Männer- und Frauenreihen heraus getanzt. Genau wie Th. Platter die Sarabande 1599 in Barcelona erlebte, beschrieb Père Labat sie in der Form als Calinda noch 1698 auf den Antillen (»Nouveau Voyage aux Isles d'Amérique« Paris 1722). Die Heimat der Sarabande in dieser Richtung zu suchen, liegt nahe.

⁴ »Pas de Menuet« setzte sich allmählich aus allen Tanzschritten zusammen und wies unzählige Figuren auf, weil in der Darstellung des Begriffes »Menuet« die Tanzkunst gipfelte (vgl. Choreographie Sarabande und Solo-Gavotte).

Leidenschaft auszudrücken als die Ehrsucht ... daß sie keine lauffenden Noten zuläßt, weil die Grandezza solche verabscheut und ihre Ernsthaftigkeit behauptet.«

Zum Tanz wurden keine schnellen Notenwerte gespielt, sondern erst der folgende Instrumentalsatz (Double) variierte die ruhige Melodie des Tanzes. Ähnlich finden wir es bei Bach in den Instrumental-Suiten als Sarabande und »les agréments de la même Sarabande« bezeichnet. Das altfranzösische Lied »Amours, amours« benannte man »Sarabande«. Wie das ihm ähnliche katalanische Lied »Le mal d'amor« zeigt es die typischen Rhythmen des Tanzes. Kunstlieder wurden im Sarabandenstil geschrieben. Caldaras »Come raggio di sol« enthält Melodie-Wendungen, die genau der von uns gewählten Corelli-Sarabande entsprechen. Praetorius notierte 1612:

$\frac{3}{2}$ J J J J J
 $\frac{3}{4}$ J J J J J

und nannte sie Sarabande und Courant Sarabande, »dieweil aber wegen Varietät dieser art Däntze bald ein geschwind bald langsamer Tact müsse gehalten werden«. »Sarabande Courante: simple et gai, peu à peu elle devint grave et sérieuse et à 6 temps.« (Dictionnaire Brenet)

Aus der heißblütigen Art der amerikanischen, bald nach Spanien gedrungenen Sarabanden läßt sich der lebhaft Tanzcharakter der frühen höfischen Sarabande erklären. In England wurde die Sarabande als Country Dance bewegt getanzt (u. a. Adson's Saraband in Playford »The English Dancing Master« 1650). »Because of their surprising speed, the first sarabandes printed in England⁵ immediately bring to mind the first sarabandes printed in Spain (1674, 1677) ... they are recognizable cognates ...« (Stevenson »The Sarabande«). Von Kuhnau wurde der Grundsatz langsam, von Schmicorer Adagio, von Quantz als »Pulsschlag« verlangt. Eine deutlich fallende Tempokurve läßt sich von den französischen Sarabanden (Courante – Sarabande) bei Prätorius (Terpsichore 1612) bis zu den von edler Melodik geprägten Largo-Formen Corellis verfolgen (vgl. Sarabande d moll aus der Sonata di camera für Violine op. 5 der Choreographie).

Über Tanzschritte der Sarabande im 17. Jhdt. ist wenig zu finden. Steht bei Lajarte der Bericht »Les soldats espagnols dansaient la Sarabande devant la procession de la Fête Dieu (Milan, 1688)«, so sagt uns dieser genau so wenig wie derjenige über Ninon de Lenclos, die berühmte Courtisane, welche um 1650 mit der Sarabande die Pariser bezauberte (»La fameuse courtisane y déployait une grace infinie«). Genauere und selten zu findende Beschreibungen datieren erst nach 1700. Der anonyme »Maître de Danse« I. H. P.⁶ gibt in seinem Buch (1705) die Form einer »Kammer-Tantz« Sarabande (sie ist, ohne daß es erwähnt wird, dem von Pécour komponierten, von Feuillet in Tanzschrift gezeichneten

⁵ »... 17. century: especially prominent in the English school a rapid Saraband in very quick $\frac{3}{4}$ (Suites of M. Locke, Purcell Sonata). During the same period the S. actually had some vogue transformed into an English country dance (Playford).« Groves Dictionary 1954.

⁶ Unter I. H. P. ist Johannes Pasch zu vermuten (»Beschreibung wahrer Tanzkunst« Frankfurt 1707. Auch C. J. von Feldtenstein gab 1767 sein erstes Buch, »Die Kunst, nach der Choreographie zu tanzen« als C. J. V. F. heraus, und Thoinot Arbeau's Name ist ein Anagramm aus Jehan Tabourot.



26

»Recueil de Dances« Paris 1700, entnommen), welche der nachfolgenden Choreographie als Grundlage diene.

Die Klarheit der Tanzwegzeichnung steht in keinem Verhältnis zu der Umständlichkeit der Beschreibung der Schritte, deren erster hier folgen möge (er wird in der Tanz-Sprache kurz »rond de jambe« genannt): »Hier wird hinten Creutzweiß gesetzt, gebeugt und auff der Spitze beyder Füße eine Pirouette halb herum und zwar das Frauenzimmer auff die lincke und die Mannsperson auff die rechte Hand, also, daß der hinten gesetzte nach dem Drehen vorstehe, eh aber dieses gemacht wird, muß der Fuß, so hinten soll gesetzt werden, ein wenig voraus geführt werden, doch dergestalt, daß beyde Knie steiff bleiben ...«

Die Sarabande als »Danse Haute« verlangte die Beherrschung des hohen »Port de bras«: »Was aber das Porte les Bras bey den hohen Tänzten betrifft, als: Sarabanden, Giquen ..., welche gemeinlich Solo und frey getanzt werden, sage ich, kan ein honettes Frauenzimmer ohne Scheu eben so, wie die Mannspersonen mit frey geführten Armen ... auch wol mit Castagnettes tantzen.« (G. Taubert, 1717)

Die Sarabande wurde mit gegengleicher Schrittsetzung der Partner getanzt: »... dabey die Frauenzimmer alles dasjenige, was die Manns-Personen auf der linken Seite mit dem rechten Bein verrichten, auf der rechten mit dem linken machen ...«, so wie es die reizvoll (mit zwei tanzenden Lordsöhnen, mit Musik und dem in Tanzschrift gezeichneten Weg) gestaltete Tafel Tomlinsons (Abb. 27) zeigt.

Im Gegensatz zu den meisten anderen Tänzen, die durch ihre Übernahme in die Kunstmusik erst ihren musikalischen Höhepunkt erreichten, nachdem ihre getanzte Form schon vergessen war, erlebte die Sarabande ihre Blüte zur Zeit des Tanzes selbst. Sie errang sich den Platz des melodisch betonten Tanzes in der Instrumental-Suite zwischen Courante und Gigue. Über 1750 hinaus scheint sich ihre getanzte Form nicht gehalten zu haben⁷ – dagegen wurde ihr noch im 20. Jhdt. in der französischen Klaviermusik durch Debussy (Pour le Piano: Prélude – Sarabande – Toccata) eines ihrer schönsten und ihren besonderen Charakter auf geniale Weise deutende Klangbeispiele geschenkt, das Ravel voll impressionistischen Zaubers orchestrierte.

⁷ Sarabande: »Air d'une Danse grave ... se dançoit autrefois avec des Castagnettes. Cette danse n'est plus en usage, si ce n'est dans quelques vieux Opéra François.« Rousseau »Dictionnaire de musique« 1777.

Folie d'Espagne

»Ein alter und bekandter Spanischer Tantz, welcher nur von einer Person allein getantzet wird, es sey Manns- oder Weibes-Person. Er scheint gewisser maßen zur *Sarabanden-Art* zu gehören. Denn es ist mehr gutes in solcher alten Melodie, die sich nur auf eine kleine Quart erstreckt, als in allen Mohren Tänzten, die jemals mögen gefunden werden.«

Valentin Trichter, Ritter *Exercitien-Lexicon*
Leipzig 1742

Die Melodie — wahrscheinlich aus Portugal¹ mitgebracht — hat als erster Michel Farinelli 1672 in Paris durch seine Komposition für den berühmten Geiger Guillaume Dumanoir bekannt gemacht (»Farinellis Division on a Ground«, 1685 bei Playford, London, erschienen, sind 10 Variationen über die Melodie). In seiner Selbstbiographie schreibt Farinelli: »... mes folies d'Espagne ... ont paru avant les pièces de Monsieur Corelli ... et, en effet, mon manuscrit contient la Basse continue des Folies Traditionnelles.«²

In vielen Formen gespielt, parodiert (d. h. textiert gesungen) erscheint die kleine achttaktige Tanz-Melodie bald in ganz Europa (bei Bach in seiner Bauernkantate: »unser trefflicher, lieber Kammerherr«). Ihre Beliebtheit ließ ebenfalls viele Tanzformen entstehen. G. Taubert in seiner deutschen Übertragung der Feuillet'schen Tanzschrift (1717) gibt »Die Folie d'Espagne mit einer fünffachen Variation für ein Frauenzimmer ... welche zu Paris in der Oper getantzet worden«³ unter Hinzufügung der Kastagnettenstimme⁴, welche ad lib. für die Interpretation der Sarabanden-Choreographie zu übernehmen wäre.

Von dem Schlagen der Castagnetten

- 814 mit der lincken Hand einmahl schlagen
815 mit der rechten Hand einmahl schlagen
816 mit beyden Händen zugleich einmahl schlagen
817 mit der lincken Hand rollen, oder rasseln, ohne schlagen
818 mit der rechten Hand rasseln ohne schlagen
819 mit beyden Händen zugleich ohne schlagen klappern
820 mit beyden Händen schlagen und zugleich rasseln
821 viel Tacte nach einander hindurch rollen
822 mit der einen Hand rollen, indem die andere schläget
»Bey dem Schlagen der Castagnetten, oder hölzernen Klappern, werde ich mich der musicalischen Noten bedienen, welche eben so viel gelten, und sollen auf

¹ La Folia: ursprünglich ein zu Kastagnetten (und anderen Instrumenten) lebhaft und schnell getanzter alter Carnevalstanz Portugals, der von Spanien übernommen und dort von ein oder zwei Tänzern in ebenfalls lebhafter Sarabandenart getantzet wurde.

² Andreas Moser, »Zur Genesis der Folie d'Espagne«, Archiv für Musikwissenschaft 1918/19, Bückeburg/Leipzig, Breitkopf und Härtel.

³ Die Choreographie der Variationen stammt von Feuillet (»Recueil de Dances« Paris 1700). Sie stellt das ideale Beispiel eines von edler Grandezza getragenen Solotanzes dar, der jedem mit den Grundformen barocken Tanzstils vertrauten »Dilettanten« (○ oder □) darstellbar ist. Seine Rekonstruktion aus der Tanzschrift folgt in einer späteren Veröffentlichung.

⁴ Die Sitte, zu kastagnettenähnlichen Instrumenten zu tanzen (Krotalen, Krotalon gr., = Klapper) gab es schon in der Antike. Arbeau zitierte Vergil: »Crispum sub Crotalo docta movere latus« und sagte weiter, »Macrobius läßt in seinem dritten Buche der Saturnalien, Capitel 14, den Horus sagen, daß die vornehmen Knaben und die jungen Mädchen aus den guten Häusern Roms mit crotales tanzten ...«

beyde Seiten der Linien, die einen darüber, und die andern darunter gesetzt werden. Die Noten, welche darüber stehen, deuten an, daß man mit der lincken Hand schlagen müsse, und die unter der Linie stehen, bedeuten, daß man mit der rechten Hand schlagen solle.«

»Wenn man nun alle diese Dinge gefasset und sich wohl eingebildet hat, so setzt man die Air in die Noten, hernach bezeichnet man das Schlagen der Castagnetten darunter, wie sonst eine Partitur, so daß eine jedwede Mensur zu schlagen just auf die drüber gesetzte Mensur der Air passe und sich schicke.

831 Exempel davon

832 Ist die Air zu dem folgenden Couplet von der Folie d'Espagne

833 Ein Stück von der Folie d'Espagne zu samt den Zeichen, wie die Arme zu bewegen und die Castagnetten zu schlagen, daraus zu ersehen, welcher gestalt die vorhergehenden Regeln ad usum zu bringen.«

Gottfried Taubert »Rechtschaffener Tanzmeister« 1717
Des II. Buches XLV. Capitel: Hauptschlüssel zu der Chorégraphie (Feuillet 1701)

Von dem Schlagen der Castagnetten.

This block contains musical notation for clapping patterns. It includes a series of measures with notes and rests, some marked with 'f' for 'follies' or 'follies d'Espagne'. The notation is arranged in a grid-like fashion, with measures numbered 814 through 830. The patterns show different ways to use the hands: one hand clapping, the other rolling, or both hands clapping together.

This block shows the musical notation for the dance 'Folie d'Espagne'. It consists of a melody line and a castagnette accompaniment line. The melody is written in a simple, rhythmic style, and the castagnette accompaniment is written in a more complex, rhythmic style. The title 'Folie d'Espagne' is written above the notation.

Gigue

»Giga (ital.), Gigue (gall.) oder Gicque¹ ist eine Instrumental-Pièce, welche als ein behender Englischer Tanz aus zwei in $\frac{3}{8}$, $\frac{6}{8}$ oder $\frac{12}{8}$ Tact gesetzten Reprisen bestehet... Man hält davor: sie habe ihren Namen vom Italiänischen Wort Giga, welches eine Geige oder Fiedel heißet, es kan aber auch wohl seyn, daß dieser Tanz vom Schlenckern der Beine, dessen sich so wohl die Seil-Tänzer als andere bedienen, und giquer (gall.) genennet wird, die Benennung bekommen hat. Wie denn auch im Teutschen das Wort *giguen* nicht unbekannt ist, sondern vom ungewöhnlichen Gehen eines Menschen gebraucht wird.«

J. G. Walther »Musicalisches Lexicon« 1732

So könnte die *Tanzbewegung* (gigue franz. = Bein) für den Namen bestimmend gewesen sein. Im Englischen heißt zu jig tanzen, auf- und abschnellen, jigger (am.) hopsen, tanzen.

Die Jig ist höchstwahrscheinlich keltischen Ursprungs, sie lebt heute noch in Irland und Schottland als Volkstanz mit einer Fülle tänzerischer Motive, ohne an eine feste Form gebunden zu sein. Für die nachfolgende Darstellung der Gigue zum Klang einer alten Volkstanzmelodie, die mit einer später komponierten wechselt, sind Tanzschritte und Formen gewählt, die ähnlich heute noch in England gebräuchlich sind. Auch ein bei Arbeau bereits 1588 in seinem »Schottischen Branle« beschriebener Grundschrift (als »Scots Simple« bei M. Wood dargestellt), der dem heutigen »balancé« entspricht, wurde einbezogen. Er wäre auch mit dem zu dem heutigen »balance in line« gehörigen *Pas de basque* auszuführen, den französische Tanzmeister im 18. Jhdt. dem Country Dance einfügten. Auch die Form der Kette erscheint: hier in anderer Art als im graziösen Menuett. Sie wird ähnlich getanzt wie diejenige im Lied-Cotillon »La Boulangère« in Frankreich, der später häufig im Finale der Française erschien.

Am Hofe der Elisabeth pflegte man nach den Hofballtänzen die Country Dances zu tanzen. »When the company are pretty well tired with country dances, it is used to dance jigs« (Burnaby 1745) – diese geben durch Hackenstampfen und Händeklatschen in noch kräftigerer Form den Weg zum Volkstümlichen.

¹ »Die Gigue, mit ihren Arten, welche sind: die gewöhnliche / die Loure / die Canarie / die Giga. Die gewöhnlichen oder Engländischen Giquen haben zu ihrem eigentlichen Abzeichen einen hitzigen und flüchtigen Eifer, einen Zorn, der bald vergehet. Die Loures oder langsamen und punctirten zeigen hingegen ein stolzes, aufgeblasenes Wesen an, deswegen sie bey den Spaniern sehr beliebt sind. Die Canarischen müssen große Begierde und Hürigkeit mit sich führen, aber dabey ein wenig einfältig klingen.« Mattheson »Der vollkommene Capellmeister« 1739. Der »Canarische Tanz« wurde 1588 bereits von Arbeau als Gesellschaftstanz beschrieben: Solotanz für ein Paar, mit Markieren von Absatz und Spitze, Fußstampfen, hohem Beinstoß und Fußschleifen (»als würde man eine Spinne zertreten«). Aber noch mehr wurde verlangt: Improvisierte heitere, wie auch wild bizarre Einzelpassagen des Tänzers und der Tänzerin. Hierzu würde das von Robert Burns beschriebene Bild passen:

»But hornpipes, jigs, strathspeys and reels
Put life and mettle^{**} in their heels.«

* B.T. Highland Fling ** fire

Die Elisabethanischen Jigs (»Queen's Jig« u. a.) geben Kunde, daß auch bei Hofe Jigs getanzt wurden. Ob sich eine höfische Form von der volkstümlichen abgehoben haben mag, bleibt ungeklärt.

Die Elisabethanische Zeit überlieferte in den Virginalbüchern verschiedenartige Beispiele der Jig: William Byrd, John Bull, Giles (Vater) und Richard (Sohn) Farnaby sind mit Jigs im schnellen $\frac{1}{4}$, im $\frac{6}{4}$ oder $\frac{12}{4}$ vertreten. Auch die 1650 in Playfords erster Ausgabe des »English Dancing Master« erscheinenden Jigs haben verschiedene Taktarten. »Alleyns Jig« (heute noch als »Gathering Peascods« mit fröhlichem Händeklatschen in den Country Dances getanzt) und »Lord Carnavans Jeg« stehen im vierzeitigen Geradtakt, »Millisons Jegge« und »Kemps Jegg« im $\frac{12}{8}$. Bei letzterer könnte eine enge Verbindung zwischen Tanz und Posse bestehen; denn die Jig (auch: Jigge, Gigg, Jegge, Jegge) erschien in England auch in anderer Bedeutung: im 16. Jhdt. als Spottlied, im 17. Jhdt. als Posse in Versen mit Melodien und Tänzen², die in dieser Form von William Kemp auf das Festland gebracht wurde und nicht ohne Einfluß auf das deutsche Singpiel blieb. Als Jig wurden auch possenhafte Intermezzi in ernsten Stücken, wie im 18. Jhdt. Prosa Farcen bezeichnet (MGG).

»The ... jigg combined three arts in which the Elizabethans delighted and excelled: drama, music, and the dance.« Groves Dictionary 1954.

Werner Dankerts Buch über die »Geschichte der Gigue« (1924) befaßt sich bis in das kleinste mit der musikalischen Struktur im Laufe ihrer Entwicklung, gibt aber fast gar keinen Hinweis auf ihre getanzte Form. Dankert folgert aus seinen Studien, daß Jigs stets »Reihen- oder Rundtänze für mehrere Paare« gewesen seien: man tanzte Hand in Hand »round the table to the measure of an Irish Jig«. Da aber die Jigs als Melodiegut in die Country-dances eingedrungen waren, hält C. Sachs die Folgerung Dankerts für einen Fehlschluß und seine Beschreibung des Tanzes für reinen Country-dance.

1957 schrieb Melusine Wood, London³: »It is my opinion that both the Jig and the Hornpipe should be regarded as simply country dances⁴, and steps would be according to taste. We do not know, to what extent Irish jig steps are really traditional. Baskerville's book »Elizabethan Jig«⁵ makes it plain, that nobody really knows, what steps were originally used with this dance.«

Der von 1619–1648 in England wirkende Hoflautenist Jaques Gaultier⁶ hatte die Gigue in die französische Musik eingeführt.

»Thérèse de Subigny (Abb. 29) ... introduisit la Gigue en France« (F. Reyna



Kemp's Jig

² So könnte das Shakespeare-Zitat »the first suit (wooing) is hot and hasty, like a Scotch Jig, and full as fantastical« aus »Much ado about nothing« (II,1) auch umfassender als nur musikalisch-tänzerisch gedeutet werden.

³ Brief an den Verfasser.

⁴ Der bei aller Lebendigkeit der Bein- und Fußarbeit ruhig gehaltene Oberkörper der englischen Tänzer von Jig und Country Dance erregt durch den Gesamteindruck von faszinierender Leichtigkeit und Körperbeherrschung Bewunderung und spornt zum Nachahmen an. Kein Besucher Großbritanniens und Irlands sollte versäumen, sich eine der regelmäßig in England, Schottland und Irland stattfindenden Volkstanz-Vorführungen anzusehen.

⁵ Baskervilles Hinweis: »a type of dance in which whirling or turning on the toe is a conspicuous feature«, ist bedeutungsvoll (vgl. Grundschrift I der nachfolgenden Choreographie).

⁶ Charles Dieupart, der ab 1707 als Cembalist unter Händel in London tätig war, gab der Gigue in seinen Suiten den Platz als dem letzten Tanz (Allemande – Courante – Sarabande – Gavotte – Menuett – Gigue). Diese Anreihung wurde auch für die Suiten Bachs charakteristisch, von dessen Hand geschrieben die f moll Suite des Dieupart überliefert wurde (Riemann).



28

»Histoire du ballet« 1964). Sie hatte als Fünfzehnjährige bei der denkwürdigen Aufführung des »Triomphe de l'amour« 1681 eine der Hauptrollen getanzt, die durch das Bestreben von Beauchamps zum ersten mal auf einer öffentlichen Bühne Tänzerinnen übertragen worden waren. Vielleicht war sie es, die in Lully's Oper⁷ »Roland« 1685 die »Gigue à deux« mit tanzte, die von Feuillet in Tanzschrift übertragen und dadurch überliefert wurde (s. folg. Choreographie).

»Tanzet schon ein Frauenzimmer eine Gigue ... muß selbige aus doucen Schritten bestehen, welche zur Begleitung eine niedliche Taille und galante Minen erfordern ... daß wo ein Frauenzimmer auf dem Teatro erscheint, es nicht wol lassen würde, wo selbiges hoch tanzete und viele Spring und Capriolen hermachte, es ist dieses eine Beschäftigung vor Manns-Personen.« L. Bonin »Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tanz-Kunst« Jena 1712.

Larousse schrieb über den Tanzschritt der Gigue: »pas rapides avec les talons, les pointes croisées et déplacées«: ein ähnliches Bild wie jenes von Arbeau oder Burns. Die originellsten Schrittartarten finden wir weiter: »le berceau — le trot de cheval — les ailes du pigeon — les oiseaux.« Martinet (1787) schrieb: »La Gigue n'est plus en usage, elle était composé de toutes pas qu'on danse sur la corde⁸: Balancé — Tourné — Chassé.«⁹

⁷ »Les Opéra François contiennent beaucoup de Giges, mais ... les Giges ... sont entièrement passé de Mode!« Rousseau 1777 (Dictionnaire).

⁸ »die man auf dem Seil tanzt (vgl. oben J. G. Walthers, Absatz 1):

Bonnet (»Histoire générale de la danse« 1724) widmete den Seiltänzern ein ganzes Kapitel. Um 1700 mußten sich Les Comédies François und L'Opéra entschließen, die berühmtesten Seiltänzer ihrer großen Beliebtheit wegen zeitweilig zu höchsten Gagen zu verpflichten. »La belle Tourneuse ... dançoit seule une Sarabande avec tant de grace, qu'elle charmoit tous les spectateurs ... Nous avons vu en 1714 un Pantomime Toscan danser plusieurs Entrées caractérisées. Un des plus fameux Danseurs de l'opéra m'avoua, que toutes les Entrées étoient inimitables.«

⁹ Ein Chassé-Schritt, erst rechts, dann links, wurde als »Pas de Gigue« sogar im Menuett des 18. Jahrhunderts getanzt (vgl. Gigue-Choreographie). »Chassé de Gigue« als Schritt-Beschreibung



29



30

Im Gegensatz zu den französisch charakterisierenden Gigen Bachs stehen viele andere Gigue-Formen von ihm, etwa die ostinat eilende Gigue der III. Partita oder die doppelt fugierte, ähnlich sich bewegende Gigue der IV. Partita, die wie jene von Händel sich der italienischen Art der Giga nähern, deren Wesensart von Mattheson als »zur äußersten Schnelligkeit und Flüchtigkeit neigend, doch mehrtheils auf eine fließende und keine ungestüme Art: etwa wie der glatt fortschießende Strom-Pfeil eines Baches« beschrieben wurde. Dieses mitreißende Temperament macht es verständlich, daß sie bereits 1654 als abschließender

in den Menuett-Variationen, die Gottfried Taubert 1717 in seinem »Rechtschaffenen Tanzmeister« gab:

»Anfänglich beugt man im Auftact mit beyden Knien, und fasset das Tempo solcher gestalt, daß der Leib oder das gantze Pondus corporis allein auf dem wol auswarts forcierten linken Bein ruhet, also der rechte zum Jagen parat ist. Hernach springt man (oder conspirer, nachdem man nehmlich das Chassé starck oder schwach machen will) mit dem rechten Bein in der Cadance auf des linken Stelle, wirfft zugleich den gejagten linken vorn über den rechten, tritt wieder damit steiff vor, und auch mit dem jagenden rechten, und zwar gut auswarts, und fällt im Auftact darauf, gleichwie am Anfang auf dem linken, in die Beugung. Bey dem andern Tact verfähret man gleich also, nehmlich, man jaget mit dem linken den rechten von seiner Stelle, wirfft zugleich im Springen (oder Heben) den flüchtigen oder gejagten rechten vorn über den linken, tritt damit vor, und auch mit dem jagenden linken. Diese zwey Chassés tragen eben so viel Zeit als der Haupt-Pas de Menuet aus.«

Diese Übernahme eines Grundschnittes des auf dem Festland noch neuen Tanzes in die Form des unbestritten königlich herrschenden Menuettes überrascht und zeugt von seiner schnell gewachsenen Beliebtheit.

Haydns Jagdsymphonie erhielt ihren Namen nach dem letzten im Gigue-Rhythmus stehenden Satz »La Chasse« (gleiche Thematik bildet die Ouvertüre zu seiner verloren gegangenen Oper »Die Jagd«). Der oben als »Chassé« beschriebene Grundschnitt des Tanzes (»ein Fuß jagt den andern«) findet hier seine Entsprechung in der durch Rhythmus malenden ästhetischen Charakteristik der Musik ähnlich wie bei Leopold Mozart, der in den für die Salzburger Orgel komponierten (1759 für Klavier übertragenen) zwölf Monatsstücken durch die für September erklingende »Jagd« den meist menuettartigen Formen eine Gigue entgegengesetzte.



31

Tanz in der Form der deutschen Orchester-Suite erschien. Der österreichische Hofkomponist J. H. Schmelzer setzte ihr mit der »Giga per Entrata de i Saltatori« (im $\frac{3}{4}$ Takt) seiner Suite für das »größte Roßballet aller Zeiten« anlässlich der Hochzeit von Leopold I. im Jahre 1666 ein frühes und sonderliches Denkmal, denn sie bot »ein vollkommene Zustimmung von einer bißhero unerhörten Anzahl, nemlich Hundert und etliche Geigen neben 4 Clarinen ...«

Mit dem Niedergang des Barock verschwand der Name der Gigue aus der Instrumentalmusik, aber ihr heiter bewegter, durch die Dreiteilung des Grundschlages elastisch tänzerischer Charakter ist noch häufig in Schluß-Sätzen der späteren Sonatenform spürbar (u. a. Beethoven Klaviersonaten op. 2 Nr. 3, op. 28, op. 31 Nr. 3, op. 49 Nr. 1).

Reger, Casella und Debussy fügten den zündenden Rhythmus der Gigue zu ihrem Klangstil: erstere in Formen für Klavier, letzterer in seinen »Images« für Orchester. Schönberg ziselirte ihn auf musikalischer Ebene (Suite 1925: Präludium – Gavotte – Musette – Intermezzo – Menuett – Gigue).

In den folgenden Tänzen bringt die erste Choreographie altenglischen Figurentanz, die zweite eine 1685 am französischen Hof getanzte »Gigue à deux« mit ihrer Musik von Lully¹⁰.

¹⁰ Die Gigueformen Lullys charakterisiert eine bereits im Auftakt erscheinende canariehafte Punktierung, wie sie als »französische Art« von J. K. F. Fischer und J. S. Bach übernommen wurde. Bachs Gigue der Partita b moll (Ouverture nach französischer Art) und der »Französischen Suite« I und II werden durch diese Manier gekennzeichnet und in letzteren zu einem Höhepunkt ihrer imitierend polyphonen, ebenfalls für die französischen Giges typischen Satzweise geführt.

Gigue

Tanz für 4 Paare mit 7 Tanz-Strophen
nach der Jig von John Sheeles (um 1700)
und nach Jacob Hall's Jig (um 1600)

Jig I
Jig II

1. Tanz-Strophe: Zwei Geraden und Schleifen
2. Tanz-Strophe: Gasse (mit »Laube« Figuren)
3. Tanz-Strophe: Gerades Kreuz
4. Tanz-Strophe: Gasse (mit »Kette«-Figuren)
5. Tanz-Strophe: Schräges Kreuz
6. Tanz-Strophe: Gasse (Querreihen – Frontalkreise – Mühlen)
7. Tanz-Strophe: Stern und Kreis

Auf großer Tanzfläche kann die Gigue von mehreren Gruppen gleichzeitig getanzt werden.

Grundschrift I (Jig I): Chassé (zweitaktig)

Grundschrift I l

Die freien Arme der äußeren Tänzer sind gewinkelt erhoben, Mittelfingerkuppe auf Daumen gelegt.

Takt Zählzeit¹

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | 1 | l Fuß in 2. Pos. setzen |
| | 3 | r Fuß in 1. Pos. ansetzen und l Fuß chassieren |
| | 4 | l Fuß in 2. Pos. setzen |
| | 6 | r Fuß in 1. Pos. ansetzen und l Fuß chassieren |
| 2 | 1 | l Fuß in 2. Pos. setzen, Armfassung lösen, halbe Drehung um l Schulter ausführen und sofort wieder durchfassen |
| | 3 | r Fuß mit Stampfen in 1. Pos. ansetzen |
| | 4 | l Fuß stampfend aufsetzen |

Grundschrift I r:

wie Grundschrift I l, jedoch in gegengleicher Fußsetzung auszuführen.

Grundschrift II (Jig II): Pas de Schottisch oder travelling step (eintaktig)

Er ist flach und gleitend auf dem Ballen zu tanzen.

Grundschrift II r

- | | | |
|---|---|--|
| 1 | 1 | r Fuß in 4. Pos. aufsetzen |
| | 3 | l Fuß in 3. Pos. r ansetzen, r Fuß vorschwingen und strecken |
| | 4 | r Fuß in 4. Pos. aufsetzen |
| | 6 | auf r Fuß hüpfen, l Fuß vorschwingen und strecken |

Grundschrift II l:

wie Grundschrift II r, jedoch in gegengleicher Fußsetzung auszuführen.

¹ Die nicht aufgeführten Zählzeiten bedeuten Bewegungsübergang oder Verharren in der erreichten Position.

Gigue

Grundschrift I

Grundschrift II

Gavotte

»Gavotte: Ist ein Landt, darinnen eitel Bauren wohnen, von welchen dieser Dantz erst herkommen.« (Praetorius »Terpsichore« 1612, Abb. 30)

»Ihr Affect ist wirklich eine rechte jauchzende Freude. Ihre Zeitmaße ist zwar gerader Art, aber kein Vierviertel-Tact, sondern ein solcher, der aus zween halben Schlägen besteht... Ich wollte wünschen, daß dieser Unterschied ein wenig besser in Acht genommen würde... Was aber Menage von dem Ursprunge des Nahmens Gavotte gedenkt, als ob derselbe von einem Bergvolcke in der Landschaft Gap herkomme, läßt sich hören. Mich deucht, ich sehe diese Bergmänner auf den Hügeln mit ihren Gavotten herumhüpfen...«

Johann Mattheson »Der vollkommene Capellmeister« 1739

Die Gavots sind ein Bergvolk des Gapençais im oberen Dauphiné. Ihr Haupttanz, die Gavotte, wurde Mitte des 16. Jahrhunderts als Tanz ländlich heiteren Charakters vom französischen Hof übernommen. Gavaud heißt im Dialekt: jambes arguées = grues croisés = Beinkreuzen. Diese Bewegung stellt einen Hauptschritt der Gavotte dar; auch hier wäre für die Etymologie ein Ansatzpunkt (Sachs).

Arbeau schrieb 1588, die Gavotte sei aus dem »Branle du haut Barrois« entstanden. Diesen Branle empfahl er sehr für den Winter, um sich zu erwärmen, da er »mit Arm- und Schulterbewegungen nebst kleinen Sprüngen im geraden Takt und rascheren Tempo als die anderen« getanzte werde. Diesem entsprechend wurde die Gavotte getanzte, wenn ihre Doubles zerteilt wurden, und die Tänzer aus der Galliarde entlehnte Passagen einschalteten. Arbeau gab nur eine einzige kurze Schritt-Tabulatur der Gavotte mit den bedauernden Worten: »Hätte es diese Tänze zu meiner Jugend gegeben, so würde ich mir Aufzeichnungen davon gemacht haben.« Sein Gesamtbild von der Gavotte jedoch war ausführlicher:

»Nachdem dann der Tanz eine Weile seinen Gang gehabt, trennt sich ein Paar von den Übrigen und führt angesichts aller Anwesenden verschiedene Passagen aus, worauf der Tänzer alle Damen, die Tänzerin alle Herren der Reihe nach küßt, und sich beide danach an ihren Platz begeben. Dasselbe macht hierauf das nächste Paar, und so fort jedes der übrigen. Viele räumen den Vorzug, die Anderen küssen zu dürfen, jedoch nur dem Festgeber und seiner Dame ein, mit welcher er tanzt. Zuletzt beschenkt diese denjenigen der Herren, welcher die Musiker bezahlen muß und Veranstalter des nächsten Festes sein soll, mit ihrem Kranz oder Strauß.«¹

¹ Aus dieser Art des Tanzes aller im Wechsel mit dem Tanz einzelner Paare (Pärchen = frz. Couplet*) ging die Form des Rondeau hervor: z. B. »Gavotte en Rondeau« aus »Armide« von J. B. Lully (1632–1687) oder aus der Partita E dur für Violine solo von J. S. Bach, der seiner 5. »Englischen Suite« für Klavier ein schnelles Menuett als »Passepied en Rondeau« einfügte. Diese mögen als Beispiele für weitere Rondeau-Tanzformen des Barock stehen, zu denen sich viele ABA Tanzformen (Gavotte, Bourrée, Menuett) von Bach bis zur Neuzeit gesellen.

* »Der Name, der eigentlich »Pärchen« bedeutet, ist wohl auf die alten, gesungenen Tänze zurückzuführen, bei denen Solotanz und Reigen, Sologesang und Tutti (Refrain) wechselten.« Riemann, »Musik-Lexikon«, 1905 (vgl. Mersenne, »Gavotte = danse aux chansons«).

Mersennes Beschreibung (»Harmonie universelle« 1636) deckt sich in vielem mit derjenigen von Arbeau (1588), nur waren die von Reverenzen eingerahmten Solopassagen des Tänzers vor seiner Dame und die mit ihr gemeinsam getanzten »tour de main« Formen rechts und links auf jeweils acht Schritte (Grundschrittlänge) beschränkt worden, und die Kußzeremonie wurde nicht mehr erwähnt. Mersenne hatte seiner Gavottenbeschreibung eine Angabe über die Branle-Formen vorausgeschickt, die zu seiner Zeit üblich waren: »Il est raisonnable que nous expliquions les espèces de Bransles, qui sont propres à nostre nation. Or il y en a de six espèces, qui se dansent maintenant à l'ouverture du Bal les uns après les autres par tant de personnes que l'on veut... Le sixiesme s'appelle la Gavotte, c'est à dire la dance aux chansons... il a huit pas, quatre mesures & seize mouvemens... Il fait la conclusion des Bransles.«²

Die Gavotte war eine Form des Doppel-Branle (Branle double, auch Branle commun genannt), der wie alle Branleformen auf einer Kreislinie mit seitlich ausgeführter *Hin- und Herbewegung* (franz. = *Branle*) getanzte wurde: ein double nach links, ein double nach rechts, letzterer mit kleineren Schritten, so daß sich der Reigen etwas nach links voranbewegte. In offener Linienführung (Abb. 32 und 33) wurde er Farandole genannt. Man tanzte die Bransles in verschiedenen gestaffelten Zeitmaßen. Arbeau erklärte: »Die Alten tanzen ganz gemessen den Doppel-Branle und einfachen Branle (Branle simple)³, die jungen Eheleute den lustigen Branle (Branle gai)⁴ und die Jüngsten, leicht und gewandt, die Burgunder Bransles (Bransles de Bourgogne). Die Gavotte genannten Tänze sind eine Sammlung verschiedener Doppel-Bransles, welche die Musiker ausgewählt haben, um daraus eine Suite (suytte) zu bilden, der sie den Namen Gavotte beilegen...« Alle Branleformen waren gedacht, die ganze Gesellschaft am Tanz teilnehmen zu lassen, und die Reigenfassung erhöhte das Gefühl gemeinsamer Tanzfreude. Über zwanzig Bransles gab Arbeau mit ihren Schrittformen an, zu denen sich Klatschen, Stampfen, Gesten (im »Branle de la torche« sogar ein von Tänzer zu Tänzer weiterwandernder Leuchter (Abb. Leuchterbranle) gesellen und mit heiterem Programm die Tanzlust steigerten: Erbsen-, Holzschuh-, Waschfrauen-, Pferde-, Leuchter-, Eremiten-Branle waren u. a. ihre Namen.

1735 beschrieb Zedlers »Großes Universallexicon« die Gavotte in den von Arbeau und Mersenne aufgezeigten geselligen Tanzformen, gegenüber der inzwischen für Einzelpaare üblich gewordenen Art als »eine gewisse Art eines Tant-



² »Es ist gut, die Arten der Bransles zu erklären, die charakteristisch für unsere Nation sind. Nun, es gibt derer sechs, die man jetzt zur Eröffnung eines Balles einen nach dem andern tanzt mit soviel Menschen, wie man will... der sechste Branle nennt sich Gavotte, d. h. Tanz zu Liedern... er hat acht Schritte, vier Takte und sechzehn Bewegungen... Er beschließt die Branlefolge.« Die folgende Choreographie einer Gavotte (zu 8 Paaren) wird dieser alten Sitte gemäß nach einem altböhmischen Volkslied getanzte (s. »Weihnachtliche Ansinglieder« im Verlag Ries & Erler, Berlin W), das W. A. Mozart in eine Gavotte des Ballettes »Les petits riens« einbezog, das er 1778 in Paris im Auftrage Noverres komponierte.

³ Einfach oder simple genannt, weil statt eines double nach rechts ein simple Schritt eingeschaltet wurde, der auf asymmetrische Weise die Fortbewegung nach links erhöhte.

⁴ Lustig oder gai genannt, weil er mit Sprungschritten und leichten Beinschwüngen (pied en l'air) und gern als Farandole getanzte wurde (Abb. 32 und 33). »Von den obigen Bransles hat man, wie von einer Quelle, gewisse zusammengesetzte und mit Doubles, Simples, Fußhebungen... und Sprüngen gemischte Bransles abgeleitet« (Arbeau), Bransles coupés genannt, die im »Branle de Pinagay« den reizvollen Taktwechsel $\frac{3}{4}$ $\frac{3}{4}$ $\frac{2}{4}$ $\frac{2}{4}$ erscheinen lassen.



32

zes, welche im Creiße geschieht. Die Alten haben ihn aus verschiedenen Ringtänzen zusammengesetzt, und mancherley Sprünge oder andere Bewegungen dabey angebracht. Jetzo aber, nachdem die Tanzkunst zu größerer Vollkommenheit gelangt ist, tanzet man die Gavotte auf eine anständigere und viel bessere Weise wie vormahls.« (zitiert nach Sachs)

Diese bei Zedler als »viel besser« genannte Art des 18. Jhdts. beschrieb Th. La-jarte⁵ (1826–1890): »La Gavotte se dansait à contre-temps et on la divisait en trois rythmes: tendre, léger, ordinaire-qui se trouvait avoir l'allure de la contredanse en usage de cette époque«, und Vuillier (»La Danse« 1898) gab Anweisungen berühmter Tänzer und Tanzmeister: »Vestris⁷ nous apprend qu'elle se

⁵ »Airs à danser de Lully à Méhul«, Neudruck Durand, Paris.

⁶ »Die Gavotte wurde mit Contretemps-Schritten getanzt und man unterschied drei verschiedene Zeitmaße: das zurückhaltende, das leichte und das gewöhnliche, das die Art des zu dieser Zeit beliebten Kontratanzes hatte.«

⁷ Gaetano Vestris (1729–1808): erster Tänzer und Ballettmeister der Pariser Oper, »dieu de la danse« genannt. Die von ihm als Choreographie geschaffene Gavotte⁶ wurde berühmt und häufig mit dem »Menuet de la reine«, zusammen getanzt, das Maximilian Gardel (1741–1787) aus Mannheim (ebenfalls erster Tänzer und Ballettmeister der Pariser Oper) für Marie Antoinette und Louis XVI. zu ihrer Hochzeit ersann. Letzterem ist die Abschaffung der Gesichtsmaske zu danken. »Man spielte am 21. Januar 1772 Rameaus Oper »Kastor und Pollux«. Gaetano Vestris sollte im fünften Akt die Entrée des Apollo tanzen. Er stellte ihn mit einer schwarzen Riesenperücke, Maske und Kupferstrahlenkranz auf der Brust dar. Maximilian Gardel mußte ihn im letzten Augenblick vertreten. Er tat es nur unter der Bedingung, mit seinen natürlichen blonden Haaren, ohne Maske und ohne das Attributengepäck zu tanzen. Er hatte Erfolg und die neue Sitte ging allmählich von den Solisten in das Korps über.« O. Bie »Der Tanz« 1919. Für die Abschaffung der Gesichtsmaske hatte schon Noverre gekämpft (»Briefe über die Tanzkunst« 1760): »Die Fürsprecher der Maske sagen, daß die geborgten Gesichter schon seit zwey tausend Jahren üblich sind... Die Oper, welche unter allen Schauspielen der Griechen ihren am nächsten kömmt, hat die Masken blos für den Tanz angenommen... Lassen Sie uns die Masken zerbrechen, uns Seelen anschaffen, und wir werden die ersten Tänzer von der Welt seyn.«

⁸ Ein »Gavotte de Vestris« genannter Tanz wurde von dem Tanzmeister G. Desrat 1887 in Paris mit der Originalmusik herausgegeben. Seine Choreographie ist jedoch – wie jene aller Renaissance-Versuch des 19. Jhdts. – frei erfunden (Nachdruck bei Le Bailly, Paris).



33

composait, à son époque, de trois pas et d'un assemblé. Littré, d'autre part, observe que le pas de la Gavotte diffère du pas naturel en ce qu'on sautille sur le pied qui est à terre, et qu'en même temps l'autre pied tend sa pointe vers le sol. Ce mouvement seul indique qu'on danse et qu'on ne marche pas.«⁸

Diese verschiedenen Definitionen sind vereint in »La Gavotte du Roy«, die von dem durch seine »pas balonés« heute in der Tanzpraxis noch bekannten Mr. Balon⁹ als »Gavotte à quatre« für den sechsjährigen König Louis XV. komponiert und von Dezais in seinem »Recueil pour l'Année 1716« in Tanzschrift herausgegeben wurde. Ihre Schritte Contretemps, Assemblé, Tendu waren sicherlich auch jene der Gavotte des Bal paré, den P. Ramau in seinem »Maître à danser« (1725) beschreibt, dem der fünfzehnjährige Louis XV. (er war bereits verheiratet) königliches Zeremoniell gab¹¹. Bald darauf wurde sie reiner Ballett-Tanz (Abb. 34), fand aber unter Louis XVI. und Marie Antoinette ihren Weg zum Hof und damit in die Gesellschaft zurück.

»La Gavotte, dit Vestris, n'était plus guère exécutée qu'au théâtre et par des

⁸ »Vestris lehrt uns, daß sie zu seiner Zeit mit drei Schritten und einem Assemblé (Ansetzschritt) getanzt wurde. Littré andererseits bemerkt, daß sich der Gavotteschritt vom natürlichen Schritt dadurch unterscheidet, daß man auf dem Bein, das den Boden berührt, hüpf, und zu gleicher Zeit das andere Bein mit abwärts gerichteter Fußspitze gegen den Boden streckt. Diese Bewegungsart allein zeigt, daß man tanzt und nicht geht.«

⁹ Zitiert bei M. Wood »Historical Dances« 1952.

¹⁰ Vgl. »Contretemps baloné« in der »Gigue à deux« und Abb. 30.

¹¹ Es ist sehr gut vorzustellen, daß die »Gavotte à quatre« ebenfalls dem Reglement des Bal paré gemäß zunächst vom Königspaar mit dem in der Rangordnung folgenden Paar (alle waren dieser entsprechend aufgestellt) getanzt wurde, dann von diesem mit dem nächsten (etc.), während das Königspaar sich der Tänzerreihe hinten anschloß, bis es wieder nach oben an die Spitze zum Neubeginn aufgerückt war.

Der englische Country Dance folgte ähnlichem Prinzip, nur daß das erste Paar sich nicht hinten anschloß, sondern durch den fortgesetzten Platzwechsel der bereits tanzenden Paare immer ein neues Paar in den Tanz hineinführte, bis alle aufgestellten Paare tanzten. Da dieses Prinzip für die weiter unten stehenden Paare langes Warten bedeutet, beginnen heutzutage alle im »Long-way« (Gasse) aufgestellten Zweipaargruppen den Tanz gleichzeitig.

danseurs de profession, quand la reine Marie Antoinette la remit à la mode... La Gavotte reprit sa vogue et reparut dans les bals de société¹² (Vuillier). Sie wurde »von Marie Antoinette selbst ebenso leidenschaftlich gerne wie das Menuett und nach Melodien getanzt, die Grétry zuerst Bühnentänzen gegeben hatte« (J. Gregor »Kulturgeschichte des Ballets« 1944).

Mit dem Sturz der höfischen Gesellschaft durch die Revolution verschwanden auch die meisten ihrer Tänze. Zur Zeit des 1. Kaiserreiches versuchte man in der Pariser Gesellschaft eine Wiederbelebung der Gavotte. Sie erstand für kurze Zeit neu als »pas de deux« mit 13 Variationen nach der Choreographie des in Berlin wirkenden Ballettmeisters Lauchery, doch aus dem europäischen Ballsaal war sie verschwunden (Abb. 35: Gavotte zur Restaurationszeit).

Dagegen lebt sie heute noch als Volkstanz in der Bretagne. Die Paare treten der Reihe nach auf, Intermezzi werden eingestreut, ähnlich wie es Arbeau vor 400 Jahren beschrieb: »Sobald Sie einen Branle beginnen, werden sich Ihnen andere Paare anschließen, und öfter reicht die Tänzerin des letzten Paares dem Tänzer des ersten die Hand, und dann wird ein Rundtanz aufgeführt.« So tanzen heute je zwei Tanzpaare, die Tänzerinnen in der Mitte, alle untergehakt und die Hände gefaßt, die »Gavotte de Pont Aven«¹³ als einen durch den ersten Tänzer angeführten improvisierten Tanzablauf mit Lösen, Drehen, Richtungswechsel. Die charakteristische Grundschrittform, aus acht Schritten bestehend, schließt Übersetz- und Rücksetz-Schritt (paz dreo) mit 2 Hüpfritten ein, so daß sie »in ihren wellenförmigen Bewegungen und der fantaisies der Anführer an die Mannigfaltigkeit, die freie Einschaltung verschiedenartiger Bewegungen und an die Verbeugungen der ersten höfischen Gavotte erinnert« (MGG). Dieser heute noch lebendige Schritt wurde gewählt, um mit ihm den Gavotte-Zwischenteil, die »Musette«, zu gestalten; auch diesen Namen finden wir unter den Tänzen Ludwigs XIV. Ihre Musik bedeutet den Inbegriff ländlich heiteren Charakters durch den Klang des Dudelsacks (Musette) und gehört hierdurch eng zu der Gavotte, deren Wesen ebenfalls als »stets heiter und lieblich, volkstümlich und naiv« beschrieben wurde. Beider Tempo wurde häufig mit dem der Bourrée verglichen und darf als variabel, aber immer als gemäßigt, angesehen werden (Rameau »Traité d'harmonie«).

Finden wir in Tanzbeschreibungen einen Schritt als Gavotte-Schritt bezeichnet (z. B. »simple gavot-step« für die Country Dances), so ist dieses der double Schritt, den schon basses danses und Pavane kannten, nur daß diese ihn mit ruhig-feierlichem Setzen oder Schleifen der Füße, dagegen die Gavotte ihn leicht springend ausführen ließ: »trois pas et un pas assemblé«. Diesen Unterschied charakterisierte Groves: »Its original peculiarity as a »danse grave«¹⁴ was, that the dancers lifted their feet from the ground, while in former »dances graves« they walked or shuffled.« »Les contres sont presque tous des gavots« schrieb Trévoux, hiermit die Verwandtschaft von Branle double und Country Dance benennend. Im Gegensatz zum double der Gavotte, die sich als Branle seitwärts

¹² »Die Gavotte, sagte Vestris, wurde fast nur noch auf der Bühne und von Berufstänzern aufgeführt, bis Königin Marie Antoinette sie wieder in Mode brachte. Die Gavotte wurde aufs neue beliebt und auf den Bällen der Gesellschaft getanzt.«

¹³ J. Canteloube »Dances Bretonnes« Paris 1949.

¹⁴ »Sa mesure est binaire assez grave«, Mersenne 1636.





35

bewegt, wird der double des Country Dance meist vor- und rückwärts getanzt. »Leade up all a D. forwards and back«, heißt es zu Beginn vieler Tänze in Playfords »English Dancing Master« London 1651¹⁵.

Daß die Gavotte im 18. Jhdt. als »danse haute« oder »hoher Spring-Tantz« (Choreographie II) dem Charakter der ursprünglich gehüpften und gesprungenen Branleform (Choreographie I), dagegen zeitweilig dem »doucen Kammertantz« Menuett nahestand, als dessen »fille savante et agréable, parfois gaie, mais souvent tendre« sie Fertiault (Histoire de la Danse 1854) bezeichnete¹⁶, zeugt von der Kraft ihrer rhythmischen Struktur.

¹⁵ Neudruck Schott London 1957.

¹⁶ Ähnlich charakterisiert sie J. J. Rousseau (Dictionnaire 1777): »Le mouvement de la Gavotte est ordinairement gracieux, souvent gai, quelquefois aussi tendre & lent!«

¹⁷ »Die im 18. Jhdt. und schon vorher in französischen Opern vorkommenden Gavotten haben als Eigentümlichkeit, daß sie nach Art vieler französischer Nationalgesänge stets mit zwei Viertelnoten Auftakt beginnen...« (F. M. Böhme 1886), welche Regel A. Schönberg in der Zwölfton-Gavotte seiner Suite 1925 befolgt, deren anspruchsvolle Struktur den Tanzcharakter jedoch überlagert.

¹⁸ Beinwürfe und Beinstöße sind seit jeher charakteristisch für Tänze der Gebirgsbevölkerung (vgl. Schuhplattler der Bayern). Vom Volkstanz her in die höfischen Tanzformen des 16. Jhdts. einbezogen, heißen sie: Grue, Pied en Pair, Pied croisé, Ruade, Ru de vache (seitlicher Beinstoß wie im Charleston) = Kuhstoß, Capriole u. a. (vgl. Abb. Figurinen Arbeau Galliardet!) Der »petit sault« (s. S. 162 Arbeau Tabulatur Gavotte) des Grundschrilles ist der gleiche Nachhüpfschritt auf unbetonter Taktzeit, den die Galliarde und alle Tänze mit Grue, Pied en l'air ... Schrittformen haben. Durch ihn gewinnt die Gavotte das charakteristische »hüpfende Wesen«, das sie von den Branles du haut Barrois und de la Montarde übernahm.

Arbeaus Galliard- und Branle-Tabulaturen (1588) enthalten gleiche Beinwürfe wie z. B. die »Round the leg« Figur des schottischen Highland Fling (»National dances of Europe« London 1950), wie sie als Tanzschritte der Galliarde bei M. Wood erscheinen (»Historical dances« London 1952). Die Art Folklore-betonter Ausführung ist als stilschlecht angebracht, da es im 16. Jhdt. in Frankreich einen »Schottischen Branle« gab, der höchstwahrscheinlich zur Zeit Maria Stuarts (Königin von Frankreich 1558–1560) in Mode kam (Arbeaus »Orchésographie« gibt seine Tabulatur und sicherlich mit einem »goût à la Highland Fling« (S. 132) getanzt worden ist.

Entscheidend für das Nachempfinden des ursprünglichen Gavotten-Stiles ist die alla breve-Prägung des Tanzes und der (seit 1650 auch in der Musik erscheinende) Auftakt¹⁷, der die körperliche Vorbereitung für den mit einem Sprung nach links beginnende double ermöglicht. Charakteristisch – der Arbeau'schen Beschreibung gemäß – ist das im double nach links wie nach rechts vorkommende Bewegungs-Motiv ständigen Hüpfens auf dem Standbein mit spitzemarkierenden Kreuzen und schrägem Vorstoßen des Spielbeins¹⁸. Es läßt die Gavotte zu einem anspruchsvollen Tanz werden, dessen federnder Rhythmus noch im 20. Jhdt. durch Reger und Prokofieff u. a. berühmt gewordene Klaviermusik-Beispiele erstehen ließ, die den double des Branle (du Haut Barrois) charakterisieren, aus dem er hervorging.

Gavotte

Tanz für 8 Paare (4 Paare)

mit Vorspiel und 5 Tanz-Strophen

nach der Gavotte aus »Les petits riens« von W. A. Mozart (1778)

und der Gavotte-Musette aus »Colinette à la cour« von A. E. Grétry (1782)

Vorspiel: Auftritt von Paar 1 und Reverenz aller Paare

Tanzbeginn Paar 1a

1. Tanz-Strophe: Kanonischer Einsatz aller anderen Paare
2. Tanz-Strophe: 8 Form und Schleife (Farandole)
3. Tanz-Strophe: Solotanz (Paar 1) auf Kreis und Geraden
4. Tanz-Strophe: Solotanz (Paar 2) auf Kreis
Dreieck-Aufstellung der Gruppen
5. Tanz-Strophe: Dreieck- und Viereckgruppen. Großes Oval

Das Vorspiel symbolisiert die Begrüßung der Gäste durch die Gastgeber. Tanzen nur 4 Paare, fällt die Choreographie für die Paare 1a–4a fort, und das Solo für Paar 1a wird von einem Paar der Gruppe übernommen.

Beim Tanz auf einer Bühne mit wenig Tiefe muß das choreographische Bild rechtwinklig rechts herum gedreht werden, so daß Paar 1 von rechts her auftreten kann. Die Soli sind jedoch (wie original gezeichnet) in Profilstellung zum Zuschauer zu tanzen.

Grundschrift I

nach Arbeau, 4 taktig mit Auftakt. Sprünge und Hüpfen sind elastisch und leicht auszuführen. Das Schema ist eine Form der fast allen Branles gemeinsamen, nach links Raum gewinnenden Folge von double l und double r Schritten (s. Tabulatur S. 162).

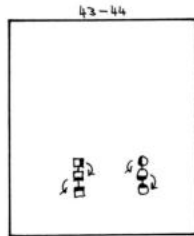
Takt Zählzeit

- | | | |
|---|---|---|
| | 4 | aus 3. Pos. l beugen |
| 1 | 1 | Sprung nach l auf l Bein |
| | | r Bein bleibt r seitwärts gestreckt, Fußspitze aufgesetzt |

Gavotte

Grundschrift I

- Takt Zählzeit
 43 einfacher Contretemps l r l, begonnen mit $\frac{1}{4}$ Drehung r herum
 44 1 $\frac{1}{2}$ Coupé r vorwärts mit $\frac{1}{2}$ Drehung l herum, dann □ l Bein,
 ○ r Bein über vorne auf Bogenlinie zurückschleifen:
 □ zur 4. Pos. r
 ○ zur 5. Pos. l
 mit Verneigen als abschließender Reverenz zu den Anwesenden.



Arbeau 1588
 ORCHESOGRAFIE
 Tabulature d'une Gaiotte

Air de la Gaiotte. Mouvements.

Pied large gaulche.
 petit fault.
 pied droit approché.
 petit fault.
 Marque pied droit croisé.
 petit fault.
 Greue droite croisée.
 petit fault.
 pieds joints.
 petit fault.
 Marque pied g. croisé.
 Marque pied droit croisé.
 Greue droite croisée.
 petit fault.
 Pieds joints avec capriole.

Passage de quatre pas
 équivalents à un double à
 gaulche.

Passage de cinq pas,
 contenant la mesure de qua-
 tre pas, équivalents à un
 double à droit.

Voici le reste de l'air du premier branle de la fuyte des Ga-
 uottes, que font nos ioueurs de Lengres: Vous y adapte-
 rez les découppements cy dessus, ou tels autres qu'il vous
 plaira choisir & inventer, ou imiter après les bons & gaillards
 dancours: Si cette espèce de dance fust venue du temps de mes
 premières iambes, ie n'eusse pas failly d'en faire des memoires.

Double à gaulche, Double à droit.

Menuett

»Wer aber eigentlich der erste Erfinder der Menuet gewesen sey, ob sie aus Poitou herkommen, und ob sie diesen ihren Namen à minuendo, von denen darinnen enthaltenen subtilen Schritten herderiviret, darum wollen wir uns eben nicht so sehr bekümmern, sondern nur beyläufig anmercken, daß die Menuet ebenfalls, wie die Courante, auf zweyerley Weise, als *simple* und *figuriret* getantzet werde. Wiewol auch diese wieder auf zweyerley Weise als *hoch* und *niedrig* getantzet wird. Durch die niedrige Menuet wird die gemeine Art, so wie sie in ihrer bekannten Figur und Haupt-Pas terre à terre getantzet wird, angedeutet. Durch die hohe aber so wol in den oben und unten geraden Linien als auch bey dem Hände geben, im Zurücktanzten etc. mit allerhand hohen und viel künstlichen Schritten variiret wird¹. Jedoch aber ist die douce Art bey dieser Zeit die angenehmste, so gar, daß sich auch die allerbesten Tändler der großen Variationen gänzlich entschlagen ... und sich einer doucen Manier befleißigen.« (Taubert, 1717)

Mag seine Entstehung wesentlich mit der Serpentinfigur des »Branle de Poitou«² zusammenhängen, es basiert in seiner stilistischen Hochform ebenfalls auf der höfischen Courante (als deren Tochter man das Menuett bezeichnete), auf der italienischen Schule³ und den Basses Danses der Renaissance, wie auf dem ungewöhnlich reichen Figurentanz aller französischen Landschaften⁴. Zu einer Einheit verschmolzen, bildeten sie die Krönung des Begriffes *Einzelpaartanz*. »In ihm offenbarte sich die ganze Größe des gesellschaftlichen Genies von Paris.« (O. Bie)

»Die erste Menuett wurde 1653 zu Versailles von Ludwig XIV mit seiner Maitresse getanzt.« (F. M. Böhme)

Beschrieb Liselotte von der Pfalz, die Schwägerin Ludwigs XIV, das Menuett als »ebenso langweilig anzusehen wie zu tanzen«, so kritisierte sie hiermit in ihrer urwüchsigen Weise den in reiner Schreitbewegung vom eigentlichen Tanzimpuls

¹ »Alle Koloraturen (Balancé, Pas grave, Fleurets, Jeté, einfacher bis dreifacher Contretemps, Chassé de Gigue, Sissonne, Pirouetten, Tour de jambe, Battement, Capriolen und Entrechats u. a.) ließen sich jetzt auf dem Menuett nieder ... Genau wie einst bei den Figurentänzen der Gaillarde bildete sich jetzt die Gewohnheit heraus, die ganze Schrittlehre als eine Gebietserweiterung des Menuetts anzusehen und alle gebräuchlichen Pas-Kompositionen unter dem Gesichtspunkt ihrer Verwendbarkeit, als Variationen des einfachen rhythmischen Menuett-melos zu ordnen. Man findet in den ausführlichen Auseinandersetzungen Tauberts die ganze Kunst der Figurierung des Menuetts bis auf die einzelsten Bauglieder durchgeführt, es ist die rhythmische Architekturlehre des 18. Jhdts., in unserer Phantasie vielleicht schwerer rekonstruierbar als der Dresdener Zwinger oder Sanssouci, aber darum nicht weniger feinfühlig.« (Bie)

² »How the Branle à mener de Poitou became the Minuet: Vergleich beider Tanzformen bei M. Wood »More historical dances« London 1956.

³ Denn schon diese kannte »Reverenzen mit Hutabnehmen am Anfang und Ende, Herren und Damen fassen sich an der Hand, lassen sich wieder los; sie tanzen auf Z oder S Linien ...« (Bie), und »Italienisches Menuett« wurde später ein »Passo e mezzo« Italiens genannt, der u. a. Tour de main-Formen enthielt, und als dessen berühmteste Tänzerin Marguerite de Navarre galt (s. Kapitel Pavane — Passamezzo).

⁴ Die Bourrée d'Auvergne z. B. kennt Seitsschritte r und l, Platztausch der Partner auf einer Schrägen, hochgewinkelte Arme der Tänzer etc.



36

entfernten Tanzstil des Hochbarock. Immer enger und kleiner (menu, menuet) waren im Laufe der Jahre die Tanzschritte und ihre Wege geworden, so daß der Name nicht bezeichnender gewählt werden konnte. Eine 8, ein S, eine 2 und (seit der Reform des Pariser Tanzmeisters Pécour um 1700) ein Z, bildeten die Hauptfiguren für den Grundriß des Tanzes (s. Abb. S. 172).

Noch hundert Jahre später⁵ schrieb Ch. Pauli (*Maître à danser à l'université de Leipsic*): »C'est la danse universelle que toutes les nations en Europe préfèrent à leurs danses nationales mêmes ... cette danse est la plus propre pour une danse de cérémonies« (*Éléments de la danse* 1756); und bis zur französischen Revolution herrschte es, »Königin der Tänze« genannt, in den europäischen Ballsälen. Es galt als Beispiel vollendeter Tanzkunst und bildete den Höhepunkt jedes Festes.

Bis in die dörflichen Winkel Europas hinein reichte seine Beliebtheit, wie die im Volkstanz erhaltenen, sich an ständigem Knicks und Verneigen erfreuende Menuette beweisen⁶.

»Weilen dann nun die Menuet ein so schöner und galanter Tanz, habe mich resolviret, auch dessen information beyzufügen ... Ich demonstire aber erstlich die darinnen vorkommende Schritte und erkläre mich, daß ein *Menuet pas* meistens aus zwey halbe Coupé und zwey steifen Schritten formiret wird ...

Etliche coupiren mit dem ersten und letztern, etliche nur mit dem ersten, und lassen die drey andern steif, oder sie coupiren mit dem ersten, andern und vierten, daß also der dritte steif bleibet. Die erste Maniere ist die neueste, beste und schönste, die andere Maniere etwas leichter als die Vorige, die dritte ist die allerleichteste, welche meistens vor corpulente Leute bequiem, denen das Bügen sauer ankommt, die vierte ist die schwerste ...

Bey jedwedem Menuet Pas so ich vorwärts mache, mus der lincke Fuß nicht gar zu weit von dem rechten stehen, hernach büge ich mit beyden Knien, im wärenden bügen aber bringe ich den rechten Fuß neben an den linken an der Erden weg, wobey die Spitze nicht in die Höhe steigen darf, das der Lincke gleichsam die Balance vom Leibe giebt, hierauf hebe ich, und avancire zugleich im heben mit dem rechten, welches ein Tempo ausmachen mus, so aber der rechte auf der Erden, mus der Lincke augenblicklich folgen und an der Spitzen ein klein wenig mit der Spitze (welches auch in der Courante zu observiren) vom Boden wegzustehen kommen, daß also consequenter die Balance des Leibes wieder auf dem rechten Fuß liege, und auf solche Weise büge ich wieder mit beyden Knien, gera-

⁵ Die Interpretationsformen musikalisch und tänzerisch haben sich in dieser großen Zeitspanne verschiedentlich gewandelt. Brossard (*Dictionnaire de musique* 1703) beschreibt den Menuettcharakter als »fort gaie« und seine Bewegungen als »fort vite«. »Mais au contraire« schreibt dagegen 1777 Rousseau in seinem *Dictionnaire de musique*. »... le caractère du Menuet est une élégante et noble simplicité: le mouvement en est plus modéré que vite, & l'on peut dire que le moins gai de tous les Genres de Danses usités dans nos bals est le Menuet.«

⁶ »Mineth« des Kuhländchens, »Windmühlennuett« und viele ähnlich genannte der Mark Brandenburg (Rudolf Voß »Der Tanz und seine Geschichte« Berlin 1869). Eine der eigenartigsten Spielformen als Dokument für europäische Wanderung ist die altholländische »Polnische Sara«: Sara = Sarabande, die aber nie populär war und musikalisch ein walzerartiges, behäbiges Menuett darstellt.

Das »Minuetto« in Bartoks *Mikrokosmos II* (wie der Branle in seinen Rumänischen Tänzen) sind ein Zeichen, daß diese frühen französischen Formen bis in den Balkan hinein getanzt und dort ebenfalls volkstümlich wurden. Schon im 13. Jhd. hatten sich die Bauern gern im »hove-tanz« geübt, wie Neidhart von Reuenthal es in seinen Liedern besang.



37

den Leibe und erhabenen Kopff, im heben aber setze ich den linken Fuß, wie zuvor den rechten vorwärts, welches die andere Coupé, worauf zwey steife Pas folgen und den Menuet Pas beschließen...

Noch ehe wir weiter schreiten, will ich zugleich von dem Mouvement erwähnen... Wann ich dann ein Menuet Pas mache, mus ich in der ersten Coupé die Arme vornen fallen lassen, in Continuirung der andern halben Coupé, und zweyen steiffen Schritten aber wieder zurück werfen.

Die Hände soll ich dabey so halten, daß die Finger nicht ausgestreckt sind... der Daume ruhet zwar auf dem Zeiger Finger, die andern aber müssen alle aneinander liegen, und ja nicht ausgestreckt seyn, wie diejenigen zu thun pflegen, welche etwan so reich, daß sie einen kostbaren Diamant an der Hand, da sie selbigen sehen zu lassen, die Finger auseinander reissen, als ob sie jemanden in die Haar greiffen, oder Krebse fangen wollten.« (L. Bonin »Die Neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst« Jena 1712)

»Der Hut gibt die großen Zäsuren. Man setzt ihn erst nach der ersten Begegnung wieder auf, man zieht ihn bei jedem Händegeben als Zeichen für die Dame, daß der Schreittanz seine rhythmischen Knotenpunkte findet... Die Arme geben die kleineren Zäsuren. Sie klammern die Menuettphrasen ein, sei es, daß man sie nach der Theorie einiger Lehrer beim ersten Schritt und bis zum vierten langsam hebt oder umgekehrt, beweglich bis ins Handgelenk, das seine eigenen Drehungen ausführt, die den Armdrehungen eine Angleichung geben, wie diese den Schritten.« (Bie)

Zur rhythmischen Ausführung des ersten Menuett-Schrittes ($1\frac{1}{2}$ Coupé) hatte Bonin angegeben, »... die Biegung soll allezeit vor dem Tact geschehen, die Hebung aber in der Cadence, welches ein Requisitum, so in allen andern Tänzen zu



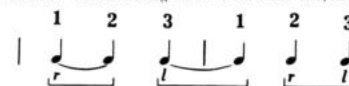
38

observiren...». Das Gleiche forderte P. Rameau, den Sachs als erste Quelle bei der Aufstellung seines Menuett-Schemas² zitiert.

Die »Révérances« nahmen breiten Raum der Übung und der Beschreibung ein. Der Satz »lorsqu'un homme danse bien le menuet, il a des grâces dans tout ce qu'il fait« ist überzeugend, weil man für das Studium des Menuettes oft Jahre,

² Unverständlich bleibt, daß Sachs dieses (mit einem auftaktigen Beugeschritt beginnend) volltaktig³ notiert. »Toutes les cadences se doivent marquer en l'air«, hatte schon 1623 F. de Lauze in seiner »Apologie de la danse« gefordert. Sachs' Vergleich bemäolischen Geschehens bei Menuett und Galliarde liegt nahe, und ist auf 1 begonnen rhythmisch verständlicher. Aber »das Kniebeugen ist nicht Schritt, sondern Vorbereitung dazu«, also ein Auftakt.

Sachs' volltaktiges Schema:



Galliarde:



auftaktiges Barockprinzip:



»Die grundsätzliche rhythmische Überschneidung von Tanzschritten und Tanzmelodie gibt jenes Unbestimmte, Schillernde, das die Barockmusik so liebt, und das eines ihrer bezeichnendsten Merkmale bildet. Der künstlerisch entscheidende Punkt ist die tänzerische Zusammenfassung von je zwei Takt zu einer $\frac{3}{4}$ Gruppe.« (Sachs).

³ Nur Hänsel (Leipzig 1755) lehrte die Beugung volltaktig, den Schrittablauf jedoch rhythmisch anders als Sachs (vgl. Übersicht der gebräuchlichsten Schrittrhythmen am Ende der Choreographie I).

zumindest sechs Monate rechnete, obgleich die Unterweisung meist täglich stattfand. Auch Goethe berichtete vom Tanzunterricht durch den Vater (»Aus meinem Leben« II, Buch 9): »Er unterwies uns auf das bestimmteste in den Positionen und Schritten, und als er uns weit genug gebracht hatte, um eine Menuet zu tanzen, so blies er auf einer Flûte-Douce uns etwas Faßliches im $\frac{3}{4}$ -Takt vor, und wir bewegten uns danach, so gut wir konnten (s. Abb. 36). Aus der Straßburger Zeit hören wir weiter von »den Töchtern seines Tanzmeisters, die immer willig waren, nach der kleinen Geige des Vaters (Abb. 1) mit ihm eine Menuet zu tanzen, und sein Bericht vom Karneval in Rom ergänzte das Bild (Abb. 37): »Niemand wagt leicht zu tanzen, als wer es kunstmäßig gelernt hat. Besonders wird das Menuet ganz eigentlich als ein *Kunstwerk* betrachtet und nur von wenigen Paaren gleichsam *aufgeführt*...« Das Menuett war ein zu ästhetischem Genuß geformter Tanz geworden. 1707 war dem Solo-Menuett das »Menuet en quatre« gefolgt, bald darauf entstanden das »Menuet en six« und »en huit«.

Als kunstreichstes und anspruchsvollstes Menuett gilt das von Maximilian Gardel (s. Vorwort Gavotte) 1770 zur Hochzeit von Louis XVI und Marie Antoinette entworfene »Menuet de la reine«. Mit diesem Fest wurde das Opernhaus von Versailles eingeweiht. Bis dahin waren alle großen Feste des Hofes im prunkvoll dekorierten Marstall gefeiert worden. Fünfzehn Jahre alt war Marie Antoinette⁸ an diesem Tag.

Das Menuett von Gardel ist (von Malpied in Tanzschrift aufgezeichnet) erhalten wie jenes von Magny in seinen »Principes de Chorégraphie« (1765) festgehaltene Menuett, die beide auf Musik des »Célèbre Menuet d'Exaudet«⁹ getanzt wurden. Dieses stellt ein Gegenstück zu der im 18. Jhd. in ganz Europa beliebten und durch Corellis Variationen heute noch oft erklingenden »Folie d'Espagne« dar (s. Sarabande: Folie d'Espagne). 1751 wurde es von André Joseph Exaudet als *Minuetto gratoso* seines ersten Trios op. 2 komponiert und gehörte bald zu den beliebtesten Melodien Frankreichs. Wie der »Folie« wurden diesem Menuett unzählige Texte unterlegt¹⁰.

Die Beliebtheit gesungener Tänze war groß: Marcel, der später als bester Tanzmeister von Paris galt (Noverre u. a. war sein Schüler), hatte sich 1710 seinen

⁸ »On sait que cette gracieuse Majesté dansait parfaitement le Menuet«. G. Vullier »La Danse« 1898. Keine Geringeren als Noverre und Gluck waren ihre Lehrer in Tanz und Musik gewesen.

⁹ Siehe ebenfalls »Echos du temps passé« (J. B. Weckerlin, Bibliothekar des Conservatoire, gab sie in 3 Bänden 1853–1855 heraus. Neudruck bei Durand, Paris.) Band III enthält folgenden Hinweis Weckerlins: »L'abbé Brossard nous dit dans son dictionnaire que le Menuet est d'un mouvement vif, ce que contredit Rousseau dans son dictionnaire de musique¹¹, car il trouve au contraire que le caractère du menuet est une élégante et noble simplicité; nous en concluons que de Brossard à Rousseau le menuet avait changé de mouvement.«

¹⁰ Dictionnaire de musique, Paris 1703. ¹¹ Genf 1767.

¹² Davon mehrere durch Ch. S. Favart, dessen Beliebtheit (durch ca. 150 singspielhafte Opern) der Opéra Comique, deren Direktor er war, den Namen »Salle Favart« eintrug. 1769 gelang ihm durch Unterlegung der Worte »Cet étang qui s'étend dans la plaine (in seiner Oper »La Rosière de Salency«) eine bleibende Chansonfassung des »Menuet d'Exaudet«, die zu den noch heute gerne gesungenen und gehörten Bergerettes des 18. Jhdts. gehören, die J. B. Weckerlin um 1900 mit seiner Klavierbegleitung bei Heugel (Paris) herausgab.

Von Farinelli, dem berühmtesten Kastratensänger des 18. Jhdts., der sich 1738 einer Günstlingsstellung obgleich wegen entschloß, am spanischen Hof nur noch für den gemütskranken König Philipp V. zu singen, wird berichtet, daß er Abend für Abend zehn Jahre lang dem König die gleichen Gesänge vortragen mußte. Der eine von diesen war ein Menuett, das der Sänger improvisierend zu variieren pflegte (nach Burney bei Haböck, »Gesangskunst der Kastraten«, Wien 1923).

ersten großen Erfolg geholt, als er in Campra's »Les Fêtes Vénétiennes« auf der Oper ein Menuett zugleich sang und tanzte. Der von ihm erfundene »Coup de talon« gab den Menuett-Tänzerinnen die Möglichkeit, ihre lange Schleppe (Abb. 45) durch eine Fußbewegung wieder in die richtige Lage zu bringen (Junk).

Das erste Menuett von Lully (1653) ist auftaktig und hat die asymmetrische Zweiteiligkeit von neun und acht Takten¹¹. 1674 brachte Lully in seiner Oper »Cadmus et Hermione« das erste Menuett auf die Bühne¹². Dieses enthält vor allem sechstaktige Phrasen wie der »Branle à mener de Poitou«, aus dem es entstanden sein soll. »Wie ging die Entwicklung weiter? Das sagt uns Lully selbst. Man sehe seine Opern an, die so viele Menuette enthalten. Sechs, zehn, elf, dreizehn Takte als Periode sind nichts Ungewöhnliches, immer aber ist der Takt ungerade.« (Bie) Bei J. H. Schmelzer (1630–1680) finden sich Menuette in geradem Takt (alla breve)¹³. Diese stellen jedoch eine Ausnahme dar – wie »La Volte du Roy« in geradem Takt in der Tabulatur B. Schmid d. Ä. (1577) oder die geradtaktige Courante Lullys in »Le mariage forcé«. Die Musik, die zum Tanz erklang, stellte allmählich nur noch die metrische Basis dar, auf welcher häufig ohne exakte Beziehungnahme auf ihre Form ein Tanzablauf improvisiert wurde, woraus die zwischen 8, 12, 16, 24 Takten wechselnden Formabläufe zu verstehen sind. Wie in der Musik herrscht im Tanz des Barock zunehmend die Kunst freier Verzierung und der Improvisation (das »Tantzen de Caprice«).

Achttaktig und volltaktig ist das berühmte Menuett Mozarts aus »Don Giovanni«, ist »Le célèbre Menuet d'Exaudet«, sind die meisten Menuette Bachs¹⁴ in seinem Notenbuch für Anna Magdalena, sind die Menuette der beiden Choreographen (J. K. F. Fischer und Michel Corrette). Abb. 36 »Bal à la Française« zeigt ein »Menuet de Strasbourg« 1682. Neben Tanz in kostbaren Kleidern, Tafelfreuden par excellence wird das Notenblatt des Tanzes dem Beschauer lebenswürdig präsentiert: Perioden zu acht Takten, volltaktig beginnend, wie sie zur Blütezeit des Tanzes am häufigsten zu finden sind, um dann in der zweiten Hälfte des 18. Jhdts. mit Haydn, Beethoven und Boccherini zum Auftakt zurückzukehren. Das gleiche Jahr, in dem der »Almanach Royal pour l'Annee 1682« das *Menuet de Strasbourg* in Paris veröffentlicht hatte, brachte für Deutschland die Aufnahme des Menuettes in die Form der Kammeronate durch Georg Muffat¹⁵ (1645–1704) in seinem »Armonico Tributo«. Johann Pachelbel hatte es in seinen Suiten (»Leipzigerische Abendmusik von 1669«) vorweggenommen, indem er ihnen u. a. »Ameners« einfügte, d. h. *Branles à mener de Poitou*, aus denen das Menuett entstand.

Hatten im 17. Jhd. zahlreiche Formen des Branle neueren Tänzen weichen müssen, so erschienen Anfang des 18. Jhdts. seine alten Grundformen (double und

¹¹ Böhme, der es als Musikbeispiel bringt, verzählte sich, indem er ihm als erstem Beispiel eines Menuettes zwei Reprisen von je acht Takten zuordnete.

¹² »Airs à danser de Lully à Mébul« (Lajarte) Neudruck Durand Paris.

¹³ Junk.

¹⁴ Nur zwei haben Zwölftakt-Phrasen, welche die Tanzfigur des Z um 1700 charakterisieren (s. Choreographie), der Auftakt des einen ist möglicherweise durch die polyphon imitierende Thematik bedingt.

¹⁵ 1721 fügte J. S. Bach ebenfalls ein Menuett mit Trio seinem ersten »Brandenburgischen Konzert« ein, und Georg Mathias Monn (1717–1750), einer der bedeutendsten Komponisten der Wiener Vorklassik, fügte 1740 als erster in seiner D dur Symphonie der symphonischen Form ein Menuett als 3. Satz ein.

simple Schritte, Kreisform, Chaîne etc.) in geschliffener Form aufs Neue mit der Einführung der »English Country Dances«¹⁶ auf dem europäischen Festland. Ihr Siegeszug ähnelte dem des Menuetts, bildeten sie doch in ihrer gelösten Art dessen genaues Gegenspiel. Bald wurden allenthalben »Contres« und Menuett im Wechsel¹⁷ getanzt. Schon 1717 schrieb Gottfried Taubert, es seien die »Anglicae und Englischen Tänzte, als welche, so wol lustig zu tanzen als lieblich anzusehen, zu dieser Zeit fast allenthalben recipiret«.



39

Die sich überschneidende Entwicklung von Menuett, Country Dance und Walzer¹⁸ (in seiner damaligen Form auch Teutscher = Deutscher, Schleifer oder Dreher genannt) ließ Mozart, dessen opus 1 und Trio²⁰ ein erstaunlich fertiges Menuett (1761²¹) gewesen war (s. Musikbeispiel), in genialer Weise im »Don Giovanni« entstehen, hiermit entscheidende soziologische Entwicklungen seiner Zeit

¹⁶ Wie die Branles im 16. Jhd., so tanzte man im 18. Jhd. die Contres nach kurzem Zuschauen oft ungelern mit, ihr fröhlich-geselliges Tun litt kein Danebenstehen – wozu ein Gegensatz zum Menuett!

¹⁷ Jedoch nicht nur im Wechsel erschienen die Tänze, sondern sie gingen auch feste Verbindungen ein: der Country Dance »Sabina« (The English Dancing Master) ist ein Longway Menuett, und der Cotillon »La Graziosetta« (Gallini 1770) ist eine Vierpaar-Allemannde mit folgendem Menuet en huit.

¹⁸ »Wälzer oder Schleifer zu komponieren« heißt der Titel der Mozart'schen Anleitung zum »Musikalischen Würfelspiel« Neuausgabe Schott 4474.

¹⁹ Die um 1860 in Europa beliebteste, in England bereits 1820 getanzte Form der Quadrille »Les Lanciers en carré« oder »Lanciers à la cour« sowie die für nur zwei gegenüberstehende Paare, aber von beliebig vielen auf langer Reihe gleichzeitig zu tanzende Quadrille, kurz »Française« genannt, erfahren heute viele Versuche einer Wiederbelebung.

²⁰ Diese Gegensätzlichkeit eines Trios zum Haupttanz war ursprünglich in der französischen Musikpraxis zur Zeit Lully's entstanden durch Wechsel von fünfstimmigem Streicherchor (der Grande oder Petite Bande) mit dreistimmigem Solospiel (sowohl von Streichern wie auch von einzelnen der die »Violons du Roy« zeitweilig verstärkenden Bläser).

²¹ »... der Vater ... fand ein Geschmirre von Noten und ausgewischten Tintenflecken; denn der kleine Komponist wußte mit der Feder noch nicht recht umzugehen; er tauchte sie zu tief in der Tinte ein, und machte dann freylich immer Flecke auf das Papier, die er mit der Hand auswischte, und so weiter darauf fortschrieb.« Franz Niemtschek, »Leben des K. K. Kapellmeisters Wolfgang Gottlieb Mozart«, Prag 1798.

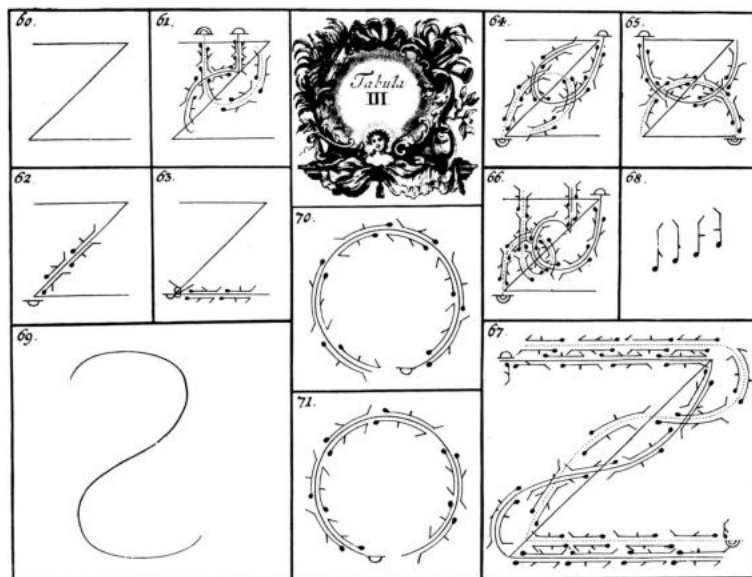
musikalisch deutend: »Leporello balla la Teutsch con Masetto« gegen das im Untergang befindliche Menuett (Don Ottavio und Donna Anna) und gegen den in stets neuen Formen erstehenden Contre (Don Giovanni und Zerline), wie es das nachfolgende Partiturbispiel zeigt.

Menuett und Trio

W. A. Mozart
Komponiert 1761 in Salzburg

W. A. Mozart (1787) Don Giovanni: Finale 1. Akt

Menuett D. C.



Die Tanzbücher des ausgehenden 18. Jhdts. enthielten bald nur noch Contredanse-Regeln »pour tout le monde«. Das Menuett im Ballsaal war besiegt; gelehrt wurde es jedoch bis in das 19. Jhd. hinein. G. J. Häcker, Tanzmeister in Chemnitz, beschrieb noch 1835 seinen ursprünglichen Schritt (»Der selbstlehrende Tanzmeister«): ... auf zwei Takte Musik vier Schritte ... und sind die Schritte eins und zwei durchgängig sehr gedehnt, drei und vier etwas rascher und mit steifem Knie zu machen«, er fügte aber eine neue, inzwischen üblich gewordene Form hinzu: vier gleichmäßige Schritte mit anschließendem Verharren (unter Heben und Senken der Fersen) am Platz.

Dieser zu einfachem Gehen abgeschliffene Menuettschritt bedeutete das Ende eines einst wahrhaft königlichen Tanzes. Eine kurze Wiederbelebung erfuhr das Menuett 1891 am Hofe Kaiser Wilhelms II., wo es zu Mozarts Menuettmelodie aus »Don Giovanni« als Menuett »à la Reine« zum Berliner Hofball gehörte, der den Walzer nicht erlaubte. Jedoch der »volksmäßige allgemeine Paartanz löste endgültig den exklusiven Einzelpaartanz ab, dessen klassische Form das Menuett gewesen war. Eine Epoche war geschlossen.« (Bie)

Fr. M. Böhme hatte 1886 sein Kapitel über »Die Menuett« beendet: »Sie hat mit ihren Varianten und Abarten über zwei Jahrhunderte hindurch den Geschmack am Tanze in der ganzen gebildeten Welt gefesselt, und man darf sagen, vervollkommenet. Dieser Ruhm wird ihr, der Königin der Tänze, bleiben.« Und Bie's Apologie schloß: »Die Analyse des Menuetts führt zu den kultiviertesten Gebilden und rhythmischen Verfeinerungen, die der bewegte menschliche Körper je erfuhr.«

Der Zauber dieses Tanzes im musikalischen Bereich wirkt heute ebenso überzeugend wie vor dreihundert Jahren. Er reicht von den Kompositionen Lully's über

die symphonische Form in der Klassik bis zu den impressionistischen Meisterwerken Debussy's (*Petite Suite – Suite bergamasque*) und Ravel's (*Le Tombeau de Couperin – Sonatine – Menuet sur le nom d'Haydn*).

In den Choreographien folgt auf das Solo-Menuett die Darstellung einer späteren Menuettform, das »Menuet en huit«. Dieses war mit seinen Figuren »*Grande Chaîne, Ronde, Moulinet* ...« das Vorbild für jenen Tanz gewesen, der sich mit verschiedenen Abwandlungen bis in den Anfang unseres Jahrhunderts erhielt als »*Quadrille française*«, jener zu festen Touren erweiterten Form des »*Cotillon*«, von dem schon 1755 der Leipziger Tanzmeister Ch. Hänsel geschrieben hatte: »Besteht ein Cotillon meist aus Menuet en quatre oder Menuet en huit Figuren ...«



40



41