

Zeitschrift:	Basler Jahrbuch für historische Musikpraxis : eine Veröffentlichung der Schola Cantorum Basiliensis, Lehr- und Forschungsinstitut für Alte Musik an der Musik-Akademie der Stadt Basel
Herausgeber:	Schola Cantorum Basiliensis
Band:	10 (1986)
Artikel:	Tanz in der historischen Musikpraxis
Autor:	Schneiter, Erika
DOI:	https://doi.org/10.5169/seals-869184

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. [Mehr erfahren](#)

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. [En savoir plus](#)

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. [Find out more](#)

Download PDF: 01.02.2026

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, <https://www.e-periodica.ch>

TANZ IN DER HISTORISCHEN MUSIKPRAXIS

von ERIKA SCHNEITER

Der folgende Bericht möchte den höfischen Tanz als sinnvollen Bestandteil des Ausbildungsganges darstellen, den die Studierenden der Alten Musik an der Schola Cantorum Basiliensis durchlaufen.

Tanz ist eine Kunst mit vielen Facetten. Jede hat ihre Schönheit. Diejenige, die den Musiker direkt ansprechen kann, die mit seinem Arbeitsmaterial in enger Verbindung steht, ist die Gattung des Höfischen oder Historischen Tanzes. Man könnte auch, entsprechend dem Begriff „Alte Musik“ von „Altem Tanz“ sprechen: denn genauso, wie heute Alte Musik lebendig und entstaubt musiziert werden kann, in gleicher Weise empfinde ich die Tänze früherer Epochen als lebendige Zeugnisse einer heute vielgesuchten Harmonie. Wer sich damit befaßt, kann dort Vitalität und zugleich Anmut, verbunden mit Formbewußtsein, finden und erleben.

In der Geschichte des Tanzes begegnen wir dem Tanz ohne Zweck und Bindung in den schriftlichen Zeugnissen des 15. bis 18. Jahrhunderts selten, häufig dagegen seiner Negierung in Form kirchlicher Verbote, und dies vor allem in unseren nördlichen Breitengraden. Betrachten wir jedoch Tanzbilder dieser Epochen, so sprechen sie eine andere, meist positivere Sprache. Je volksnäher die Tanzdarstellung, umso deutlicher spricht üppiges Leben, ungebändigter Bewegungsdrang und Kraft aus den Tanzenden. In den Hofftanz-Bildern ist diese sinnliche Freude gebändigter, eingedämmt in Formen, Kostüme und Korsetts. Umso stärker tritt sie demgegenüber in der Demonstration von Eleganz und Reichtum hervor.

Alle erhaltenen Tanzlehrbücher sind Zeugnisse höfischen, aristokratischen Tanzes. Seit dem Erscheinen von Tanzbüchern wissen wir, daß der Tanz wohl auch vorher schon nicht nur ein Vergnügen, sondern ein wichtiges Erziehungsmittel der adeligen Gesellschaft war. Tanz, in dieser Weise gebändigt, stand also in dienender Funktion.

Im Tanz und durch ihn wurde das Verhalten im Ballsaal, der erlaubte Umgang mit dem anderen Geschlecht, mit den Mitmenschen verschiedenen Ranges, geregelt. Er diente zur Demonstration von Sitte, Noblesse, Schönheit, Eleganz, Reichtum, Macht, Können.

In der heutigen Funktion als Tanzlehrerin für alten Tanz stehe ich vor einer ganz anderen Situation: Meine Anweisungen richte ich nicht an eine bestimmte Gesellschaftsschicht, deren Zusammenleben es nebenbei zu regeln gilt, sondern ich vermittele mein Wissen fachlich Interessierten, deren Leben sich natürlich außerhalb der Regeln des höfischen Tanzes abspielt und denen Tanzregeln nicht unbedingt ans Lebendige gehen. Das ist eine Situation, die den Tanz erneut in eine dienende Funktion stellt, wenn auch eine Situation von anderer Art als in früheren Epochen: Tanz – dienend einem erweiterten Verständnis der Musik, Tanz – wegweisend in

Tempofragen, Tanz – als Übermittler einer Harmonie zwischen Musik, menschlicher Bewegung und umgebendem Raum. Und darüber hinaus kann Tanz sein Wesentlichstes, nämlich Körpergefühl, Freude, Berauschtung im Tanzenden auslösen.

Allerdings ist es nicht jedermanns Sache, im Tanz diese Erfüllung zu erleben, und somit bleibt als Wesentliches doch die dienende Funktion des Tanzes in der Musiker-Ausbildung bestehen. Das muß aber keineswegs eine bedauernswerte Einbuße sein. Auch unter diesem Aspekt ist das Fach vielfältig und reich.

Welche Aufgaben stellen sich dem Tanzlehrer im historischen Unterricht? Die Vielfältigkeit, eine möglichst umfängliche Sichtweite, verstehe ich als Grundhaltung im historischen Tanzunterricht. Tanz ist, anders als die Musik, eine visuelle Mitteilung. Immer wieder gilt es, den Sinn und das Gefühl des Sehens anstelle des Hörens und in dessen Ergänzung zu wecken und anzusprechen. Die Darstellung der menschlichen Bewegung, aber auch Bilder von Bällen, von repräsentativer Architektur und Gartenanlagen ergänzen gehörten Klang und erweitern eigene, manchmal enge Bewegungsgewohnheiten heutiger Menschen. Das Vorgehen, ein von außen vorgegebenes Erscheinungsbild im Körper nachzuvollziehen, bietet uns heutigen Menschen die Möglichkeit, in der Palette unserer Ausdrucksmöglichkeiten nach den Farben und Formen früherer Epochen zu suchen und diese nach außen sichtbar zu machen.

Die Übersicht über verschiedene Epochen, ihr Bewegungsverständnis und Schönheitsideal, ihre Tanzschriften und Tanzkompositionen bilden ein reiches Material für den Tanzlehrer. Seine Aufgabe ist es, aus einer möglichst großen Kenntnis heraus eine sinnvoll angepaßte Auswahl zu vermitteln, die dem Studenten das Wesentliche erfahrbar macht. Keinesfalls sollte er dabei Überliefertes verwässern und allzu simpel darstellen, sondern aus der Fülle des Quellenmaterials ordnen und auswählen, was den Bedürfnissen und Möglichkeiten der Studierenden angepaßt scheint.

Damit stehe ich als Tanzlehrerin zwischen zwei Gebieten: einerseits der Forschung, die zwar durchaus in meinem Interesse liegt, die aber nach meiner Erfahrung dem Bewegungsnaturell des Tänzers eher schwerfällt; ich empfinde gerade auf dem Gebiet des Tanzes die Forschung als einen mühevollen und einsamen Weg zurück zu Zeugnissen vergangener Zeiten. Andererseits ist es meine Aufgabe als Tanzschaffende, alte Tanzmuster durch Bewegung neu zu beleben, durch Musik durchschaubar zu machen und mit offenen Sinnen zu erfahren.

Was aber erwarten Studenten im allgemeinen vom historischen Tanzunterricht? – In seltenen Fällen kommt einer allein um der Bewegung, des Tanzens willen. Als Musiker verspricht er sich, Informationen über Tänze zu erhalten, die ihm zum Musizieren dienlich sein können in bezug auf Tempo und Charakterisierung von Musik, die in direktem oder indirektem Zusammenhang mit Tanz steht. Die Frage, wie man zum Tanze aufspielt, ob sich dabei Unterschiede ergeben zum konzertanten Musizieren, führt ebenfalls in den Tanzunterricht.

Und was erwarte ich andererseits als Tanzlehrerin vom Musikstudenten, der den Tanzunterricht besucht? In erster Linie ist einmal die Bereitschaft nötig, seinem Körper Bewegung zuzugestehen. Das ist nicht so selbstverständlich, wie es klingt.

Je nach früheren Erfahrungen mit Bewegung und Tanz bringen wir Hemmungen, Freude, Ängste, Widerwillen in unserem Körper mit. Das Verhältnis zur eigenen Bewegungsfähigkeit und das Vertrauen in diese ist oft gestört. Da wir aber erwachsene Menschen sind, können wir unsere Körperbefindlichkeit erkennen und Störendes teilweise abbauen, was allerdings leicht gesagt und sehr schwer getan ist. Denn dieser Prozeß erfordert eine vertiefte Bereitschaft zur Beschäftigung mit dem eigenen Körper. Sodann können Basisfähigkeiten wie Tanzschritte, Tanzformen und Stilrichtungen erlernt werden. Darüber hinaus aber ist eine möglichst große Offenheit, ja Neugierde von Seiten der angehenden Musiker nötig, die darauf zielt, einen neuen Zugang zur Musik zu erfahren. Die gewohnte Aufnahme von Musik über das Gehör und die technische Möglichkeit des Spielens werden ergänzt durch den Einsatz des ganzen menschlichen Körpers, so daß nun Musik durch Bewegung im Raum sichtbar und erlebbar wird. Die Bereitschaft, bisherige, einseitig vom Gehör geprägte Spielweisen zu überprüfen, mit der Tanzform spielenderweise in einen Dialog zu kommen, ist ein wesentlicher Nutzen, der aus dem Tanzunterricht gezogen werden kann.

Anhand von drei Unterrichtssituationen möchte ich im folgenden verschiedene Prozesse schildern, die im Tanzunterricht in Gang kommen können und sollen. Es sind dies Situationen, in denen sich der Tanzunterricht im Sinnes eines körper- und bewegungsorientierten Faches als Teil der musikalischen Ausbildung erweist, verflochten mit Fragen von Rhythmus, Takt und Tempo, Artikulation und Verzierungen, von Improvisation und musikalischem Satz, den es in die übrigen Ausbildungsfächer zu integrieren gilt. Empfänger dieses Angebotes sind die Studenten, aber angesprochen auf Zusammenarbeit sind ebenso die Lehrerkollegen in andern Fächern, denn nur so kann die angestrebte Integration Wirklichkeit werden.

Beispiel 1: Branle

Die Klasse „Einführung in den Renaissance-Tanz“ lernt nach Thoinot Arbeau's pädagogisch geschickt verfaßtem Tanzlehrbuch *Orchésographie* von 1596 *Branles* tanzen.¹ Die *Branle double*-Schritte sind sehr einfach: *Double-Schritt* links seitwärts, *double-Schritt* rechts seitwärts, d. h. l r l schließen, r l r schließen. Die dazu überlieferte Melodie ist kurz und klar: Sie ist bei Arbeau einstimmig notiert.²

Bsp. 1: Arbeau, Branle double

double links seitwärts , double rechts , d l , d r

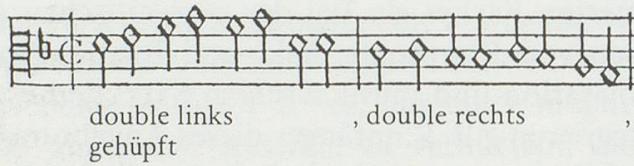
¹ Reprint Genève 1972.

² Arbeau, a.a.O., 69'–70'.

Ein Student spielt die Melodie auf der Flöte zum Tanz. Die Tanzenden summen sie bald mit. Nach den vier notierten Schrittgruppen: *double links*, *double rechts*, *double links*, *double rechts* kann der Tanz noch nicht zu Ende sein, obwohl weitere musikalische Ausführungen fehlen. Wir wiederholen also die Melodie und die Schritte. Nach einigen Wiederholungen werden wir zwar der Schritte noch nicht überdrüssig, haben wir doch gleichzeitig auf einen möglichst ausgeglichenen Bewegungsablauf innerhalb der Gruppe zu achten, wohl aber der Melodie. Singend und gleichzeitig tanzend variieren wir diese (die Länge bleibt, durch den Schritt bestimmt, gleich), wir verzieren sie, wir wechseln uns im Gesang ab, Männerstimmen, Frauenstimmen, verschiedene Stimmlagen, Solo, Tutti ... Wir artikulieren verschieden, pfeifen. Unwillkürlich passen wir auch den Schritt der unterschiedlichen Artikulation an, ohne ihn in der Struktur zu verändern. Wir haben die Tanzmelodie nun mehr als zehnmal gesungen, wobei wir spielerisch fast sämtliche Möglichkeiten des Variierens ausschöpften. Dabei sind wir dieser einfachsten Tanzform trotz der vielen Wiederholungen nicht müde geworden.

In der nächsten Stunde übertragen wir diese Spielregeln auf unsere Instrumente. Ein Ensemble spielt zum Tanz auf, diesmal ein *Branle du hault Barrois*.³

Bsp. 2: Arbeau, Branle du hault Barrois



Der Aufbau des Tanzschrittes ist genau gleich wie im *Branle double*, nur wird das Ganze gehüpft. Diese hüpfende Tanzbewegung fordert zu anderer Artikulation heraus als die vorherige gleitende Schreitbewegung. Dank der singend ausprobierten Variationsmöglichkeiten entfällt die sonst übliche, seufzend vorgebrachte Frage: „Wie oft müssen wir diese Melodie spielen?“ – Die Variationsmöglichkeiten im Instrumentalspiel sind natürlich ebenso zahlreich wie im Gesang, bedürfen innerhalb des Ensembles aber der Absprache. Damit kommt schon bald eine lebhafte Auseinandersetzung zwischen Tanz und Musik in Gang.

Ein erstes Problem taucht auf: Arbeau überliefert mit Ausnahme der Pavane alle Tanzmelodien einstimmig, so daß wir zunächst einstimmig musizieren, z. B. auf Einhandflöte mit Trommelbegleitung. Doch viele Tanzbilder der Zeit zeigen eine musizierende Kapelle, und Arbeau sagt selbst, jeder noch so kleine Handwerker glaube, für seine Hochzeit eine Tanzkapelle zu brauchen, während früher ein Spieler allein Flöte und Einhandtrommel gespielt habe.⁴

Unsere Fragen lauten: Gibt es zu dieser Tanzmelodie irgendwo in der Literatur einen mehrstimmigen Satz? Wo finden wir andere Tänze des gleichen Namens?

³ Arbeau, a.a.O., 73.

⁴ Arbeau, a.a.O., 24.

Zu manchen Tänzen finden wir keine mehrstimmigen Sätze. Oft belassen wir sie einstimmig. Einstimmiges Instrumentalspiel ist neben dem Singen ohnehin die Urform einer Tanzbegleitung. Ab und zu schreiben Studenten selbst einen neuen Instrumentalsatz. Dabei ist es unumgänglich, den Tanzcharakter zu kennen: Ist es ein ruhig schreitender Tanz, wird er leicht gehüpft, hat er kunstvolle Figuren oder einen einfachen Schritt, ist es ein Solo- oder ein Gruppentanz? – Es kann sich eine anregende Zusammenarbeit mit einer Satzlehre-Klasse ergeben, sobald diese an obigen Fragen interessiert ist.

In der Tanzbegleitung spielt die Improvisation eine wichtige Rolle, denn seit Jahrhunderten ist das improvisierende Zusammenspiel tragendes Element der Tanzmusik. Das Notenblatt, das es beim ausgeschriebenen mehrstimmigen Satz zu lesen gilt, stellt sich dem Musiker eher störend vor die Sicht auf die Tanzenden. Daraus ergibt sich die Notwendigkeit, wegzukommen vom fixierten, perfektionierten Notenblatt und statt dessen mit Blickkontakt auf das Tanzgeschehen und die anderen Musiker zu spielen. Nicht allein die Noten zählen in der Tanzkapelle, sondern das Aufeinandereingehen, das Reagieren auf die Tanzenden und die Mitspielenden, das Improvisieren und Variieren.

Auch Fragen hinsichtlich der Bewegung tauchen auf. Wo sich in Texten keine Angaben finden, ziehen wir Bilder zu Rate. Doch wie interpretieren wir beispielsweise die nebst recht präzisen Schrittangaben zwar genannten, aber nicht näher beschriebenen Bewegungen der Schultern und Arme? Offenbar wichtig genug, erwähnt zu werden, tauchen sie in vielen lebhaften *Branles coupés* auf und sind dort offensichtlich pantomimischer Natur. Solche Bewegungen wirken sich schnell auf das Tempo des Tanzes aus. Die vorgeschriebenen Hüpfschritte lassen aber andererseits keine großen Freiheiten zu. Die Koordination von Armen und Schultern mit dem Tanzschritt muß geübt werden und beansprucht viel Zeit.

Das Erlernen eines Tanzes einerseits und das Begleiten desselben Tanzes auf einem Instrument andererseits ist eine wichtige Erfahrung. Nicht immer gelingt der Wechsel von der Tanzrunde zum Instrument leicht. Das Gefühl der Musiker für ein Tempo erfaßt nicht immer den ganzen Körper. Es sind zwei verschiedene Dinge, ob man mittels des Instrumentes den Tanz führt, oder ob man als Tanzer durch die Körperbewegung geleitet wird. Arbeau spricht diese Durchdringung von Musik und Bewegung an, wenn er sagt⁵: „... si voulés bien danser ces branles coupés, il vous fault sçavoir les airs par cœur, & les chanter en vostre esprit avec le violon.“

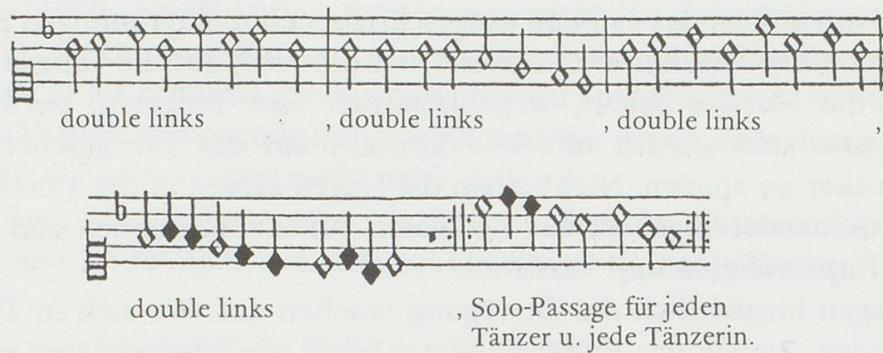
Im Unterricht lernen wir dann weitere *Branles* kennen, die im Wesentlichen Erweiterungen und Variationen von wenigen, einfachen Grundformen darstellen. Musikalisch bieten sie wenig Neues, die Tanzbewegung hingegen rückt in den Vordergrund, wird reicher, interessanter, anspruchsvoller.

Eine reizvolle Figurenvariante des *Branle du hault Barrois* ist der *Branle de la Montarde*. Zum Grundschritt kommen darin, wie in der nachfolgenden Gavotte, kurze Solopassagen eines jeden Tänzers und einer jeden Tänzerin hinzu. Musika-

⁵ Arbeau, a.a.O., 74.

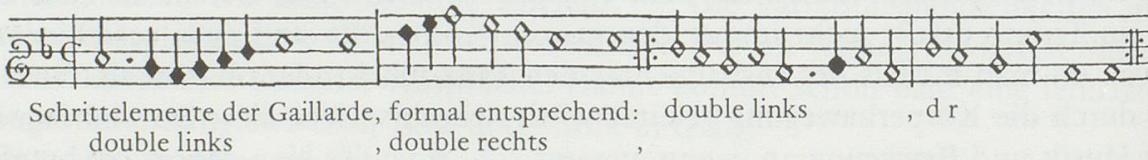
lisch wird dieses kurze Solo mit dem stets gleichen Ritornell für jeden einzelnen Tänzer wiederholt. An dieser Stelle ist die musikalische Variation besonders wichtig. In der Tanzbewegung ist nebst diesem individuellen Teil ein harmonisch ausgewogener, von der ganzen Gruppe gleichmäßig ausgeführter Tanzschritt notwendig. Das einheitliche Tanzen ist von vergleichbarer Wichtigkeit wie ein Unisono-Spiel in einem Ensemble. Es gilt, neben sicherer Eigenständigkeit eine ganz und gar offene Haltung der Umgebung gegenüber zu haben, um sich so wach und lebendig in die Bewegung der übrigen Tanzenden einzufügen.⁶

Bsp. 3: Arbeau, Branle de la Montarde



Die Gavotte, von Arbeau als letzter Tanz — sozusagen als Kehraus — den *Branles* zugeordnet, wird mit Elementen aus der Gaillarde bereichert: mit Kreuzschritten, kniehohen Beinstößen, niederen Hüpfen und hohen Sprüngen, die Gewandtheit und Leichtigkeit seitens der Tänzer verlangen. Arbeau gibt zu seinem Melodie-Beispiel nur eine Folge von Schritt-kombinationen an, sagt aber dazu: „Vous y adapterez les decouppements cy dessus, ou tels aultres qu'il vous plaira choisir & inventer, ou imitter après les bons & gaillards danseurs.“⁷

Bsp. 4: Arbeau, Gavotte



Das ist ein klarer Hinweis auf die im Tanze wie in der Musik gleichermaßen verbreitete Gepflogenheit des Improvisierens innerhalb eines festgefügten Rahmens. Vom tänzerischen Standpunkt aus ist dieser Aspekt natürlich reizvoll und anregend. Allerdings werden dabei Grenzen erreicht im Können der einzelnen Tänzer. Zudem ist ein solcher Tanz anstrengend. Wir staunen über die Kondition, die erforderlich ist, damit er über eine längere Zeit ohne Nachlassen in Haltung und Tempo getanzt werden kann.

⁶ Arbeau, a.a.O., 89'–90.

⁷ Arbeau, a.a.O., 93'.

Der Musiker erfährt tanzend, daß keinerlei Ritardando in einem solchen Gruppen-tanz erlaubt ist, ja, daß die leisesten Temposchwankungen seismografisch vom Tanzenden registriert werden. Einzig der Schlußton, oft erlösend nach dem anstrengenden Bewegungsablauf, erfolgt nach einem kurzen Atemholen in Ruhe, beim Tänzer in die sammelnde Reverenz einmündend.

Natürlich gibt es auch viele anspruchsvollere Tänze, deren choreografischer Ablauf mehr Konzentration, exaktere Raumvorstellung, mehr Partnergefühl, deren Haltung mehr Körperbewußtsein und Beherrschung verlangt und deren musikalische Anforderungen größer sind. Wir lernen solche Tänze ebenfalls kennen. Arbeaus *Orchésographie*, John Playfords *Dancingmaster*⁸ mit der fast unerschöpflichen Fülle an Countrydances, das *Recueil de Contredances* von Raoul-Auger Feuillet, Paris 1706⁹ und die zwischen 1700 und 1712 erschienenen *Recueils de dances* des Louis Guillaume Pécour sind Quellen, an denen wir diese Art des Musizierens und der Tanzbegleitung – immer verbunden mit der dazugehörigen Tanzpraxis – pflegen und üben.

Auch versuchen wir stets, Musikliteratur aus dem Repertoire der Studenten vergleichend heranzuziehen. Dabei taucht die wichtige Frage auf: Wurde diese Musik wohl getanzt? – oder: Ist es möglich, sie zu tanzen? Nicht immer können wir eine eindeutige Antwort finden. Es ist jedoch allemal interessant, der Struktur eines Tanzschrittes nachzuspüren. Und es ist ein Genuss, den Tanz sowohl in seiner getanzten Grundform zu erleben als auch einer darüber hinaus verdichteten Komposition zu lauschen oder sie selbst zu musizieren.

Beispiel 2: *Bassedanse, Ballo*

Ein weiteres Tanz-Feld eröffnet sich mit der burgundischen *Bassedanse* und den italienischen *Balli* des 15. Jahrhunderts. Aus dem französischen Literaturangebot benützen wir die beiden bekannten Hauptquellen: Die berühmte, kostbare Brüsseler Handschrift *Le Manuscrit dit des Basses danses de la Bibliothèque de Bourgogne*¹⁰, für königlichen Gebrauch verfaßt, und die um 1500 gedruckte Volksausgabe von Michel Toulouse *L'art et instruction de bien dancer*.¹¹ In beiden sind die Schritte-läuterungen kurz und ziemlich einfach abgehandelt. (Wo Unterschiede auftau-chen, halten wir uns eher an die Brüsseler Handschrift.) Es gibt wenige Schritt-elemente, die zueinander in einer bestimmten Relation stehen:

R = Reverenz, auch *démarche* genannt

s = *simple*-Schritt

d = *double*-Schritt

r = *reprise* oder *démarche*

b = *branle*

⁸ Reprint, hg. von M. Dean-Smith, London 1957.

⁹ Reprint New York 1968.

¹⁰ Bruxelles, Bibliothèque Royale, Ms. 9085; Reprint, hg. von E. Closson, Genève 1976.

¹¹ Reprint, hg. von R. Rastall, London 1971.

In Relation zur Notation ist das Verhältnis: s s – d – r – b = 1 note (eine Tenornote). Auch die Reihenfolge der Schritte sowie die Länge einer *Bassedanse* ist in verschiedene Muster, *mesures*, geordnet, die bekannt waren und die dem Musiker wie dem Tänzer klare Anhaltspunkte über Länge und Schrittfolge gaben.

Die wenigen Schrittelemente lassen sich schnell erlernen, aber als Tanz leben sie nur mit der dazugehörigen Musik. Diese folgt in beiden Schriften auf den erläuternden Text in Form von Tenor-Notenfolgen. Auf diese Weise konnten lange Tänze stenogrammartig auf kleinstem Raum notiert werden. Unter den Noten, dichter gedrängt als diese, steht jeweils in der obigen Kurzschrift die Tanzschrittfolge. Wie bringen wir nun diese äußerst knappen Angaben zu melodiösem Klingen, die trockenen Schrittzeichen zum eleganten, beschwingten Tanz „le plus gracieusement que on peult“?¹² Die burgundischen Schriften verraten über das Tanzen selbst nicht viel mehr, als aus der obigen Zusammenfassung hervorgeht. Wir machen in der Tanzklasse den Versuch, Tenor-Notenfolgen zu musizieren, indem wir sie zum Tanzen summen, doch gelingt uns Tanzenden ohne die entsprechende Praxis des Improvisierens die musikalische Ausführung niemals befriedigend. Ab und zu können wir mit zwei verschiedenen Musik-Ensembles, die sich mit der Rekonstruktion und Aufführungspraxis von Renaissance-Musik befassen, zusammenarbeiten: Eine *Alta Capella* mit drei lauten Blasinstrumenten, von denen eine Stimme stets den Tenor spielt, während die beiden anderen dazu improvisieren, und ein Bas-Ensemble mit Laute, Flöte und Saiteninstrumenten.

Eine zentrale Frage gilt der Dauer einer Tenornote.¹³ Der 6/4 Takt wird heute von allen ernstzunehmenden Musik- und Tanzpraktikern als die Taktart der *Bassedanse* des 15. Jahrhunderts angesehen; in der Tenor-Notation wird damit eine Tenornote in 6/4 unterteilt. Wie schnell soll nun eine solche Note der vorangehenden folgen? Zu schnelles Tempo lässt die Tanzbewegung allzu flüchtig ausfallen. Die *Bassedanse*, Inbegriff der damaligen höfischen Eleganz, soll ruhig bewegt über den Saalboden gleiten, keinesfalls hasten. Halten wir uns an das schöne Bild des italienischen Tanzmeisters Domenico, der von einer wellengewieгten Gondel spricht.¹⁴ Das Auf und Ab dieses Tanzstils wird in Italien noch erweitert durch das „Cam-

¹² Toulouze, a.a.O., Ai'.

¹³ Von namhaften Forschern wie Frederic Crane (*Materials for the study of the fifteenth-century Basse danse* = Wissenschaftliche Abhandlungen 16, New York 1968), Otto Kinkeldey („Dance tunes of the fifteenth century“ in: *Instrumental music*, hg. von D. G. Hughes = Isham Library Papers I, Cambridge/Mass. 1957), Manfred Bukofzer (*Studies in Medieval and Renaissance music*, New York 1950, 190–216) haben wir Forschungsergebnisse, die wegweisend sind, die aber leider, wie Kinkeldey selbst sagt, allein vom musikalischen Standpunkt aus gemacht wurden. Ingrid Brainard (*Die Choreografie der Hoffänze in Burgund, Frankreich und Italien im 15. Jahrhundert*, Diss. phil. Göttingen 1956) geht wohl in ihrer Dissertation als erste an die ernsthafte praktische Erforschung beider Seiten, der tänzerischen wie der musikalischen.

¹⁴ „... che pari una gondola che da due rimi spinta sia per quelle undicelle quando il mare fa quieta ... Alçando le dicte undicelle cumtardeza e asbasàndose cum presteza.“ Domenico da Piacenza, *De arte saltandi et choreas ducendi*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 972, f.1.

peggiare“, eine seitliche Hüft-Schulterbewegung, die mit Grazie zu Beginn eines Schrittes durch den Körper laufen soll. Gegenüber den italienischen Quellen sind die burgundischen Anweisungen in diesem Punkte spärlicher. Sie sprechen nur von Heben und Senken, was aber allein schon das Tempo beeinträchtigt. Fließend darf der Charakter einer *Bassedanse* sein, aber als „Regina degli altri“ muß er auch Würde ausstrahlen. Hundert Jahre später definiert Arbeau die *Bassedanse* immer noch als würdevoll.¹⁵ Für die Musiker andererseits klärt das Wissen um den Tanzverlauf manches Problem der Tempogebung und der musikalischen Struktur. Es wird deutlich, daß wir uns bei diesen Quellen noch mehr als bei Tänzen späterer Epochen daran gewöhnen müssen, daß wir nicht mit fertigen Lösungen aufwarten können, daß wir uns vielmehr eine gewisse Offenheit bewahren.

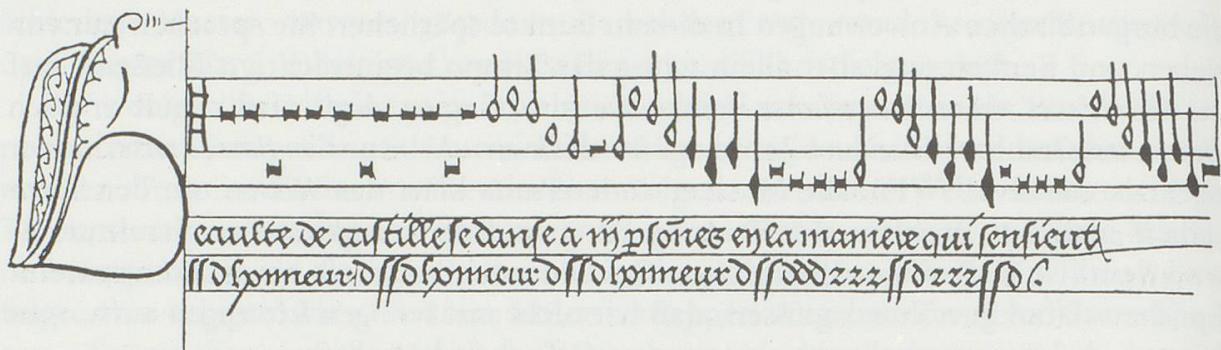
Die beiden Schrittelemente *simple* und *double* führen den Tanzenden vorwärts, während die *reprises* oder *démarches* ihn um wenig rückwärts gleiten lassen. So zieht sich der Tanz wie ein gerades Band durch den Tanzsaal, nur in bestimmten Intervallen, den *mesures*, durchbrochen durch die *branle*-Bewegung, ein seitliches Balancieren des Körpers. Da diese *Branle* gleich nach der Reverenz, also zu Beginn eines Tanzes, am Ende und eben auch zwischendurch als Zäsur ausgeführt werden, hat der Tanzende das Gefühl, jeder dieser Einschnitte könnte sowohl Neuanfang wie Ende eines Tanzes sein. Ein Einklang behutsamen Schwingens stellt sich ein, sowohl beim Tänzer wie beim Musiker. Der Fluß der direkt dazu gespielten Musik, das Band des Tanzes scheinen wie ein ununterbrochener Strom dahinzugleiten. Nicht spektakuläre Ereignisse zeichnen sich hier ab, hingegen findet der Austausch einer gegenseitigen Schwingung statt, vom Musiker auf den Tanzenden und von diesem wiederum auf die Musik reflektiert. Nicht umsonst sagt Guglielmo Ebreo von seinen *particelle principali*, den sechs Elementen, die Tanz als Einklang zwischen Musik, Bewegung und umgebendem Raum definieren, nur die Berücksichtigung der Eigengesetzlichkeit eines jeden einzelnen und zugleich die Verschmelzung aller bewirke wahren künstlerischen Tanz. „Fehlt nur eines dieser Elemente, ist die künstlerische Form unvollkommen.“¹⁶

„Castille la nouvele“ mit dem berühmten Tenor „La Spagna“ musizieren und tanzen wir in dieser Art, ferner „Filles à marier“, „Esperance de Bourbon“ mit dem Pas de Bréban zu Beginn und viele andere. Einen besonderen Platz nimmt die prächtige „Beaulté de Castille“ ein. Als einzige nördliche *Bassedanse à trois personnes* führt wahrscheinlich ein Herr an beiden Händen je eine Dame zum Tanz. Der ungewöhnliche Tanzbeginn mit den drei *bonneurs* auf dem dazugehörigen, tiefen Tenorton lässt Tanz und Musik zu einer schönen Einheit werden. Die nachfolgenden fortschreitenden Tanzschritte gehören zu einer ausgeschriebenen Diskantmelodie, während die drei darauffolgenden rückwärtsstrebenden *reprises*, ähnlich der vorherigen Reverenz, wieder von tiefliegenden, ruhigen Tenornoten

¹⁵ Arbeau, a.a.O., 24'.

¹⁶ „.... imperò che una di queste per alcuno modo mancando, non saria l'arte in sè perfetta.“
Guglielmo Ebreo Pesarese, *Trattato dell'arte del ballo = Scelta di curiosità letterarie inedite o rare 131*, Bologna 1968, 12.

begleitet werden. Die Harmonie zwischen Musik und Bewegung in diesem Tanz ist für diese Zeit und für den Norden einmalig.¹⁷



Bsp. 5: Beaulté de Castille

This transcription shows the rhythm patterns from the musical score. The top row consists of a series of dots and dashes under the first staff. The middle row shows the lyrics 'ss d honneur d, ss d honneur d, ss d honneur' with corresponding rhythm patterns. The bottom row shows the lyrics 'd , s s d d' and 'd r r r' with corresponding rhythm patterns. Brackets indicate '3 reprises' for both the middle and bottom rows.

Unserem heutigen Bedürfnis nach mehr Lebendigkeit, Spontaneität und Ausdruck kommen die italienischen *Balli* mit ihren interessanten Rhythmus- und Tempo- wechseln besser entgegen als die streng anmutenden nördlichen *Bassedances*. Die französischen Schrittelemente sind auch in Italien bekannt als *riverenza*, *sempio*, *doppio*. Doch darüber hinaus gibt es noch weitere *movimenti naturali*, insgesamt neun in Schrittformen, dazu drei verzierende *movimenti accidentali*. Daneben gibt es eine Reihe von Regeln, die die Haltung, die Bewegungsführung, die Eleganz der Tanzenden, die Musik- und Bewegungsharmonie, das Tanzgedächtnis und -bewußtsein und den räumlichen Sinn betreffen. Schließlich sagt A. Cornazzano dazu mit südlicher Leichtigkeit: „... und unter Beachtung all dieser Regeln sollen die Tänze mit einem glücklichen Gemüt praktiziert werden.“¹⁸

Was die Lehre von den *Tempi* sowie die Takt- und Rhythmus-Struktur dieser Tänze betrifft, lässt Musiker aufhorchen: Es gibt vier Hauptzeitmaße („*tempi*“) und vier dazu gehörige Tanzschritte:

- Bassadanza* („Regina degli altri“)
- Quadernaria*
- Saltarello*
- Piva*.

¹⁷ Reprint Closson, a.a.O., Nr. 25.

¹⁸ Antonio Cornazzano, *Libro dell'arte del danzare*, hg. von C. Mazzi, *La Bibliofilia* 17 (1915).

Ein jeder dieser Schritte kann sowohl in seinem Tempo naturale als auch in jedem anderen Tempo getanzt werden. Diese Austauschbarkeit, „Mexura de motto“ genannt, enthält viele Möglichkeiten, interessante Wechsel, die oft in sehr kurzen Abständen, nach wenigen Takten schon, aufeinander folgen.

Die Höfe Norditaliens pflegten eine schillernde Vielfalt an Tänzen: die Fürsten hielten Tanzmeister, die umfangreiche Tanzlehrer und Choreografie-Sammlungen anlegten und in ihren Traktaten Gedanken über Musik, Bewegung und Raum von zeitloser Gültigkeit entwickelten. Allen voran sei Domenico da Piacenza genannt, ferner seine Schüler Guglielmo Ebreo, der wahrscheinlich identisch ist mit Giovanni Ambrosio, und Antonio Cornazzano. Ihre praktischen Lehren schulten Musiker wie Tänzer. Ihre Choreografien zeugen von Einfallsreichtum, südlichem Temperament und großem Können.

Wer heute diese Tänze zu neuem Leben erwecken will, hat sich zwar durch zahlreiche schwierige Texte hindurchzuarbeiten, aber er gewinnt dadurch Zugang zu vielen klarverständlichen Choreografien und vermag damit bis zu einem gewissen Grade den Mangel an musikalischer Überlieferung zu kompensieren; denn wir besitzen nur drei italienische Bassadanza-Tenores aus italienischen Tanzschriften: „Tenore del Re di Spagna“, „Cançon de pifari deto el Ferrarese“ und „Tenore Collinetto“. Wir wissen aber, daß ein Austausch, eine gegenseitige gute Kenntnis der Tanz- und Musikkultur bestand zwischen Norden und Süden. Somit bleibt uns oft nichts anderes übrig, als einen burgundischen Tenor zu einer italienischen *Bassadanza* zu verwenden.

Bei den *Balli* ist die Musiküberlieferung glücklicherweise viel reicher. Wir haben viele *Balli*-Choreografien mit der dazugehörigen Musik, ferner viele Beschreibungen ohne Musik.

Erarbeiten Musiker diese Tänze rein instrumental, so zeigt sich immer wieder, daß sie die Choreografieangaben außer acht lassen. Das Resultat ist für den Tanzenden allemal unbefriedigend, manchmal sogar unbrauchbar. Es fehlt Entscheidendes, läßt man die Bewegung außer acht. Die Musik ist nur eine Komponente, der Tanz eine gleichwertige zweite. Betrachten wir zudem die vielen *Balli* mit thematischen Aussagen, also zusätzlich pantomimischem Ausdruck von Eifersucht, Leichtsinn, Trennung, Treue etc., so muß man darin der Bewegungsbedeutung einen größeren Stellenwert zugestehen als der Musik.

„Verceppe“, „Mercanzia“, „Sobria“ gehören zu diesen Tänzen, um nur einige zu nennen. Nicht an einem besonders schwierigen, musikalisch komplizierten Tanz, sondern am Beispiel des Ballo „Leoncello“, der einer der ersten war, an den wir uns wagten, schildere ich einige praktische Erfahrungen. Dieser Tanz ist bei Domenico, seinem Erfinder, bei Guglielmo, bei Ambrosio und bei Cornazzano mit Text und Musik notiert. Hier folgt die Aufzeichnung von Guglielmo.¹⁹

¹⁹ *Guilielmi Hebraei Pisauensis De practica seu Arte Tripudii Vulgare Opusculum*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 937, f. 47.

Bsp. 6:

Musical notation for 'Leoncello' on four staves. The first staff is labeled 'LEONCELLO' and has a '4' above it. The second staff has a '2' below it. The third staff has a 'c' above it. The fourth staff has a '2' below it. The notation consists of vertical stems and diamond-shaped note heads.

„Leoncello“ ist einer der einfachsten *Balli*. Nach dem Notenbild ist er nur zweiteilig, also in zwei *Tempi* notiert: *Saltarello in Quadernaria* und *Bassadanza*. Die senkrechten Striche zwischen einzelnen Musikabschnitten unterteilen den Tanz in verschiedene choreografische Abschnitte.

Aus den Noten liest der Musiker, daß der erste Teil viermal zu spielen sei. Die einfache, trällernde Melodie bietet dem Spieler keinerlei Schwierigkeiten, und das viermalige Durchspielen kann eintönig wirken, wenn sich dabei weiter nichts Interessantes ereignet.

Was sagt die choreografische Beschreibung dem Leser zum gleichen Abschnitt? In diesem ersten Teil wird ein Eintanzen von einem Paar verlangt, das drei Melodie-Durchspiele dauert. Der Tanzschritt wird nicht in allen Quellen als derselbe angegeben. Wir wählen den *Saltarello-doppio* (zwei Laufschritte, ein Hupfer). Damit stellt das tanzende Paar sich und den folgenden Tanz vor. Laut notierter Musik verlangt Guglielmo ein viertes, Domenico – der Erfinder dieses Ballo – gar ein fünftes Durchspiel des ersten Melodieabschnittes.

In der Choreografie aber hat diese Addition eine eigene Bedeutung.

Bsp. 7: Guglielmo, Movimento-Abschnitt (4. Wiederholung)²⁰

Musical notation on two staves. The first staff has a 'G' above it. The second staff has a 'G' above it. The notation consists of vertical stems and open note heads.

Bsp. 8: Ambrosio, Movimento-Abschnitt²¹

Musical notation on two staves. The first staff has a 'G' above it. The second staff has a 'G' above it. The notation consists of vertical stems and open note heads.

²⁰ Guglielmo Ebreo, a.a.O.

²¹ Giovanni Ambrosio, *De practica seu arte tripudii*, Paris, Bibliothèque Nationale, fonds ital. 476, f. 63'.

Die Choreografie verlangt bei der vierten und fünften Wiederholung das *Movimento*-Spiel. Was ist das? Die Tanzanweisungen sagen wenig darüber. Es ist kein Schritt, erhält aber die musikalische Dauer eines halben *Tempo* bei Domenico: die beiden anderen Tanzmeister sagen: „nelli movimenti non è regula“.²² Anderorts auch scosso oder scossetto genannt, ist es vermutlich eine schüttelnde Bewegung. Sie kommt allein in *Balli* vor. Eine Bewegung, die „den Damen, mit aller Grazie ausgeführt, wohl anstehé“, laut Cornazzano, und mit *Ondeggiare* und *Campeggiare* verbunden werde.²³

Unsere Versuche beginnen zaghaft, werden mutiger und lösen schließlich Heiterkeit und Vergnügen aus. Jeder Tanzlehrer muß zu diesem Bewegungsvorgang seine eigene Version finden, genauere Angaben haben wir nicht. Wir lassen unser *Movimento* in einem Impuls, einem kurzen Tremolo gleich, durch den ganzen Körper von Fuß bis Kopf laufen und in einer etwas größeren Bewegung in den Armen ausklingen. Über die Bedeutung eines Movimento können wir anhand seiner Platzierung und seines Verlaufs ein wenig mehr erahnen: Wo es erscheint, löst es stets einen stummen und dennoch beredten Dialog zwischen dem tanzenden Herrn und seiner Dame aus. Als erstes wird ein *Movimento* vom Herrn allein quasi als Signal gegeben. Die Dame hat verstanden und antwortet mit einem *Movimento* ihrerseits. Darauf entfernt sich der Herr mit einem *doppio*-Schritt und dreht sich nach seiner Dame um. Sie signalisiert ihre Aufmerksamkeit mit einem erneuten *Movimento*. Der Herr antwortet jetzt mit seinem *Movimento*, einer Aufforderung gleich, ihm zu folgen, was denn die Dame auch tut.

In einigen Tänzen wiederholt sich dieses Zwiegespräch mehrmals hin und her. Es kann dabei zu einem reizvollen, lebendigen, beinahe pantomimischen Spiel kommen.

Wird dieser Abschnitt vom Musiker aus den Noten lediglich als weiteres Durchspiel des ersten Motivs zur Kenntnis genommen, so weiß er gar nichts von diesem bedeutsamen Spiel und kann ihm musikalisch nicht gerecht werden. Kennt er aber die Spielregel und die oft recht humorvolle Gestaltung dieser kleinen Bewegungsdialoge, wird es ein Vergnügen, diese auch musikalisch-instrumental zu gestalten.

So verläuft beispielsweise ein Movimento-Dialog:

Herr: <i>Movimento</i>	z. B. 1. Instrument
Dame: <i>Movimento</i> (risponda)	2. Instrument
Herr: <i>doppio in volta</i>	1. Instrument
Dame: <i>Movimento</i>	2. Instrument
Herr: <i>Movimento</i> (risponda)	1. Instrument
Dame: <i>doppio in volta</i> , dem Herrn folgend	2. Instrument

²² Antonio Cornazzano, a.a.O., c. 9t.

²³ Cornazzano, a.a.O., c8t.

Bsp. 9: Ambrosio, Movimento-Melodie²⁴

Musical notation for Ambrosio's Movimento-Melodie. The notation consists of two staves of music. The first staff starts with a whole note followed by a half note, then a whole note, another half note, and a whole note. The second staff starts with a whole note followed by a half note, then a whole note, another half note, and a whole note. Below the first staff, the text reads "Mov. Herr," "Mov. Dame," and "doppio-Schritt Herr,". Below the second staff, the text reads "Mov. Dame," "Mov. Herr," and "doppio-Schritt Dame".

Vergleichen wir die Choreografie mit dem weiteren Verlauf der Musik, stellen wir eine weitgehende Übereinstimmung in Schrittmuster und dazugehörigem Rhythmus- und Melodieverlauf in der Musik fest.²⁵

Bsp. 10: Guglielmo, Abschnitt 2

Musical notation for Guglielmo, Abschnitt 2. The notation shows a sequence of notes: a whole note, a half note, a whole note, a half note, and a whole note. Below the notes, the text reads "sempio" five times, followed by "doppio-Schritt". To the right of the notes, there is a "2 X" symbol.

Zweimal gespielt, 1. Durchspiel vom Herrn allein getanzt, 2. Durchspiel von der Dame, die dem Herrn folgt.²⁶

Bsp. 11: Guglielmo, Abschnitt 3

Musical notation for Guglielmo, Abschnitt 3. The notation shows a sequence of notes: a whole note, a half note, a whole note, a half note, and a whole note. Below the notes, the text reads "Piva-Schritt" followed by "doppio", then "1 r 1", "r 1 r", "1 r 1", and "doppio". To the right of the notes, there is a "2 X" symbol.

Zweimal gespielt, 1. Durchspiel vom Herrn allein getanzt, 2. Durchspiel von der Dame allein getanzt.

Die verlangten Schritte *doppi* können an dieser Stelle nur im *Piva*-Tempo ausgeführt werden, dem schnellsten Schritt dieses Tanzes. Also ist seine Geschwindigkeit maßgebend für das Tempo des ganzen *Ballo*: Auf jeden Schlag muß ein schneller Schritt gelaufen werden können (wie unter den Noten notiert).²⁷

Bsp. 12: Guglielmo, Abschnitt 4

Musical notation for Guglielmo, Abschnitt 4. The notation consists of a single staff of music with a continuous sequence of notes.

Musikalisch erfolgt jetzt ein Wechsel auf *Tempo di Bassadanza*. Die Notation steht nach *Bassadanza*-Art in Tenornoten, wobei hier zwei Tenornoten eine *Bassadanza*-Schritteinheit ergeben: o o = s s = d = r (*ripresa*). Die 26 Noten lassen auf Grund der sich wiederholenden Passagen eine gewisse Struktur erkennen; doch bekommen sie wesentlich mehr Farbe und Sinn durch die Choreografie-Angaben. Nach dem

²⁴ Giovanni Ambrosio, a.a.O.

²⁵ Guglielmo Ebreo, *De practica sen arte tripudii*, a.a.O.

²⁶ Guglielmo Ebreo, a.a.O.

²⁷ Guglielmo Ebreo, a.a.O.

Movimento-Spiel zum Schluß führt die Dame den ganzen Tanz von vorne an, wobei jetzt sie, auf der linken Seite, als erste tanzend, dem Herrn ihre Rechte bietet.

Bsp. 13: Bassa danza (Abschnitt 4, mit choreographischen Angaben)

The musical notation is in common time, key signature of one flat. It consists of two staves of four measures each, separated by a vertical bar line. Above the notes, choreographic markings are written:

- Measure 1: Herr: s s d d | Dame: s s d d | Herr + ripr. ripr.
- Measure 2: folgt: | ripr., ripr. | Dame gemeinsam:
- Measure 3: s s d d | Movimento Herr | Movimento Dame
- Measure 4: ripr. | Movimento Herr | Movimento Dame

Ohne Kenntnis der Choreografie steht der Musiker wegen der kurzen Melodieabschnitte, der vielen Wiederholungen und der häufigen Tempowechsel leicht vor dem Problem, daß die Musik uneinheitlich wirkt, die einfache Melodik banal klingt und wenig Interessantes bietet. Aus dieser Verlegenheit heraus macht er dann gerne „etwas daraus“, indem er sich in kunstvoll komplizierte, rhythmische Exzesse verstrickt, die mit der Choreografie aber meist nichts gemein haben.

Ohne den Schwierigkeitsgrad dieser Musik unterschätzen zu wollen, insbesondere, was die Kunst des Improvisierens und den ständigen Takt-Wechsel betrifft, frage ich mich folgendes:

Ist möglicherweise die Melodik dieser Musik deswegen oft so einfach, sind die musikalischen Themen darum so kurz, weil beabsichtigt ist, daß der geübte Musiker nach kurzem Einhören schon die Möglichkeit hat, anstatt seinen Blick auf die Noten zu heften, diesen auf das Tanzgeschehen zu richten und so die Tanzenden bald zu begleiten, bald zu führen oder anzufeuern? Für diese These spricht die Tatsache, daß Tänzer und Musiker, die in dieser Art gemeinsam nach einer Einheit, einem Einklang suchen, die Forderung der Tanzmeister des 15. Jahrhunderts nach gleichwertiger Harmonie zwischen Musik, Bewegung und umgebendem Raum erfüllen. Zu den Tanzenden sagt Cornazzano als Aufmunterung: „Indem man dies alles beachtet, gibt es keine Dame, die so häßlich ist, daß sie nicht schön erscheine, und keinen noch so kleinen Mann, der nicht groß erscheine, und jeder von ihnen hat seine Fähigkeit und Anmut.“²⁸

Beispiel 3: Barocktanz

Das dritte Beispiel ist dem Barocktanz gewidmet. Hören wir dazu zunächst die Meinung eines zeitgenössischen Kenners der Materie: „Kan wol ein aufmercksamer Zuhörer zum Vergnügen beweget werden, wenn man ihm beständig einen Lerm mit dem Tactschlagen, es sey der Füsse oder der Arme, erreget?“ fragt Johann Mattheson.²⁹ Und er fährt fort: „Wenn er ein Dutzend Geiger vor sich siehet, die keine andre Verdrehungen des Leibes machen, als ob sie böse Kranckheiten hätten?

²⁸ Cornazzano, a.a.O., 4t.

Wenn der Clavierspieler das Maul krümmt, die Stirne auf und nieder ziehet, und sein Antlitz dermassen verstellet, dass man die Kinder damit erschrecken mögte? ...

Kommen wir vom Spielen ans Singen, o! da geht der Jammer erst recht an. Man betrachte die Frantzösischen Sänger und Sängerinnen, mit welcher Inbrunst sie ihre Sachen vorbringen, und fast allemahl dasjenige wircklich bey sich zu empfinden scheinen, wovon sie singen. Daher kommt es auch, daß sie die Leidenschaften der Zuhörer ... sehr rege machen ... [§ 18] Die Welschen treiben es hierin noch weiter, als die Frantzen; ja, bisweilen gehen jene ein wenig gar zu weit: ... Indessen findet man doch bei ihnen oftmahls das Wasser in den Augen, wenn sie etwas wehmüthiges vorbringen; und hergegen, bey erfreulichen Dingen, lachet ihnen gleichsam das Hertz im Leibe: denn sie sind sehr zärtlich von Natur. [§ 19] Nur allein die kaltsinnige Teutschen ... setzen einestheils ihr grösstes Verdienst darin, daß sie bey kläglichen sowol, als bey fröhlichen Gemüths-Neigungen, davon etwa ihr Gesang handeln mag, ... einmahl just so wie das andere fein steiff und unbeweglich aussehen ... [§ 21] Die Meinung mit dieser gantzen Wissenschaft zielet dahin, daß Geberden, Worte und Klang eine dreifache Schnur machen, und zu dem Ende mit einander vollkommen übereinstimmen sollen ... d.i. Verschiedenheit in Einigkeit ... [§ 22] Zur Tantz-Kunst ist die Hypocritic [Kunst der Verstellung, Darstellung, Schauspiel] so unentbehrlich als die Füsse selbst es sind. Ein Componist, der von Tänzen nicht zu urtheilen weiss, ob sie z. E. dem choraischen [Reihentanz] oder hyporchematischen [theatralischen] Styl angehören, ... wird dabey sehr zu kurtz kommen: Denn er muss mit seinen Noten fast den ersten Anlaß, entweder zu poßierlichen oder zu ernsthafften Geberden geben ... [§ 24]"

An anderer Stelle heißt es³⁰: „Die hohe Tantz-Kunst auf Schaubühnen hat, in den dazu geschickten Melodien und Sätzen ihren ganz eignen Styl, nehmlich den hyporchematischen, der die Chacollen, Passagaglien, Entreen und andere grosse Tänze liefert, welches sehr oft nicht nur gespielt und getantzet, sondern auch in gewisse Verse gebracht und mit vielen angenehmen Abwechlungen zugleich gesungen werden ... [§ 80] Geschickte Tänzer, die der Schaubühne nutzen wollen, müssen diesen Styl aus dem Grunde kennen, eben sowol, als ein theatralischer Componist ... Lully war in allen Sätteln gerecht, und schrieb nicht nur den Tänzern, sondern allen anderen Personen auf dem Schau-Platz tüchtige Gesetze vor. [§ 81]"

Mattheson stellt also mit aller Deutlichkeit fest: Musikalische Kenntnis allein genügt nicht, auch dann nicht, wenn sie ergänzt wird durch die Kenntnis von Tanzschritten; erst die Verbindung dieser beiden mit der menschlichen Empfindung und Darstellungskunst zeigt den vollen Inhalt des Barocktanzes.

Schon vor 1700 war der barocke Tanz längst nicht mehr nur eine beliebte Unterhaltung am Hof, sondern er hatte einen Perfektionsgrad erreicht, dem selbst viele Hofleute trotz täglicher Tanzstunde und häufiger Bälle nicht mehr gerecht werden konnten. Die Trennung zwischen Bühnen-Schautanz und geselligem Hofball-Tanz

²⁹ Johann Mattheson, *Der vollkommene Capellmeister*, Hamburg 1739 (Reprint Kassel etc.
²1969), 36, § 16.

³⁰ Mattheson, a.a.O., 86.

war bereits gezogen. Selbst im Ballsaale wurden Menuette, Courantes, Bourées, Gavottes als Schautänze vorgetragen und vor versammeltem Hofe von kritischen Kennern begutachtet, und sie trugen dem Tanzenden oft Lob und Ruhm, aber bisweilen auch harte Kritik, böses Gelächter oder sogar Verbannung ein. Auf der Bühne wurde der Wettstreit zwischen virtuosem Können und beseeltem Ausdruck zwischen den Tänzern ausgetragen und vom Hofe lebhaft verfolgt.

Im Unterricht ist bei den neueintretenden Kursteilnehmern die Nachfrage nach Barocktanz besonders groß. Heute ist eben noch das Hauptstudiengebiet der meisten Studenten die Barockmusik. Das überreiche Literaturangebot verhilft dieser Epoche zu einem großen Bekanntheitsgrad. Und das Wissen um die nahe Verwandtschaft zwischen Musik und Tanz ist in diesem Bereich anscheinend am weitesten entwickelt. Viele Musiker fragen zunächst nach dem Tempo eines Tanzes und hoffen, mit einer entsprechenden glaubwürdigen Antwort das Nötige zu erfahren. Differenzierter Suchende erkundigen sich nach dem Charakter und kommen damit seinem Wesen schon viel näher. Metronomzahlen sind nämlich gänzlich ungeeignet, die Spielweise eines Tanzes zu definieren. Nur „wir Kaltsinnigen“ können als erstes nach Zahlen fragen, wenn wir etwas über einen Tanz erfahren wollen. Den wahren Gehalt erfaßt man damit natürlich nicht. Der liegt in der farbenreichen Palette der Gemüts-Empfindungen, die in der Barockzeit den verschiedenen Tänzen zugeordnet waren.

Mattheson hat noch einmal das Wort: „Nun dürffte man schwerlich glauben, daß auch so gar in kleinen, schlecht-geachteten Tantz-Melodien die Gemüths-Bewegungen so sehr unterschieden seyn müssen, als Licht und Schatten immer mehr seyn können. Damit ich nur eine geringe Probe gebe, so ist z. E. bey einer Chaconne der Affect schon viel erhabener und stoltzer, als bey einer Passacaille. Bey einer Courante ist das Gemüth auf eine zärtliche Hoffnung gerichtet. Ich mene [sic] aber keine welsche Geigen-Corrente. Bey einer Sarabande ist lauter steife Ernsthaftigkeit anzutreffen; bey einer Entrée geht der Zweck auf Pracht und Eitelkeit; bey einem Rigaudon auf angenehmen Schertz; bey einer Bourée wird auf Zufriedenheit und ein gefälliges Wesen gezielet; bey einem Rondeau auf Munterkeit; bey einem Passepied auf Wanckelmuth und Unbestand; bey einer Gique auf Hitze und Eifer; bey einer Gavotte auf jauchzende oder ausgelassene Freude; bey einem Menuet auf mässige Lustbarkeit u.s.w.“³¹

Diese „Geringe Probe“ ergänzt Mattheson mit noch ausführlicheren Beschreibungen der Tanzcharaktere, die den meisten Lesern geläufig sein dürften. Sie sind nachzulesen S. 324–333 im *Vollkommenen Capellmeister*.

Als 1715 Jean Féry Rebel, einer der 24 *violinistes du roy*, „Les charactères de la danse“ komponierte, und in diesem kleinen Werk die meisten zeitgenössischen Tanzsätze Revue passieren ließ, choreografierte als erste Mlle. Françoise Prévost, die berühmte Tänzerin, diese Suite in kleinen, für jeden Tanz typischen Szenen. Die getanzten Bilder drehten sich um die Liebe, Amor in seinen verschiedensten Erscheinungsformen zwischen Alt und Jung, Schäfer und Schäferin; die Episoden

³¹ Mattheson, a.a.O., 208, § 32.

handelten von Treue, Sehnsucht, Enttäuschung, Trauer. Die berühmtesten französischen Tänzerinnen wirkten darin mit. Wie lassen sich diese Aussagen im Unterricht verwerten?

Matthesons Beschreibung basiert auf der damals ganz selbstverständlichen Kenntnis und Praxis des Bewegungsstils der Zeit. Wir hingegen haben uns zunächst damit auseinanderzusetzen, wie wir unsere Vorstellungskraft visuell wecken können anhand von Zeugnissen jener Zeit wie Bildern, architektonischen Bauten, Gärten etc. Die Tanzschritte der wichtigsten Barocktänze sind sozusagen das Gerüst, in ihrer Relation zum Tanz dem Alphabet in seiner Beziehung zur Sprache vergleichbar: Keiner, der buchstabieren kann, wird glauben, eine Sprache zu beherrschen. Alle Regeln, Schritte, Raumfiguren, die im Barocktanz so wichtig werden, sind in einer nie zuvor dagewesenen Fülle an Tanzliteratur aufgeschrieben. Und dazu kommt noch der Anspruch auf Ausdruck. Dies sind hohe Ziele angesichts einer wöchentlichen Lektion über die Zeitspanne von einem halben bis zu etwa drei Jahren. In keiner Epoche ist die Gefahr der Überforderung für die Tänzer mehr gegeben und in keiner Epoche sind die Grenzen ihrer Fähigkeiten rascher erreicht als im Barocktanz. Darum ist es Aufgabe des Tanzlehrers, eine Auswahl an historisch korrekten, die Möglichkeiten der Tänzer nicht überfordernden Tänzen für den Unterricht zu treffen. Er tut der Sache gewiß keinen Gefallen, wenn er die Bewegungen zu vereinfachen versucht, denn gerade dabei ginge Wesentliches vom Tanztempo und -charakter verloren.

In den Grundklassen erlernen wir darum zunächst Haltung, barocken Bewegungsstil und Tanzschritte. In einer Fortgeschrittenenkasse, in der alle Teilnehmer diese Grundlagen bereits kannten, fand ich mit mehreren angehenden Sängern, die zudem großes Interesse an Bühnenspiel und -gestaltung hatten, eine Konstellation vor, die eine über das übliche hinausgehende Erfahrung ermöglichte. Seit langem schon hatte ich mich mit den „Airs de mouvement“ aus den *Principes très faciles pour bien apprendre la musique* befaßt, die Michel L’Affilard 1694 verfaßt hat.³² In diesen *Airs* finden wir fast jeden nur erdenklichen Tanztypus der Barockzeit vertreten in einer Chanson von klarer Gefühlsaussage. Obwohl L’Affilards Lehrbuch zu umfassenden Studien betreffend Gesang und ganz besonders mit seiner Pendellehre und den Tempoangaben immer wieder Musiker zu Tempostudien veranlaßt, beschränkten wir uns auf die *Airs de mouvement* in dem Sinne, daß wir sie von der praktischen Tanz-Seite angingen, von ihrem Temperament und unseren bestmöglichen tänzerischen Fähigkeiten. Hier eröffnete sich uns eine Möglichkeit, gleichsam nach dem Modell Rebel/Prévost Choreografien zu schaffen als Verbindung zwischen Musik, Tanz, Affektausdruck und Bühnendarstellung.

L’Affilard verwendete zu denselben *Airs* verschiedene Texte, je nach Widmung einmal geistlichen, ein andermal weltlichen Inhalts. Die Musik und die Tanzbezeichnungen sind jedoch jeweils dieselben. In den weltlichen Texten geht es um ein beliebtes Thema: Liebe oder Trost im Wein, Amor contra Bacchus; die eine Seite ist vertreten durch liebesfreudige Schäfer und Schäferinnen, die andere durch

³² Reprint der Ausgabe von 1705, Genève 1971.

Bacchus' Anhänger, allesamt von der Liebe enttäuscht und dieser einstweilen, vorübergehend oder für immer entsagend. Aus diesen kurzen Gesangsszenen ließ sich ein kleines Singspiel, basierend auf den folgenden Tänzen, aufbauen. Die Sänger unter den Studenten fanden bald Gefallen an den *Airs*, die allesamt kleine musikalische Kostbarkeiten darstellen. L'Aafilard lieferte die Komposition in Form des Tanzes, wobei Text und Musik den „Affekt“ und die Handlung vermitteln. So lassen sich barocke Tanzformen zu den musikalischen Vorlagen erarbeiten, und für die Studenten entstand ein Übungsfeld, auf dem sie in echt barocker Manier Gesang, Tanz und Theatralik in Einklang bringen konnten. Es zeigte sich, wie gültig hierin die Beschreibungen Matthesons sind, ordnete L'Aafilard doch den reinen, der Liebe entsagenden und dennoch sehnüchsig hoffenden Gesang eines Schäfers der *Courante* zu.

„Non, non je n'aimerai jamais,
Un cœur trop tendre
Ne peut vivre en paix;
L'Amour pour me surprendre
N'a que de vains attraits ...“³³

Ein Charakteristikum dieser Tanzlieder ist die Entsprechung von sprachlichem und musikalischem Rhythmus. Die eifersüchtigen, hitzigen Zornesausbrüche eines Betrogenen lassen auch hier bereits ohne Melodie, allein durch den Sprachrhythmus, die Hast, ja fast Nervosität eines *Passepied* spüren:

„Bergere volage, c'est trop me tromper,
Mon cœur se dégage, Il va t'échaper:
Tes feintes sont vaines, Tes soins superflus,
Je brise mes chaînes, Et ne t'aime plus.“³⁴

Der Spott auf das traditionelle *Menuet* im Ballsaal, sonst von einem Paar als Inbegriff von Harmonie und Courtoisie vorgetragen, kann nicht überhört werden, wenn ein Bacchant singt:

„Pour me vanger de l'ingrate Climene,
Bacchus est prêt à remplir tous mes vœux:
Cruel Amour, je suis las de ta chaîne,
Le Dieu du vin va rompre tous mes noeuds, ...“³⁵

Solche ein *Menuet* kann nur als Persiflage auf das übliche, wohl oft in leere Formen festgefahrene Paarmenuet interpretiert werden. Die Choreografie kann diese polemische Aussage noch verstärken.

Eine Kostbarkeit ist die *Sarabande en Rondeau*, für zwei Stimmen geschrieben. Kann sie ein Sängerpaar singen und gleichzeitig gut tanzen, so ist die Harmonie der Aussage vollkommen:

³³ A.a.O., 82.

³⁴ A.a.O., 102f.

³⁵ A.a.O., 98f.

„Si vous cherchez un cœur qui soit fidèle,
Mon cher Tirris
Charmante Iris
ne le cherchez qu'en moi ...“³⁶

Mit *Bourée*, *Rigaudon*, *Gavotte*, *Courante*, *Menuet*, *Sarabande*, *Passepied* und andern Tanzsätzen reihen sich Tanz um Tanz zu einem Ganzen. Weder das Trinklied zweier sich verbrüdernder Bacchanten in einem *Branle en Rondeau*, dessen ländliche Herkunft die Handlung passend unterstreicht, noch die schnelle, rhythmisch prägnante Schluß-*Gigue* fehlen im Reigen der Tänze.

Unsere Tanztempo richteten wir auf der Basis unserer Kenntnis der Schritte nach dem Sinn der Aussage. Wird – wie Mattheson sagt – das „Fließende, Glatte, Gleitende“ einer Bourée „gelassen, zufrieden, unbekümmert“ vorgetragen, stimmt das Tempo.³⁷ Solche Definitionen mögen Zahlengläubigen auf den ersten Blick zu vage vorkommen; doch braucht es vielleicht mehr als einen ersten Blick, um diesen Maßstab, dem viele visuell weniger Geübte mißtrauen, anzuerkennen. Die Erfahrung zeigt, daß es geübten Tänzern durchaus möglich ist, den affektiven Gehalt der Aussage mit einem bestimmten Tempo zu koordinieren, so daß „die Aussage stimmt.“

Was ergab schließlich der nachträgliche Vergleich von L’Affilards Tempoangaben mit unsrern Tanztempo? Obwohl ich für mich die Ergebnisse natürlich verglich und reflektierte, möchte ich das lebendige Erfahren klar über starre Regeln stellen. Die Antwort nach Zahlen bleibe ich somit schuldig. Läßt nicht gerade die Offenheit des Nicht-ganz-Festgelegten uns neugieriger und wacher an jedes Musikstück herantreten als ein stures, vermeintliches Wissen? Das Resultat, das in unserer Aufführung aus der persönlichen, lebendigen Beteiligung aller auch qualitativ hervorging, bestätigte unser Vorgehen.

Mit diesen drei Beispielen aus meiner Tanzunterrichts-Praxis schließe ich diesen Bericht. Drei Ebenen von Tanz und Musik in gegenseitiger Verbindung sind dabei beleuchtet worden. Das erste Beispiel beinhaltet das direkte Spielen von Tanzmusik, das instrumentale Begleiten von Tänzen. Im zweiten Beispiel lege ich den Sinn einer gegenseitigen Durchdringung von Musikrekonstruktion und choreografischen Angaben zu einem sinnvollen Ganzen dar. Im dritten Beispiel schließlich kommt zu den vorausgesetzten Kenntnissen von Tanzschritten und Musik zusätzlich die Gestaltung, die Aussage bis hin zur Bühnendarstellung zum Ausdruck.

³⁶ A.a.O., 86f.

³⁷ *Der vollkommene Capellmeister*, 226.