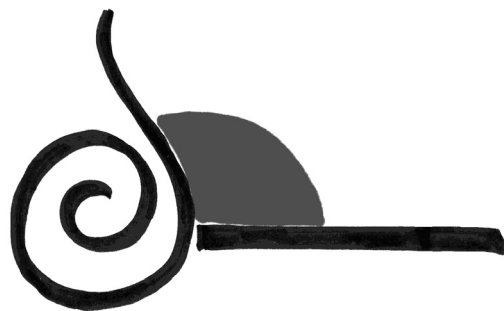


MORGENRÖTE DES BAROCK

Tanz im 17. Jahrhundert



1. Rothenfelder Tanzsymposion

9.-13. Juni 2004

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller und Maria Richter



Tagungsband zum
1. Rothenfelser Tanzsymposion
9.-13. Juni 2004

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation
in der Deutschen Nationalbibliografie;
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Freiburg 2004

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition
Uwe W. Schlottermüller
Postfach 5266
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 3-931344-04-5

INHALT

Vorwort	7
KLAUS ABROMEIT	
»Aber Johann Georg hat gesagt ...«.	
Eine kommentierte Tanzstunde nach Johann Georg Pasch	9
GILES BENNETT	
Tanz am Braunschweiger Hof um 1700.	
Hugues Bonnefonds bisher unbekanntes Tanztraktat	15
PETER BOHLIN	
An Introduction to the Court Ballet Texts at the Time of	
Queen Christina of Sweden. With a Reading of <i>Ballet vom Lauff der Welt</i> (1642)	45
ÉVA FARAGÓ	
Historischer Tanz im Ungarn des 17. Jahrhundert.	
Ein Spiegel der Politik	51
MAGDALENE GÄRTNER	
Höfische Repräsentation und Festkultur.	
Die »Reiß« Kurfürst Friedrichs V. von der Pfalz	53
RAINER GSTREIN	
»... welches warlich bey einer wolbestelten Policy ist warzunehmen und	
auffs allerscharffeste zu verbieten ...«. Anstößige Tänze im 17. Jahrhundert	71
CAROL G. MARSH	
The Lovelace Manuscript. A Preliminary Study	81
VESNA MLAKAR	
Die Anfänge der Tanzkunst am kurfürstlichen Hof in München	91
MARIE-THÉRÈSE MOUREY	
Mercurius' »Schau-Platz der Dantzenden« (1671).	
Oder: Von der Zivilisierung der Sitten durch die französische »belle danse«	105

JADWIGA NOWACZEK	
Die Courante zwischen »pesle-mesle« und distinguiertes Noblesse. Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz anhand der Courante von de Lauze	117
EVELYN JL. PUEFKEN	
»Barock-Kastagnetten«. »Informationes« – »Instructiones« – »Demonstrationes«	155
GUDRUN ROTTENSTEINER	
Vom »Ballarino« zum »Maitre à danser«. Grazer Tanzmeister des 17. Jahrhunderts	181
STEPHANIE SCHROEDTER	
»... dass ein geschickter Teutscher eben so galant, als ein gebohrner Frantzose tanzen könne ...«. Tendenzen deutscher Tanzkunst um 1700 im Spannungsfeld von Adaption und Kreation	189
HANNELORE UNFRIED	
Die Sarabande. Wortlos, aber nicht sinnlos	217
NICOLINE WINKLER	
»La Gillotte«. Eine »Gavotte à figures«	245
Zusammenfassungen/Summaries	263
Referenten	269
Bibliografie	273

Die Courante zwischen »pesle-mesle« und distinguirter Noblesse

Studien zum Übergang vom Renaissance- zum Barocktanz
anhand der Courante von de Lauze

JADWIGA NOWACZEK

Einleitung

Die Begriffe »Pesle-mesle« und »distinguierte Noblesse« umreißen zugegebenermaßen pointiert die enorme Bandbreite an Information über die Courante, den Tanz, der im 17. Jahrhundert der »Fundamental-Tanz« schlechthin war und als Lehrmodell und zeremonieller Balltanz zentrale Bedeutung hatte.

Das französische »Pesle-mesle«¹ lässt sich auch im Deutschen mit sprachlichen Reduplikationen wie »misch-masch« oder »kunterbunt« übersetzen. Dieser Begriff, den Arbeau im ausgehenden 16. Jahrhundert im Zusammenhang mit der Courante gebraucht, markiert den einen Eckpunkt für diese Studie – der andere Eckpunkt ist die Assoziation von »distinguirter Bewegung und Noblesse«, die Rameau der Courante 1725 in der Retrospektive beimisst, als diese schon längst aus der Mode gekommen war: »La Courante par ses mouvemens graves et distinguée [sic!], inspire un air de Noblesse«².

Zwischen diesen Polen, dem »Kunterbunt« der früheren Zeit und der großartigen Noblesse der späteren Zeit, hat die Courante allerhand Modifikationen erfahren, und diese vollzogen sich zur Zeit der Stilwende vom Renaissance- zum Barocktanz, in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts. Genau diese tanzhistorisch höchst interessante Zeit ist nur spärlich dokumentiert. Im Falle der Courante aber lassen sich Tanzbeschreibungen durch das ganze 17. Jahrhundert hindurch verfolgen.

Eine kommentierte Zusammenstellung der überlieferten Couranten findet sich in Anhang I.

Anhand der Tanzquellen, die Zeugnis von der tänzerischen Ausführung der Courante geben, soll nun der Versuch unternommen werden, Veränderungen und Erscheinungsbilder hinsichtlich der Schritte und Tanzformen nachzuzeichnen. So weit es möglich ist, sollen Entwicklungslinien aufgezeigt und Bezüge zwischen den einzelnen Quellen hergestellt werden. Dabei soll besonders der Blick offen gehalten werden für die Möglichkeit, dass sich hinter verschiedenen Termini ähnliche Bewegungsphänomene verbergen können.

Frühe Formen der Courante

Patata, pototum, sed fit corrensia gaya
et de brim & de broc intravagando pedes.

Est mihi difficiles multum passagius iste,
Istam correndam nemo docere potest.
Intendio melius quam vobis dicere possim,
Usus vos tantum scire docebit eam.³

Patata, pototum so wird die fröhliche
corrensia gemacht,
und de brim & de broc, indem man die
Füße einschlingt.

Diese Passage ist mir viel zu schwer,
diese correnda kann niemand lehren.
Ich verstehe es besser, als ich es euch
erklären kann,
nur die (Aus-)Übung wird sie euch lehren.⁴

So lauten die ersten Nachrichten über die Courante, als sie im frühen 16. Jahrhundert noch ein brandneuer Tanz war. Wenngleich man auch aus dieser Textstelle bei Antonius Arena keinerlei konkrete Bewegung rekonstruieren kann, so hat man doch einen Eindruck eines lebhaften, temperamentvollen Tanzes mit offenbar etwas komplizierten Schritten, der mit der Herleitung seines Namens von lat. »currere« (laufen) in Einklang steht, jedenfalls nicht in einem Gegensatz.

Auch die musikalischen Quellen, die ca. 1550 einsetzen,⁵ vermitteln ein dazu stimmiges Bild. Die Musik steht im Tripeltakt oder – durch das Zusammenziehen von zwei Takten – im Sechsertakt⁶, vorwiegend mit dem schwingenden Rhythmus | ♩ ♩ ♩ |. Auffallend ist, dass die Courante zunächst musikalisch an andere Tänze gekoppelt ist, wie z.B. bei Gervaise: *Bransles Courans*,⁷ bei d'Estrées und Phalèse: *Allemande courrant*,⁸ und noch in der *Terpsichore* von Praetorius gibt es eine *Branle Courant* (Nr. VII) und drei Sätze mit dem Titel *Courant Sarabande* (Nr. XXXVII-XL).⁹ In Arbeaus *Branle de la Haye* heißt es, sie werde »en façon de Courante« (fol. 90r) getanzt, die Schritte sind die gleichen, die er für die Courante angibt. Mit Blick auf diese Koppelungen weist Fiona Garlick in ihrer Dissertation über den Tanz unter der Herrschaft Ludwigs XIV. auf die Möglichkeit hin, dass die Courante ursprünglich ein Branle-Typus gewesen sein könnte, wörtlich genommen ein »Lauf-Branle«.¹⁰ Dieser könnte sozusagen auch eine Art branle-artiger Nachtanz einer Allemande oder Sarabande gewesen sein, was die merkwürdige Verbindung dieser Tänze mit der Courante erklären würde. Der Branle-Theorie steht auch nicht entgegen, dass von Allemande oder Sarabande noch nicht die Rede war, als um 1520 (zumindest in Avignon) »Correnda« getanzt wurde. Wie aus dem Tanzbuch von Arena hervorgeht, war das Branle-Tanzen schon damals etabliert (»Branlus simplex« und »Branlus duplex«).

Die Courante von Arbeau – die Correnta von Negri

Der lebhafte Charakter der Courante scheint sich durch das ganze 16. Jahrhundert hindurch erhalten zu haben. Das geht aus den beiden einzigen Tanzquellen hervor, die genauere Informationen für die frühe Courante bereithalten: Arbeaus *Orchésographie* aus dem Jahr 1588¹¹ und Negris *Gratie d'Amore* dem Jahr 1602.¹²

Arbeau datiert das meiste seiner Ausführungen über die Courante in seine Jugend zurück. Zieht man in Betracht, dass er zur Zeit der *Orchésographie* 69 Jahre alt war, dürfte der Zeitraum zwischen 1535 und 1545 in Frage kommen, nur ca. 15-20 Jahre später als das Tanzbuch Arenas. Arbeau überliefert drei Formen der Courante:

1. die Tanzpraxis seiner Jugend,
2. eine Ballettvorlage mit pantomimischen Elementen, auch zur Zeit seiner Jugend,
3. die (heruntergekommene) Tanzpraxis seiner Jetzt-Zeit, also vom Ende des 16. Jh.

Die Schritte sind offenbar in diesem Zeitraum nicht verändert worden, Arbeau berichtet, sie seien dieselben geblieben. Für unsere Studie kommt nur die Tanzpraxis der früheren und späteren Zeit in Betracht, von den Ausführungen zum Ballett nur die Schlussbemerkung.

Cesare Negri schreibt im Titel seiner Corrente: *Balletto a dve detto la corrente, messo in uso dall'Auttoe* (»Balletto zu zweit, genannt *La Corrente*, durch den Autor in Gebrauch gesetzt«). Das deutet auch bei ihm darauf hin, dass er (wie Arbeau) eine bestehende Tanzpraxis beschreibt, er nimmt jedenfalls nicht für sich in Anspruch, der Autor des Tanzes zu sein.¹³

Zwischen der Courante Arbeaus und der Corrente Negris lassen sich vielfältige Bezüge herstellen. Dabei ist natürlich im Auge zu behalten, dass es gravierende Unterschiede zwischen beiden Autoren gibt, schon allein, was die Nationalität und die soziale Schichtzugehörigkeit anbelangt. Aber dennoch gibt es auffällige Übereinstimmungen, die im Originaltext samt einer Übersetzung ins Deutsche im Anh. II zusammengestellt sind. Sie lassen sich folgendermaßen zusammenfassen:

1. Die Choreografie der Courante ist nur in Umrissen festgelegt, die einzelnen Tanzfiguren werden improvisiert (Anh. II, Nr. 1).
2. Die Tanzfiguren bestehen aus einzelnen Passagen mit Vorwärts-, Seitwärts- und Rückwärtsschritten sowie Drehungen. Bei Drehungen wird die Handfassung gelöst (Anh. II, Nr. 2).
3. Der Tanz wird mit ständigem Partnerwechsel getanzt (Anh. II, Nr. 3).
4. Es gibt eine feste Schrittkombination für die Vorwärtsbewegung (quasi einen Grundschrift), die Schritte werden gesprungen, der Charakter ist lebhaft (Anh. II, Nr. 4).

Insgesamt entsteht der Eindruck eines fröhlichen Tanzes, bei dem es durchaus leger zugehen kann – so empfiehlt Negri dem Herrn, seinen Mantel und sein Schwert beiseite zu legen. Der Tanzablauf ist nicht so festgelegt wie in den anderen »Balletti«, sondern wird individuell und frei gestaltet, die Tanzfiguren scheinen nicht kompliziert zu sein.¹⁴ Dabei klingt alles in der *Orchésographie* viel rustikaler als in Negris *Gratie d'Amore*. Besonders der Partnerwechsel, der von der Sache her in beiden Quellen der gleiche ist, scheint bei Arbeau aus einer Notwendigkeit aufgrund der Erschöpfung der Tänzer hervorgerufen zu sein, während Negri seine Tänzer und Tänzerinnen viel förmlicher mit

Reverenzen auf- und abtreten lässt (siehe Anh. II, Nr. 3). Diese förmliche Art des Partnerwechsels ist ein erstes Bindeglied zu den Couranten des 17. Jahrhunderts, denn sie entspricht genau dem zeremoniellen Abwechseln der Tänzer, das Rameau in seinem *Maître* für die Couranten in den »Bals réglés« am französischen Hof beschreibt. Bei Negri hat es freilich noch den Charakter eines fröhlichen Tanzvergnügens.

Ein weiteres Bindeglied ins 17. Jahrhundert sind die Schritte.

Zu den Schritten von Arbeau und Negri

Vorwärtsschritt (Anh. II, Nr. 4 A)


An keiner anderen Stelle der *Orchésographie* findet sich eine so minutiöse Schrittbeschreibung wie in der Courante. Die Schritte lassen sich kurz zusammenfassen mit: »simple« links – »simple« rechts – »double« links, dann die gleiche Schrittfolge rechts beginnend. Dabei werden alle Schritte angehüpft. (re: rechts, li: links)

Rhythmisierung¹⁵ 
hop re Schritt li hop li Schr. re hop re Schr. li Sprung auf beide

Negris »quattro .P. [passi] in fuga col saltino« klingen auf den ersten Blick verführerisch nach dem gesprungenen »double« von Arbeau, seine Angaben sind aber nicht eindeutig und lassen mehrere Interpretationen zu (Anh. II, Nr. 4 A). Eine Möglichkeit wäre:

- Schritt li vorwärts
- re Fuß an li Ferse setzen (mit Gewichtsübertragung)
- Schritt li vorwärts
- hop auf li, Schritt re vorwärts
- Cadenza li hinten = re Fuß ist vorn¹⁶.

Danach folgt dann die gleiche Schrittfolge re beginnend

Rhythmisierung 
Schritt li re ran Schr. li hop li Schr. re Sprung auf beide

Wie zu sehen ist, ist der Rhythmus beider Schritte in dieser Interpretation fast gleich, während sich die Ausführung im ersten Teil unterscheidet, im zweiten Teil aber identisch ist. Die Schritte sind vom Charakter her sehr ähnlich und lassen sich auch im selben Tempo ausführen. Ungewöhnlich ist, dass die »Cadenza« bei Negri mit rechts vorn gemacht und gleich darauf die ganze Schrittfolge mit rechts beginnend wiederholt werden soll, also mit dem vorn stehenden Fuß, was nicht der sonstigen Praxis entspricht.

Seit- und Rückwärtsschritte (siehe Anh. II, Nr. 4 B und 4 C)

Von Arbeau wird nur der Vorwärtsschritt beschrieben, und es ist zu vermuten, dass man ihn auch seitwärts und rückwärts auszuführen hat. Negri gibt spezielle Seitwärts- und Rückwärtsschritte an: »li sottopiedi per fianco da una parte e dall'altra« und »le ricacciate

andando indietro«. Dass mit diesen »ricacciate« auch gedreht wird, könnte man aufgrund des Nachsatzes »& aggirando intorno da una parte e dall'altra scambiando hora una mano, & hora un'altra« zunächst schließen, es erleichtert eine Rekonstruktion jedoch nicht gerade. Bezieht man das »aggirando« auf die »Sottopiedi«, kommt man zu einem Ergebnis, das leichter tanzbar ist.

Weder der »Sottopiede« als Seitwärtsbewegung noch die »Recacciata« überhaupt werden in Negris *Gratie d'Amore* beschrieben. Dieser Umstand ist vielleicht ein weiterer Hinweis darauf, dass die Correnta von ihm nur übernommen wurde und nicht zu seinen »eigenen« Tänzen gehört. Carosos *Ballarino*¹⁷ hält jedoch die fehlende Information zu diesen Schritten bereit.

Der Sottopiede in Seitwärtsbewegung (CAROSO: *Ballarino*, fol. 13v)

1. ein »Trabucchetto« (*Nobiltà*: oder ein »passo«) nach links mit dem linken Fuß (»Trabucchetto«: kleiner Sprung zur Seite, »passo«: Schritt)
2. beim Absetzen des linken erhebt sich der rechte hinten;
3. diesen setzt man auf den Platz, wo sich der linke befand,
4. dieser linke erhebt sich in die Luft
5. und mit diesem fährt man fort, weitere [»sottopiedi«] zu machen.

Die Recacciata (CAROSO: *Ballarino*, fol. 15v)

1. man macht eine »battuta di campanella« mit links rückwärts (»battuta di campanella«: hop auf dem Standbein, dabei das Spielbein, das vorn erhoben war, nach hinten erheben);
2. diesen setzt man dann auf und jagt mit diesem den rechten Fuß, der zur gleichen Zeit erhoben und vorwärts gestoßen werden muss, und das ist eine »Recacciata«,
3. genauso fährt man mit dem rechten fort.

Es fällt auf, dass sich beide Bewegungen nicht sehr voneinander unterscheiden: Während der »Sottopiede« mit einer Seitwärtsbewegung beginnt, steht am Anfang der »Recacciata« ein Hop und Erheben des Spielbeines nach hinten. Die Hauptaktion jedoch – das Wegschlagen oder Wegjagen des vorderen Beines – ist beiden gemeinsam und wird mit dem Terminus »Recacciata«, das ja das Wort »caccia« (Jagd) beinhaltet, sehr anschaulich beschrieben.

Die Dame bekommt bei Negri – anders als bei Arbeau – Alternativen für den Fall, dass sie die für den Herrn beschriebenen Schritte nicht machen kann. Es entsprechen sich dabei:

1. »detti passi« (gemeint sind wohl die vier »passi in fuga col saltino«) des Herrn – »seguiti ordinarij col saltino« der Dame
2. »sottopiedi« des Herrn – »riprese« der Dame
3. »recacciate« des Herrn – »fioretti spezzati« [»seguiti spezzati«] der Dame.¹⁸

Ein Blick nach England

A *The Temple Coranta* (ca. 1607)

Vor dem Hintergrund der Couranten von Arbeau und Negri wird die von John Ramsay überlieferte *Temple Coranta*¹⁹, die ansonsten ziemlich unverständlich wäre, doch etwas durchsichtiger. Am 23. März 1605/06²⁰ wurde John Ramsay zum Middle Temple, einem der vier Londoner Inns of Court, zugelassen. Wahrscheinlich notierte er wenig später (John Ward²¹ vermutet 1607) unter dem Titel *Practice for Dauncinge*²² 21 Tänze, die wohl Teil eines Erziehungsplanes für einen 7- bis 10-jährigen Jungen sein sollten. Es ist davon auszugehen, dass Tänze wie diese *Coranta* nach den feierlich-zeremoniellen »Revels« in den weniger förmlichen »Post Revels« getanzt wurden. Die Bezeichnung *Temple Coranta* nimmt explizit Bezug auf den Middle Temple.

Ramsay notiert²³:

Honour.

Take handes & fall into your pace, change
rounde, fall from, shifte handes, voluntarylie,
honour & soe end./

- | | |
|-------------------------------------|---|
| »fall into your pace« ²⁴ | dürfte ein Grundschrift (Arbeau? Negri?) vorwärts sein, |
| »change rounde« | könnte so etwas wie das »contrapassare« von Negri sein (siehe Anh. II, Nr. 2), möglicherweise ein Platzwechsel, |
| »fall from« | könnten Rückwärtsschritte sein, mit denen man sich vom Partner entfernt ²⁵ , |
| »shifte handes« | Handgeben, Handwechsel, |
| »voluntarylie« | deutet freie Gestaltung an. |

Damit passt diese *Coranta* in das Bild der oben genannten Merkmale der Courante und belegt die internationale Verbreitung der freien Art des Couranten-Tanzens.

B *Quaranto Dyspaine / Guanto Dyspaigne / Cunanto Dyspayne?*

John Ward machte 1993 darauf aufmerksam, dass es sich bei dem Tanz mit dem Titel *Quaranto Dyspaine* des Gunter-Manuskriptes (ca. 1570)²⁶, nicht – wie bisher angenommen – um eine Courante handelt. Ausschlaggebend ist die Lesart der ersten zwei oder drei Buchstaben des ersten Wortes. Ward liest »**Q**uanto Dyspaigne« und identifiziert diesen Titel als den italienischen Tanz *Li Guanti di Spagna*, der 1520 von Höflingen Charles V. in Canterbury aufgeführt wurde und im weiteren Verlauf des 16. Jahrhunderts mehrfach belegt ist.²⁷ Laut einer paläografischen Expertise von Ulf Röhrer-Ertl²⁸ ist jedoch auch diese Lesart anzuzweifeln, da der Buchstabe vor dem »a« mit Sicherheit als »n« gelesen werden muss. Röhrer-Ertl interpretiert die ersten beiden Buchstaben als »Cu«, also: »**Cunanto**«.

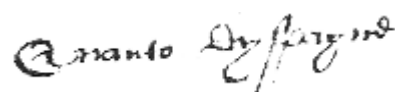


Abb. 1: Oxford, Bodleian Library, MS Rawlinson Poet. 108, fol. 10v

Wie dem auch sei – die choreografischen Angaben dieses Tanzes sind so verschieden von dem, was Arbeau, Negri und Ramsay überliefern, dass hier aufgrund inhaltlicher Evidenz eine Courante ausgeschlossen werden kann.²⁹

Die Courante von de Lauze 1623

Die *Apologie de la Danse* von François de Lauze 1623³⁰ ist ein Werk von zentraler tanzhistorischer Bedeutung. Mit ihr wird ein fundamentaler Wandel des Tanzstils dokumentiert, der schon für die ersten Jahrzehnte des 17. Jahrhunderts deutliche Züge des erst um 1700 greifbaren barocken Bewegungsideoms trägt. Die Neuerungen gegenüber dem Tanzstil der ausgehenden Renaissance lassen sich in folgenden Punkten zusammenfassen:

1. Forderung nach einer starken Auswärtsdrehung der Füße
2. Schritte werden mit »mouvement« gemacht, d.h. mit einem »plié« vor dem Schritt, und einem »élevé« beim Schritt (= bei der Gewichtsübertragung)
3. Anwendung von »Port de Bras«
4. Neue Terminologie der Schritte

De Lauze ist der erste Autor, der die Tanzanweisungen für den Herrn und die Dame getrennt behandelt. In der »Méthode pour les Cavaliers« werden erst ausführlich alle Tänze für den Herrn gelehrt (S. 25-51), anschließend um einiges knapper die Tänze für die Dame in der »Méthode pour les Dames« (S. 53-69).

Auch in der Courante der *Apologie* ist vieles neu und zukunftsweisend. Schon der Titel *Courante réglée* zeigt, dass hier keine freie Form mehr herrscht. Bei de Lauze erscheint – bis auf die Ausnahme, dass an einer Stelle 3, 5 oder gar 7 Schritte (je nach Größe des Raumes) zu machen sind³¹ – alles minutiös festgelegt. Anders als in den bisher betrachteten Quellen nimmt die Courante eine gewichtige Stellung ein, was sich schon allein im Umfang der Beschreibung niederschlägt: rund ein Drittel des Textes in der »Méthode pour les Cavaliers«.

In der *Apologie* wird erstmalig die Courante als Lehr-Tanz oder, wie es später heißen wird, als Fundamental-Tanz etabliert. Anhand der Courante wird das Tanzen erlernt, ihre Schritte bilden die Grundlagen der Tanztechnik überhaupt. Im Kapitel mit der Überschrift »De la Courante en general« (S. 28f.), in dem man eigentlich allgemeine Bemerkungen über die Courante erwartet, kommt ein veritables Tanztraining zum Vorschein. De Lauze lässt in Tanzmeister-Manier den Schüler sich an einem Tisch abstützen und richtige »Desgagé-Übungen« machen, vor, zurück und gekreuzt, die Fußspitzen sind stark auswärts (»fort ouuertes«) gedreht, die Beine sind völlig gestreckt, alle Bewegungen müssen aus der Hüfte kommen.³² Die Forderung nach gestreckten Beinen ist nicht völlig neu, denn auch im italienischen Tanz der Renaissance (z.B. bei Caroso und Negri) wird darauf größter Wert gelegt, aber die Forderung klingt in der *Apologie* viel extremer, eher dem verwandt, was Kennzeichen des ab 1700 dokumentierten Tanzstils ist.

Der Franzose de Lauze, der als Tanzmeister am Hofe des Marquis von Buckingham tätig war, hatte das Schicksal, dass von seinem Werk *Apologie de la Danse* ein Plagiat mit dem Titel *Louange de la Danse*³³ veröffentlicht wurde. Der »Missetäter« war Barthélemy de Montagut, seinerseits ebenfalls Tänzer am selben Hof. Auf dieses Plagiat bezieht sich de Lauze zu Anfang seiner *Apologie*, so dass zusammen mit weiteren Informationen aus dem Vorwort die Entstehung der *Apologie* auf 1619/20 zurückdatiert werden kann,³⁴ nur sieben Jahre nach Erscheinen der *Terpsichore* von Praetorius und 17 Jahre nach Negris *Gratie d'Amore*.

Der Text Montaguts deckt sich nicht ganz mit dem der *Apologie*, völlig fehlt etwa der zweite Teil der *Apologie*, die »Methode pour les Dames«. Aber die Unterschiede bestehen nicht nur in Auslassungen Montaguts, sondern auch in Zusätzen, die in der *Apologie* nicht erhalten sind, und in Vereinfachungen der bisweilen sehr komplizierten Ausführungen von de Lauze. Den Studien von Barbara Ravelhofer zufolge arbeitete de Lauze nach Bekanntwerden des Plagiats seine *Apologie* noch einmal um, um es von der Raubkopie Montaguts abzusetzen.³⁵ Somit kann man davon ausgehen, dass der *Louange de la Danse* eine Frühfassung der *Apologie* zugrunde liegt, die vermutlich von Montagut noch erweitert bzw. vereinfacht wurde.

Die Courante für den Herrn

Aufgrund des Plagiates von Montagut existieren von der Courante der *Apologie* zwei Versionen. Zum Vergleich wurde eine synoptische Darstellung beider Texte angefertigt, die in Anh. III, Nr. 1, zu finden ist. Dabei wurde insofern interpretierend in den Text eingegriffen, als alle Tanzbewegungen nummeriert und tabellarisch eingeteilt wurden. Jeder Tanzbewegung wurde eine Überschrift beigegeben mit dem entsprechenden Terminus aus dem Text. Der Originaltext blieb unverändert. Durch dieses Verfahren ist es möglich, den bislang schwer zu durchschauenden Text der Courante zu strukturieren und neu zu bewerten, besonders im Hinblick auf das Schrittmaterial und dessen Bezüge zu späteren und früheren Quellen.

Ein Vergleich der Versionen von de Lauze und Montagut zeigt, dass beide Autoren im Wesentlichen die gleiche Schrittfolge überliefern. Viele Unterschiede in der Wortwahl bezeichnen in der Regel den gleichen Sachverhalt.³⁶ Wirkliche Gegensätze sind in Nr. 22 und 23 zu finden, wobei jede der Versionen Probleme aufwirft. Die erste »demy capriole« und die Schlussreverenz werden von Montagut nicht benannt.

Zur choreografischen Form

Reduziert man die tabellarische Darstellung auf die Überschriften, entsteht eine aufs Wesentliche reduzierte Kurzfassung der Courante:

- 1 Reverence
- 2 3 Schritte re-li-re

- 3 1 chassé coulant
- 4 3 oder 5 Schritte (Montagut: oder 7 Schritte)
- 5 temps en rond
- 6 chassé
- 7 2 retirades
- 8 re: porter seit – chassé
- 9 2 Schritte vorwärts
- 10 temps en rond li
- 11 feinte und chassé
- 12 3 Schritte vorwärts
- 13 chassé
- 14 3 Schritte
- 15 temps en rond
- 16 chassé
- 17 3 retirades
- 18 statt chassé: temps li – pencher + passer li – desgager re – glisser li
- 19 2 retirades
- 20 1 chassé
- 21 2 Schritte en tournant,
- 22 demy capriole oder temps
- 23 temps
- 24 chassé
- 25 demy capriole oder temps
- 26 Reverence

In der Schrittkombination von Nr. 18 fällt der Zusatz auf: »statt chassé« – offenbar war hier ein »chassé« zu erwarten. Das suggeriert den Ablauf fixierter Formen, die als bekannt vorausgesetzt sind, wenn nicht gar eine Wiederholung von Teilen. Macht man das Experiment eines Schnittes nach Nr. 11 (»feinte« und »chassé«), so entstehen zwei Teile, deren Verlauf zu Anfang gleich ist und die im Weiteren auch viele Parallelen aufweisen. Der zweite Teil nimmt sich wie die erweiterte Fassung des ersten aus.

- | | | | |
|----|--|----|--|
| | Reverence | | |
| 2 | 3 Schritte re-li-re | 12 | 3 Schritte vorwärts |
| 3 | 1 chassé coulant | 13 | chassé |
| 4 | 3 oder 5 Schritte (Montagut: 7 Schritte) | 14 | 3 Schritte |
| 5 | temps en rond | 15 | temps en rond |
| 6 | chassé | 16 | chassé |
| | | 17 | 3 retirades |
| | | 18 | statt chassé: temps li – pencher + passer li
– desgager re – glisser li |
| 7 | 2 retirades | 19 | 2 retirades |
| 8 | re: porter seit – chassé | 20 | 1 chassé |
| 9 | 2 Schritte vorwärts | 21 | 2 Schritte en tournant, |
| | | 22 | demy capriole oder temps |
| 10 | temps en rond li | 23 | temps |
| 11 | Feinte und chassé | 24 | chassé |
| | | 25 | demy capriole oder temps |
| | | 26 | Reverence |

Die Zweiteiligkeit ist in späteren Couranten der Barockzeit ein formbildendes Element. Alle vier Couranten-Arten, die Gottfried Taubert 1717 überliefert,³⁷ bestehen in einem zweimaligen Umgang des Tanzpaares. In der »Courante simple« und »figurée« an der Hand geschieht dies auf einem ovalen Raumweg, ebenso wie in der in Feuillet-Schrift notierten Courante Ms 14884³⁸. In der »Courante simple« und »figurée« von der Hand hingegen wird spiegelbildlich zueinander auf einer rechteckigen Tanzfigur getanzt (vgl. dazu Anh. I C).

Welche Bodenwege man sich in der Courante von de Lauze vorzustellen hat, muss hingegen offen bleiben, da die Informationen hierüber sehr gering sind. In diesem Zusammenhang wäre es auch notwendig zu wissen, welche Wege die Dame im Vergleich zum Herrn macht. Diesbezüglich gibt es von de Lauze keine Angaben, außer dass sie stets mit dem gleichen Schritt [vorwärts] läuft (dazu s.u. und Anh. III, Nr. 2). Drei Hinweise über das Zusammentanzen von Herrn und Dame lassen sich dennoch finden:

1. In der ersten »Retirade« (s.o., Nr. 7) macht de Lauze die Bemerkung, dass der Herr sein rechtes Bein zur Seite erheben soll und »nicht nach vorn, wie einige machen, die dadurch eine Dame belästigen«.³⁹ Das hat nur Sinn, wenn sich die Dame in diesem Moment nicht neben dem Herrn befindet, sondern vor ihm.
2. Mit der letzten »demy capriole« (s.o., Nr. 25) soll sich der Herr vor die Dame drehen (»en tournant deuant la femme«) – offenbar enden Herr und Dame voreinander.
3. Die »Reverence« zu Anfang des Tanzes endet mit einem Scheinkuss des Herrn auf die eigene Hand, um anschließend die Hand der Dame zu nehmen und »sich bedeckend [den Hut aufsetzend] fröhlich [zu] beginnen«.⁴⁰ Heißt das, dass diese Courante oder zumindest der Anfang an der Hand getanzt wird? Es gibt bei Gottfried Taubert das Modell für die »Courante figurée« an der Hand, wo der Herr durchaus seine Schritte variiert und sich dreht, die Dame aber nicht aus der Hand lässt (siehe Anh. I C, Nr. 3). Dass sich so etwas über die gesamte Courante von de Lauze durchhalten lässt, kann sich die Verfasserin aber nur schwer vorstellen.

Zu den Schritten⁴¹

Das Schrittmaterial besteht im Wesentlichen aus »pas« (7 x) – »chassé« (8 x) – »temps« (5 x) – »retirade« (7 x in drei Gruppen an verschiedenen Stellen der Choreografie) und »demy capriole« (2 x). Einmal kommt eine »feinte« vor, einmal eine längere nicht näher bezeichnete Schrittkombination.

Durch die Einteilung des Textes mit Überschriften wird deutlich, dass an vielen Stellen Schrittbeschreibungen von de Lauze selbst vorliegen. Diese werden hier im Folgenden vorgestellt. Im Falle von »chassé« und »capriole« werden Informationen aus anderen Kapiteln der *Apologie* hinzugezogen. Die Nummerierung bezieht sich auf Tab. I (bzw. II), der entsprechende Originaltext ist mit gleicher Nummerierung in Anh. III, Nr. 1 aufgeführt. Die Version Montaguts wird nur berücksichtigt, wenn sie zusätzliche Informationen enthält.

»Pas«

- vorwärts einer oder mehrere nacheinander: Nr. 2, 4, 9, 12, 14
 seitwärts »porté à costé« (wörtl.: der Fuß wird zur Seite gebracht [gesetzt]): Nr. 8
 gedreht »pas en tournant« : Nr. 21
 insgesamt 7 x

Die Schritte [muß man] mit einiger Lässigkeit [Montagut: *porté*] machen, ohne auf der Erde zu schleifen, wobei man sich auf die Fußspitzen erhebt, die Knie gestreckt [Anh. III, Nr. 2].

Nur zu Beginn der Courante heißt es:

[...] ein wenig die Schulter nach innen wenden auf die Seite des Fußes, der vorangeht [Anh. III, Nr. 2].

Wenn der Tänzer mit dem rechten Fuß beginnt, wendet er sich demzufolge nach rechts, zu der Seite, wo seine Dame tanzt. Solche kurzen Hinwendungen zur Tanzpartnerin während der ersten Takte eines Tanzes sind häufig anzutreffen in den späteren »Dances de Bal«, gehören aber ansonsten nicht zur Standard-Ausführung von Vorwärts-Schritten. de Lauze lässt den Tänzer auch gleich wieder gerade ausgerichtet weitertanzen (»puis remettant le corps à son nature«).

»Chassé«

Die Bewegungsrichtungen sind nicht explizit im Text genannt, sondern wurden aus dem Zusammenhang geschlossen.

- in Vorwärtsbewegung = »Chassé devant soy«: Nr. 3 »coulant«, Nr. 13
 in Seitwärtsbewegung Nr. 6 »hors terre«, Nr. 8, 11, 16, 20 (siehe auch unter Nr. 3 »temps«)
 in Drehbewegung Nr. 24
 insgesamt 8 x

Das »chassé« wird im choreografischen Text nicht näher erläutert, dafür aber an anderen Stellen der *Apologie* gesondert und ausführlich behandelt. Im Kapitel über die »wichtigsten Aktionen, die bei der Courante beachtet werden müssen«⁴² (S. 34ff.), gibt de Lauze Extra-Anweisungen für das »chassé«.

Zum »chassé« vorwärts oder rückwärts heißt es:

[...] man lasse ihn [den Schüler] bei den *pas chassés*, die vorwärts oder rückwärts gemacht werden, darauf achten, dass er den Fuß, der jagt, an die Seite des gejagten bringt, nicht dahinter, so wie es manche machen, die dabei den Bauch vorstrecken [Anh. III, Nr. 3 A].

Der Schluss des »Couranten-Trainings« (S. 29) lautet:

[...] wenn man sich erhoben hat, muß man darauf achten, dass der Fuß, der sich hinten befindet, in der Luft bleibt & nicht an der Ferse des vorderen vorbeigeht, & dass der vordere sich erst nach dem hinteren hebt, und man läßt ihn [den Schüler] auf die Fußspitzen fallen [aufkommen] [Anh. III, Nr. 3 C].

Auch in den Anweisungen für die Dame wird betont, dass »der Fuß, der jagt, auf gleiche Höhe an die Seite des gejagten gebracht wird«. Speziell für die Dame gilt dabei das niedrige Ausführen des »chassé«, das »couler⁴³ doucement«:

[...] sie muß sanft mit dem Chassé nach vorne gleiten, wobei sie immer auf die Fußspitzen fällt [aufkommt] [Anh. III, Nr. 3 B].

Zum »chassé« seitwärts ist formuliert:

[...] bei den Chassés, die zur Seite gemacht werden, muss der Fuß den Platz des gejagten einnehmen, und wenn man den ersten *sur le mouvement*⁴⁴ auf die Erde setzt, muß der andere zuerst auf die Ferse gesetzt werden [Anh. III, Nr. 3A].

Hieraus wird ersichtlich, dass das »chassé« seitwärts aus zwei Bewegungen besteht. Auch die Pluralbildung »auf die Fußspitzen fallen« beim »chassé« vor- und rückwärts kann als Andeutung hiervon gesehen werden. Diese Beobachtung wird für die Interpretation des »Pas de Courante« von entscheidender Bedeutung.

»Temps«

temps en rond: Nr. 5, 10, 15, 18

temps als Alternative zu demy capriole: Nr. 22, 25

temps mit Drehung: Nr. 23

insgesamt 5 x, alternativ 7 x

Der »Temps en rond« erscheint als Beingeste, wohl ähnlich einer barocken *Ouverture de jambe* (RAMEAU: *Maître*, S. 187ff.) oder dem, was Rameau unter »tems« versteht (S. 119f.). Das Standbein macht dabei »plié-élevé« (= »mouvement«). Die Anweisungen von de Lauze sind recht ausführlich:

[...] auf der Spitze des rechten Fußes anhaltend lässt man ihn [den Schüler] den anderen [Fuß] in die Luft bringen, das Bein sehr gestreckt, um einen *temps en rond* zu machen, der zur Seite gebracht wird, dessen Bewegung aus der Hüfte kommen muß, um ihn gut auszuführen, muß man ein wenig auf dem anderen Bein beugen & sich auf die Spitze des Fußes erheben [Anh. III, Nr. 5].

Die entsprechende, knapp formulierte Stelle bei Montagut lautet:

[...] [der Schüler] macht vor dem Aufsetzen auf der Erde sanft mit dem anderen [Fuß] einen Temps en rond⁴⁵. [Anh. III, Nr. 5].

Es fragt sich, ob bei »dem Aufsetzen auf der Erde« eine Gewichtsübertragung auf das linke Bein stattfindet oder nicht. Für beide Möglichkeiten gibt es gute Gründe.

D a g e g e n spricht die augenfällige Verwandtschaft zum »tems« im *Maître* von Rameau:

Dieser Temps ist plié und levé, und Sie bringen den Fuß zur Seite, ohne mit ihm zu gleiten. [...] Zum Beispiel, wenn der Körper auf dem linken Fuß ruht, beugen Sie darauf & Sie erheben sich, indem Sie den rechten Fuß zur Seite bringen in die zweite Position, wobei Sie

nur die Spitze des Fußes aufsetzen, und Sie bleiben einen Schlag, um einen weiteren Schritt aufzunehmen, was eine überaus anmutige Verzierung ausmacht [RAMEAU: *Maître*, S. 120].⁴⁶

Für die Gewichtsübertragung spricht, dass die Rekonstruktion der Schrittfolge der De-Lauze-Courante dann weniger Probleme aufwirft. Wer weiß, ob dieser »temps« von de Lauze nicht vielleicht die Keimzelle des »Tems de Courante« ist, an dessen Ende immer eine Gewichtsübertragung steht?

In den »temps en rond« Nr. 10 und 15 verweist de Lauze auf die Beschreibung von Nr. 5 zurück. In allen drei Fällen ist der »temps« mit einem »chassé« gekoppelt.

»Retirade«

Nr. 7 (2 x), Nr. 17 (3 x), Nr. 19 (2 x)

insgesamt 7 x an drei verschiedenen Stellen der Choreografie

Die Beschreibung der »retirade« erschließt sich aus dem Textzusammenhang in Nr. 7. Wie schon der Name suggeriert (»retirer«: zurückziehen), dürfte es sich um eine Rückwärtsbewegung handeln:

[...] springend auf dem linken Fuß bringt man den anderen [Fuß], das Bein gut gestreckt, nicht nach vorn, wie einige machen, die dadurch eine Dame belästigen, sondern zur Seite in die Luft, um ihn sogleich auf die Erde zu setzen, die Beine gekreuzt, so dass die Waden sich berühren. Diese Retirade wird von einer anderen gefolgt, die man genauso mit dem anderen Fuß macht [Anh. III, Nr. 7].

Hier ist noch nicht entschieden, ob vorn oder hinten gekreuzt wird. Erst durch einen Hinweis im nachfolgenden Schritt (Anh. III, Nr. 8) wird klar, dass das Spielbein (nachdem ja zwei »retirades« erfolgt sind) hinten eingesetzt werden musste, weil »bei dieser Bewegung sich der rechte Fuß vorn befindet«. In Nr. 17 wird die dritte »retirade« ohne zu kreuzen ausgeführt (seitwärts? rückwärts?), in Nr. 19 »eher nach hinten als zur Seite«.

Die »retirade« kann als Sonderfall eines hinten eingesetzten »temps« gesehen werden.

»Demy capriole«

Nr. 22, 25: insgesamt 2 x

Beide »demy caprioles« werden in Verbindung mit Drehungen ausgeführt; die erste bildet den Abschluss nach zwei gedrehten Schritten:

[...] nach diesen macht [führt] man eine demy capriole mit dem rechten Fuß über den linken Fuß« [Anh. III, Nr. 22],

die zweite geschieht in der Drehung:

[...] eine demy capriole en tournant vor die Dame [Anh. III, Nr. 25].

Die »capriole« ist die einzige Tanzbewegung, die bei de Lauze (S. 47f.) und Montagut (fol. 30v-32v) ein eigenes Kapitel bekommt. Sie dürfte ähnlich wie die »Capriola dritta« von Caroso (oder Negri) ausgeführt werden (siehe Anh. III, Nr. 1 D).⁴⁷ De Lauze schreibt:

[...] man muß beim Anfang darauf achten, dass man niemals die Knie beugt, außer wenn man den Takt aufnimmt⁴⁸, um sich zu erheben, zumal alle Bewegungen aus der Hüfte kommen müssen, & bei allen diesen [Bewegungen] gehen die Fußspitzen (stark gehoben)⁴⁹ vorbei an der Ferse, & auf diese Art lässt man sie [die Fußspitze] nach und nach zweimal, dann drei Mal vorbeigehen, und fährt so fort [Anh. III, Nr. 1 D].

Was nun ist eine »demy capriole«? Dem Wort nach ist es die Hälfte einer – diese Entscheidung ist willkürlich – zweifachen »capriole«, also eine einfache »capriole«; das würde heißen, dass in der Luft nur einmal die Position der Beine gewechselt wird. Dieses ist ein längst bekannter Sprung: Caroso und Negri würden dazu »Cadenza« sagen, Feuillet wahrscheinlich »pas assemblé«, im heutigen Klassischen Tanz wäre es ein »Changement« oder auch »Assemblé«. Dass die »demy capriole« ein unkomplizierter Sprung sein muss, wird dadurch erhärtet, dass de Lauze als Alternative einen »temps« angibt:

[...] oder man macht den Temps, bei dem der linke [Fuß] zur Seite in die Luft geführt werden muß, und gleichzeitig erhebt man sich auf die Spitze des anderen und bringt ihn nach vorn (»par dessus«).

Diese Reduktion der »demy capriole« passt auch gut ins Bild einer zunehmend ruhiger werdenden Courante. De Lauze verbietet dem Schüler recht deutlich alle aufwändigen und virtuosen Sprünge und Pirouetten, die »demy capriole« wird allenfalls in der Drehung und am Schluss erlaubt (DE LAUZE: *Apologie*, S. 35f.).⁵⁰

»Feinte« und »Chassé«

Nr. 11: insgesamt 1 x

»Feinte«, sicherlich mit »Finte« zu übersetzen, ist ein Täuschmanöver in der Fechtkunst. Die Tanzbewegung, die de Lauze in der Courante mit »feinte« vorschreibt, ist eine schnelle Drehbewegung, quasi als Auftakt für ein »chassé«, und passt gut in den choreografischen Verlauf:

[...] auf der rechten Seite drehen, indem man das Knie beugt, das sich auf dieser Seite befindet [= das rechte], und auf dem anderen [Fuß] chassieren, wobei man sich dreht, um den Körper wieder in seine natürliche Haltung zu bringen [Anh. III, Nr. 11].

Schrittkombination Nr. 18

Diese Schrittkombination wurde nicht weiter untergliedert, da sie im Vergleich zu den anderen Schritten ganz aus dem Rahmen fällt und eine in sich geschlossene Einheit bildet.

[...] statt eines Chassé kann man sich mit einem Temps des linken Beines erheben, ohne zu springen, indem man sich auf der rechten Fußspitze erhebt, welchem der Körper, ganz aus einem »Stück« sich zur rechten Seite neigend, langsam folgen muß, und sogleich, wenn man den linken Fuß vor dem rechten vorbeigeführt hat, muss man den rechten frei machen und ihn noch einmal zur Seite bringen, um mit dem linken sofort nach hinten zu gleiten [Anh. III, Nr. 18].

Was de Lauze hier beschreibt, klingt wie eine Schilderung des barocken »pas tombé« und eines sich anschließenden »glissade«.⁵¹ Ein kleiner Unterschied besteht darin, dass beim »pas tombé« immer hinten gekreuzt wird, während dieses bei de Lauze vorn geschieht, aber davon abgesehen zeigt sich hier eine erstaunliche Entsprechung.

Der »Pas de Courante«

Bei dem Versuch, sich dem »Pas de Courante« der *Apologie* anzunähern, stößt man auf zwei Probleme:

1. Der »Pas de Courante« wird benannt, aber nicht beschrieben.
2. Der »Pas de Courante« wird beschrieben, aber nicht benannt.

Zur ersten Kategorie gehören die Anweisungen für den Herrn am Schluss des »Couranten-Trainings« (S. 29) (Anh. III, Nr. 3 C).

[...] man lässt ihn [den Schüler] [...] beide Knie beugen, um den »temps«⁵² des Pas de Courante aufzunehmen, denn es müssen ja⁵³ alle »cadences«⁵⁴ in der Luft markiert sein: wenn man sich erhoben hat, muß man darauf achten, dass der Fuß, der sich hinten befindet, in der Luft bleibt & nicht an der Ferse des vorderen vorbeigeht, & dass der vordere sich erst nach dem hinteren hebt, und man läßt ihn [den Schüler] auf die Fußspitzen fallen [aufkommen] & wenn man ihn das so auf dem einen und anderen Bein hat üben lassen, läßt man ihn den ganzen Schritt ausführen, & einen Pas chassé ohne Stütze, sowohl vorwärts als auch rückwärts und seitwärts.

De Lauze beschreibt zwei Dinge: zunächst ein »plié« als Auftakt sowie die Forderung des »élevé« bei jedem Schritt – das Markenzeichen für Barocktanz schlechthin, anschließend aber Bewegungen, die sich offensichtlich nur auf das »chassé« beziehen (vgl. die obigen Beschreibungen). Es wird nicht klar, was nach dem »élevé« passiert und wie »der ganze Schritt« (»le pas entier«) gemacht werden soll. In der Choreografie für den Herrn sind dazu keine Hinweise zu finden, der Terminus »Pas de Courante« kommt gar nicht vor.

Fündig wird man hingegen in der Choreografie für die Dame. Sie macht zu Anfang die gleichen Schritte wie der Herr (die ersten drei »pas« mit dem nachfolgenden »chassé«, Anh. III, Nr. 1-3), dann aber nur eine einzige, gleich bleibende Schrittkombination bis zum Ende des Tanzes, nämlich einen »pas porté«⁵⁵ und einen »pas chassé«, und zwar erst auf dem einen, dann auf dem anderen Fuß (Anh. III, Nr. 2). De Lauze sagt zwar mit keinem Wort, dass es sich hier um den »Pas de Courante« handelt, aber die Beschreibung ähnelt sehr dem Herrenschrift des »Couranten-Trainings«, besonders, wenn es um das »chassé« geht:

[...] & wenn man sich weg von der Erde hebt bei dem »pas porté«, muß man sanft mit dem »chassé« nach vorne gleiten, wobei man immer auf die Fußspitzen fällt [aufkommt].

Mehr noch, der Herrenschrift wird erst durch den Damenschritt verständlich unter der Voraussetzung, dass de Lauze mit »wenn man sich erhoben hat« beim Herrn eine Gewichtsübertragung (z.B. einen »pas porté«) meint. Damit würde es sich um die Beschreibung desselben Schrittes handeln.

Die Handhabung des »Pas de Courante« bei der Dame weist ihm die Funktion eines Grundschrutts zu. Es gehört ja zum Wesen des Grundschruttes, über lange Strecken eines Tanzes durchgehalten zu werden. Der Zusatz »erst auf dem einen, dann auf dem anderen Fuß« bekräftigt diese Sichtweise, denn in der Regel wechselt ein tragfähiger Grundschrift bei der Wiederholung den Fuß,⁵⁶ wozu man natürlich eine ungerade Anzahl von Schritten benötigt. In den allermeisten Fällen liegt eine Drei-Schritt-Einheit vor – ein Grundphänomen im Tanz überhaupt.

Nun liegen allerdings in der Kombination »pas porté« / »pas chassé« nominell nur zwei Schritte vor, wenn man den »pas chassé« als Einzelschritt begreift. Eine Ausführung des »Pas de Courante« mit nur zwei Schritten scheint aus tanzpraktischer Sicht unattraktiv, wenn nicht gar hinkend grotesk. In der Beschreibung des Seitwärts-»chassé« wird deutlich, dass hier zwei Bewegungen zu machen sind. Nimmt man in Analogie dazu auch zwei Schritte für das Vorwärts-»chassé« an, lässt sich ein »Pas de Courante« rekonstruieren, der mühelos zu tanzen ist:

- Schritt mit re vorwärts = »pas porté«
 - Sprung auf li, dabei den li Fuß neben dem re aufkommen lassen, der re wird gleichzeitig nach vorn gehoben
 - kleiner Schritt mit re vorwärts
 - dann die Schrittfolge auf der anderen Seite wiederholen.
- } = »pas chassé«

Diese Interpretation wird durch eine Nebenbemerkung von de Lauze gestützt, die in diesem Zusammenhang äußerst wichtig wird. De Lauze legt nämlich den Tanzmeistern ans Herz, den Schritt für eine Dame zu verändern, wenn diese eine »unpassende« Größe⁵⁷ hat:

[...] es ist notwendig für die einen [Damen], den pas chassé vorwärts zu machen in Form eines Coupé, für die anderen [Damen] rückwärts, so wie ihr Fehler es verlangt.⁵⁸

Der »pas coupé« wird von de Lauze nicht extra beschrieben, doch wird aus dem Zusammenhang, in dem der Schritt vorkommt, deutlich, dass es sich – wie in späteren Tanzquellen auch – um zwei Schritte handeln dürfte.⁵⁹ Das heißt, dass der »Pas de Courante« in der Alternativ-Form aus drei Schritten besteht: einem »pas porté« und einem »pas coupé«.

Entscheidend für die Interpretation des »Pas de Courante« ist die Frage nach der rhythmischen Einteilung der Schritte und damit die Frage nach der Musik der Courante.

Der Rhythmus und das Tempo der Musik sind von zentraler Bedeutung für den Tanz, da erst hierdurch der Charakter (und damit letztlich die Ausführung) festgelegt wird.

Kurzer Exkurs: Zur musikalischen Überlieferung der Courante

In musikalischer Hinsicht erweisen sich die bisher betrachteten Tanzquellen, die viel wertvolle Information für die Courante bereithalten, als problematisch. In der *Apologie* ist keine einzige Note überliefert, die Musik zur Courante bei Arbeau und Negri bedarf der Revision. Wie im ersten Kapitel dargestellt wurde, steht die Musik der Courante im 16. Jahrhundert generell im Sechsertakt | ♩ ♩ ♩ |, der aus zwei Einheiten von je drei Schlägen zusammengesetzt ist: | ♩. ♩. |.

Die Corrente Negris⁶⁰, die ohne Taktstriche notiert ist, steht teilweise in diesem Takt, teilweise aber im 4/4-Takt, was den Tanzschritt vollständig über den Haufen werfen würde. Die Musikwissenschaftlerin Pamela Jones konnte hier eine plausible Lösung finden. In der Zeit um 1600 setzte sich eine neue Art der Rhythmusnotation durch, in der die Notenwerte nicht mehr wie bisher aus dem Zusammenhang gedeutet werden mussten (Mensuralnotation), sondern eindeutig fixiert waren, so wie es für uns heute selbstverständlich ist. In den Tänzen Negris wird meist diese moderne Art der Notation gebraucht, in manchen Fällen allerdings, zu denen auch die Corrente zählt, wird sowohl alte als auch neue Notation im selben Tanz angewendet, was zu scheinbaren Taktwechseln und dadurch zu Verwirrungen führt. In ihrer Dissertation korrigierte Jones die Musik dieser Tänze aufgrund der choreografischen Gegebenheiten, die Corrente glich sie dabei dem allgemein üblichen Sechsertakt an.⁶¹

Arbeau überliefert seine Courante im Zweiertakt | ♩ ♩ | und fällt damit völlig aus dem Rahmen der sonstigen Couranten-Komposition. Vor dem Hintergrund der Korrekturen bei Negri ist aber auch bei Arbeau eine Änderung denkbar, und zwar hinsichtlich der Unterteilung durch die kleineren Notenwerte (Prolatio). Es ergäbe sich dann auch ein Sechser-Takt:⁶² | ♩ ♩ ♩ |.

Wie sah nun die Courante um 1620, zur Zeit der *Apologie* von de Lauze aus? In der französischen Courante vollziehen sich in den ersten Jahrzehnten des 17. Jahrhunderts wesentliche Veränderungen.⁶³ Der Charakter eines einfachen, lebhaften Tanzes wird aufgegeben zugunsten einer komplizierteren, polyfonen Setzweise, einer reicheren Harmonik und Verzierung sowie – durch alles dies bedingt – eines zunehmend langsameren Tempos. Die wichtigste Veränderung, die auch den Tanz zentral betrifft, findet in der rhythmischen Gruppierung innerhalb eines Sechsertaktes statt. Die sechs Schläge des Taktes, die bisher zwei Dreiergruppen bildeten, werden nun auch hemiolisch, d.h. in drei Zweiergruppen gefasst, aus | ♩. ♩. | bzw. | ♩ ♩ ♩ | wird | ♩ ♩ ♩ |. Der Takt wird doppeldeutig: innerhalb des gleichen Musikstückes kann einmal die eine Gruppierung gelten, einmal die andere. Diese Doppeldeutigkeit wird zum Stilmittel der Komposition und macht den Reiz vieler Couranten des 17. und 18. Jahrhunderts aus.

In der getanzten Courante setzte sich im Laufe des 17. Jahrhunderts der hemiolische Dreiertakt durch. Fast alle Couranten, die sowohl mit Musik als auch mit Choreografie in Feuillet-Notation überliefert sind (siehe Anh. I), stehen in diesem Takt.

Der »Pas de Courante« (Fortsetzung)

Da in der *Apologie* keine Noten vorhanden sind, ist nicht mit Sicherheit zu sagen, ob de Lauze seine Courante noch auf den alten oder schon auf den neuen Takt tanzte. Seine Bemerkung, man müsse einen »etwas schnellen Takt« beachten (Anh. III, Nr. 3 B), deutet zwar nicht zwangsläufig, aber doch tendenziell auf die ältere Courante hin. Der »Pas de Courante« aber – nimmt man die obige Rekonstruktion als Grundlage – ist befriedigend nur im Sechsertakt auszuführen.⁶⁴ In diesem Takt stehen die frühen Couranten, und so werden die Wurzeln dieses Schrittes, der ja ein alter Bekannter der Tanzgeschichte ist (gehüpfter »Double«), in den »Tiefen« des 16. Jahrhunderts sichtbar.

Bezüglich der weiteren Entwicklung des »Pas de Courante« sei folgende Spekulation erlaubt: Durch die Veränderungen im Rhythmus der Courante mussten auch die Schritte neu rhythmisiert werden. Das warf beim »Pas de Courante« bewegungstechnische Probleme auf. Möglicherweise erwies sich der Alternativschritt für die Damen, der statt des »chassé« ein »coupé« hat, als sehr viel geeigneter für die drei Schläge des hemiolischen Taktes als der althergebrachte Grundschrift. Auch einem langsamer werdenden Tempo konnte er besser Rechnung tragen.

Es ist denkbar, dass die Schrittkombination »pas porté«-»pas coupé« der direkte Vorläufer des so genannten langen »Pas de Courante« ist, der den grafisch notierten Couranten sowie den großen Lehrwerken des Barocktanzes (von Rameau, aber vor allem Taubert) zufolge der Hauptschrift der Courante ist.

Der lange »Pas de Courante« (Abb. 2) besteht aus einem auftaktigen »demi jeté« (Abb. 2a), das in vielen Fällen auch ein »demi coupé«⁶⁵ sein kann, und einem »coupé« (Abb. 2b).

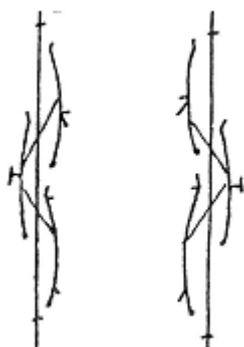


Abb. 2: langer Pas de Courante
Detail aus der Courante La Bocannes⁶⁶,
Paris, Bib. Nat. Ms 14884, S.169.

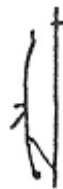


Abb. 2a: demi jeté

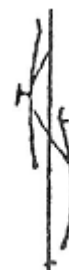


Abb. 2b: coupé

Zusammenschau

Überblick über die Courante-Schritte von de Lauze

Zunächst werden die Schritte der Courante von de Lauze auf knappe Anweisungen reduziert.

1. Vorwärtsbewegung

»pas«	Schritt, mit »mouvement« ausgeführt, d.h. »plié« vor dem Schritt, »élevé« bei der Gewichtsübertragung
»pas porté«	»gesetzter Schritt«, siehe »Pas«
»chassé«	Sprung von einem Bein neben das andere – das andere wird vorn gehoben – vermutlich: anschließend Schritt vorwärts
»chassé coulant«	gleitende Ausführung des »chassé«
»Pas de Courante«	Kombination aus »pas porté« und »pas chassé«
alternativ	Kombination aus »pas porté« und »coupé« (= 2 Schritte)

2. Seitwärtsbewegung

»temps«	»élevé« auf dem Standbein, Beingeste mit dem Spielbein »en rond« ausgeführt, anschließend Spielbein aufsetzen [und Gewicht übertragen?]
»chassé« seitwärts Schrittkombination Nr. 18	wie »chassé« vorwärts, alle Bewegungen werden seitwärts ausgeführt »temps« links – Körper neigt sich nach re – mit linkem Fuß vor rechtem kreuzen – Schritt recht seitwärts – mit linkem Fuß hinten schließen

3. Rückwärtsbewegung

»retirade«	hop auf dem Standbein – Temps mit dem Spielbein – Spielbein hinten kreuzen oder Schritt diagonal rückwärts
------------	--

4. Drehbewegung

»pas en tournant«	gedrehter »pas«
»feinte«	Körperdrehung im Auftakt zu einem »chassé«

5. Sprung

»demy capriole«	einmaliges Wechseln der Beinposition im Sprung
-----------------	--

De Lauze – Negri

Die oben aufgeführten Schritte werden nun mit den Schritten der Corrente von Cesare Negri in Beziehung gesetzt. Wie im zweiten Kapitel dargestellt, wurden die Vorwärtsschritte mit vier »passi in fuga col saltino« oder alternativ für die Dame mit »seguito ordinario col saltino« ausgeführt, die Seitwärtsschritte mit »sottopiede« und die Rückwärtsschritte mit »recacciate«. Alle diese Schritte lassen sich mehr oder weniger in der Courante von de Lauze wiederfinden.

1. Der »Pas de Courante« von de Lauze und der Alternativ-Schritt für die Dame (»seguito ordinario col saltino«) von Negri haben sehr viel gemeinsam. In beiden Fällen ist die Drei-Schritt-Einheit gegeben, und in beiden Fällen kommt ein Sprung vor: ein »chassé« bei de Lauze und ein »saltino« bei Negri. Die Formulierung »col saltino« lässt offen, an welcher Stelle der Hüpf oder Sprung gemacht werden soll, so dass entweder, wenn der »saltino« nach dem ersten Schritt gemacht wird, die Schritte identisch sind, oder, wenn er nach dem dritten Schritt des »seguito ordinario« stattfindet, sich beide Schritte fast gleichen.

Der Hauptschritt der Corrente, die vier »passi in fuga col saltino«, sehen – im Nachhinein betrachtet – wie ein erweiterter »seguito ordinario« der Dame aus: Die ersten Tanzbewegungen bestehen wieder aus den drei Schritten vorwärts, dann folgt auch hier ein wie auch immer gearteter Sprung, dann noch ein Schritt und die Kadenz. Genauso fängt übrigens die Courante von de Lauze an: drei Schritte vorwärts und ein »chassé coulant«.

2. Die »sottopiedi« und »recacciate« von Negri/Caroso haben als gemeinsames Element das Wegschlagen des Standbeines mit dem Spielbein, was durch den Begriff »caccia« (Jagen) bestens beschrieben wird. Dieses ist auch in Wort und Ausführung das Kennzeichen des »pas chassé« von de Lauze (und durch alle Jahrhunderte bis heute), wobei stilistische Unterschiede natürlich vorhanden sind.
3. Darüber hinaus hat die Ausführung des »temps en rond« unter der Voraussetzung einer Gewichtsübertragung plus anschließendem »chassé« große Ähnlichkeit mit einem »sottopiede«, dem Seitwärtsschritt der Corrente, denn der Bewegungsduktus ist derselbe: Die Seitwärtsbewegung ist in einem Fall ein »trabucchetto«, schnell und lebhaft, im anderen ein wohl etwas langsamerer Schritt mit vorhergehender Beingeste, in beiden Fällen kommt anschließend ein »Chassieren«.
4. Auch bei den Rückwärtsschritten sind deutliche Parallelen zu verzeichnen, obwohl größere Unterschiede in der Ausführung zu bemerken sind. Aber auch hier ist der Bewegungsduktus der »recacciata« und der »retirade« gleich: Ein Hop auf dem Standbein in beiden Fällen, ein Führen des Spielbeines bei Caroso/Negri nach hinten, bei de Lauze zur Seite. Dann allerdings folgt in der Corrente ein »Chassieren«, bei de Lauze ein »Hinten-Einkreuzen« des Spielbeines. Aber bei der Ausführung dieser Schritte wird man bemerken, dass sie sich körperlich gar nicht so verschieden anfühlen, wie es in der schriftlichen Fixierung den Anschein hat.

Weiterführende Aspekte

Es liegt nun nahe, sich auch in die andere Richtung zu wenden und das erarbeitete Schrittmaterial von de Lauze auf das ab 1700 überlieferte barocke Schrittrepertoire zu projizieren. Auch hier zeigt sich eine Reihe von Entsprechungen, die im Folgenden nur benannt werden. Eine ausführliche Analyse, die auch die anderen Schritte der *Apologie* mit einbeziehen müsste, würde den Rahmen dieser Studie sprengen und muss späteren Arbeiten vorbehalten bleiben. In der folgenden Tabelle sind die entsprechenden Schritte benannt und in den Zusammenhang mit den Corrente-Schritten von Negri gestellt.

Negri	De Lauze	Rameau / Taubert
»passo«	»pas« (»toutes les cadances se doivent marquer en l'air«)	»pas marché«, »demi coupé«
»seguito ordinario col saltino«	»Pas de Courante« für die Dame alternativer »Pas de Courante« »temps en rond«	langer »Pas de Courante« «tems« »ouverture de jambes« [»tems de Courante?«]
»sottopiede«	»temps en rond« – »chassé«	»chassé« seitwärts
»ricacciate«	»retirade«	»demi contretemps« rückwärts hinten gekreuzt
	Schrittkombination Nr.18	»tombé« – »glissade«

* * *

Bei allen herausgearbeiteten Ähnlichkeiten zwischen den Quellen darf nicht vergessen werden, dass in der Courante von de Lauze doch ein ganz anderer Tanzstil herrscht als in der Negri-Corrente und der Arbeau-Courante. Die Zeit um 1620 ist eben von einem fundamentalen stilistischen Wandel geprägt, der sich schon in vollem Umfang in der *Apologie* manifestiert. Es spricht vieles dafür, dass de Lauze wirklich »topmodern« ist und die neueste Tanzentwicklung seiner Zeit spiegelt.⁶⁷

In der Courante sind Tendenzen zur Verlangsamung und damit zum gemessenen Schreiten deutlich zu spüren. Am Ende dieser Entwicklung ist die Courante der langsamste Tanz unter den »Danses de Bal« und damit passend für die würdevolle Selbstdarstellung des tanzbegabten Königs Ludwig XIV. Der »Tems de Courante«, der bei de Lauze schon als Keimzelle vorhanden ist, wird zum Prototyp einer königlichen Attitüde, wie Jules Ecorcheville am Anfang des 20. Jahrhunderts, als die höfische Tanzkunst noch um 100 Jahre näher war als heute (und damit vielleicht greif- und spürbarer), so eindrucksvoll zu schildern weiß:⁶⁸

Diese leichte Federung, diese Gespanntheit aller Muskeln in dem Moment, in dem der Körper sich mit einem Épaulement verlagert, gibt der Courante präzise ihre Noblesse und Würde. Es ist nicht mehr der buffoneske Sprung der Gaillarde, nicht das lebhafteste Jeté der Gavotte, auch nicht das sanfte und fliehende Coupé des Menuetts, sondern der herrscherliche und prunkvolle Ausdruck einer wahrhaft königlichen Geste.

Anhang I: Zusammenstellung der überlieferten Couranten

nach den Kriterien Schrittmaterial, choreografische Form und musikalischer Rhythmus

A Die improvisierte Courante des 16. Jahrhunderts

- Kennzeichen** – viele Sprünge
 – lebhafter Charakter
 – freie, improvisierte Tanzform
- Quellen** → ARENA: *Ad suos compagnones* (mit Einschränkungen, siehe erstes Kap.)
 → ARBEAU: *Orchésographie*
 → NEGRI: *Gratie*
 → RAMSAY: *Practice*
- Musik** Nur bei Arbeau und Negri. Ausgerechnet deren Angaben werfen Probleme bei der Rhythmus-Interpretation auf. Sonst ist die Musik in der Regel im Sechsertakt (oder Tripeltakt, wobei zwei Takte stets zusammengehören, so dass eine Einheit von sechs Schlägen entsteht), oft mit dem Rhythmus | ♩ ♩ ♩ |, häufig kommt der punktierte Rhythmus vor | ♩. ♩ ♩ |.

B Die figurierte Courante des 17. Jahrhunderts

- Kennzeichen** – festgelegte Schritte, Pas de Courante bei de Lauze/ Montagut und in der *Courante Bocanne*⁶⁹
 – komplizierte Schrittfolge
 – eher lebhafter Charakter
 – kleine Freiräume (bei de Lauze/Montagut, Pasch?)
- Quellen** → DE LAUZE: *Apologie*
 → Ashmole ca. 1630⁷⁰
 → PASCH: *Anleitung*⁷¹
 → *La Bocanne*⁷², undatiert, stammt vermutlich aus dem 17. Jahrhundert
- Musik** Nur in der *Courante Bocanne* und bei Pasch. Häufiges Changieren zwischen Sechsertakt und dem hemiolischen Dreiertakt | ♩ ♩ ♩ | versus | ♩ ♩ ♩ |.

C Die Courante als zeremonieller Umgang in der frz.-dt. Überlieferung

1. Die »Courante simple« an der Hand

- Kennzeichen** – nur »Pas de Courante« (kurz und lang) als Grundschrift
 – hauptsächlich Vorwärtsschritte
 – Herr und Dame haben, bedingt durch den Raumweg, unterschiedlichen Schritte
 – Raumweg: oval, punktsymmetrische Wege
 – spezielle Handfassung während des ganzen Tanzes (Taubert)

Quellen	<ul style="list-style-type: none"> → <i>La Courante</i>⁷³, undatiert, stammt vermutlich aus dem 17. Jahrhundert → BONIN: <i>Neueste Art</i>⁷⁴, via Bonin: → St. André → Fabié (Favier?) → TAUBERT: <i>Tanzmeister</i> via Taubert → Fabies (Favier⁷⁵?) → Letemps (wahrscheinlich Lestang⁷⁶) → RAMEAU: <i>Maître</i>
Musik	nur in <i>La Courante</i> , dort durchgehender 3/2-Takt, rhythmisches Modell: ♩. ♩ ♩ ♩ ♩. ♩ ♩. ♩ ♩ usw.

2. Die »Courante simple« von der Hand

Kennzeichen	<ul style="list-style-type: none"> – nur »Pas de Courante« (kurz und lang) als Grundschrift – gleiche Schrittfolge wie in der Courante simple an der Hand – Raumweg: hauptsächlich Rechteck, spiegelsymmetrische Wege, daher: – Herr und Dame haben die gleichen Schritte
Quelle	→ TAUBERT: <i>Tanzmeister</i>
Musik	keine Angaben

3. Die »Courante figurée« an der Hand

Kennzeichen	<ul style="list-style-type: none"> – »Pas de Courante« (kurz und lang) als Grundschrift – Schrittvariationen (Rond de Jambe, coupé battu) nur für den Herrn – Drehungen und Richtungswechsel für den Herrn – Dame hat nur Grundschrift – Raumweg: oval (?), punktsymmetrische Wege – spezielle Handfassung während des ganzen Tanzes
Quelle	→ TAUBERT: <i>Tanzmeister</i>
Musik	keine Angaben

4. Die »Courante figurée« von der Hand

ist formal gleich zu setzen mit der figurierten Courante des frühen 17. Jahrhunderts (siehe B) und der figurierten Courante als Teil eines »Danse de Bal« (siehe D).

Kennzeichen	<ul style="list-style-type: none"> – langer und kurzer »Pas de Courante« als Grundschrift – Raumweg: hauptsächlich Rechteck, spiegelsymmetrische Wege, daher: – gleiche Schrittvariationen (»Rond de Jambe«, »coupé battu«) für Herrn und Dame – Drehungen und Richtungswechsel für Herrn und Dame
Quelle	→ TAUBERT: <i>Tanzmeister</i>
Musik	keine Angaben

D Die figurierte Courante als Teil eines »Danse de Bal«

Kennzeichen – Verwendung des »Pas de Courante« neben anderen Schritten
 – sonstige, bisweilen sehr anspruchsvolle Schrittvariationen
 – symmetrische Raumwege

Quellen → *La Duchesse*⁷⁷, undatiert, stammt vermutlich aus dem 17. Jh.
 → Feuillet, *La Bourgogne* 1700⁷⁸
 → Siris, *Brawl of Audenarde* 1709⁷⁹
 → Isaac, *Northumberland* 1711⁸⁰
 → Feuillet, *La Dombe* 1712⁸¹

Musik durchgängig 3/2-Takt, rhythmisches Modell: | ♩. ♩ ♩ ♩. ♩ | ♩. ♩ ♩ usw.

Anhang II: Die Courante von Arbeau / die Correnta von Negri

1. Improvisierender Umgang mit Schritten und Raumwegen

ARBEAU: *Orchésographie*, fol. 65v-66v

[frühere Tanzpraxis]: [...] *en marchant tousiours en avant ou de costé, & quelquesfois en retrogardant selon qu'il plait au danseur.* (fol. 65v).

[...] dabei geht man [...] immer vorwärts oder seitwärts, manchmal auch rückwärts, wie es dem Tänzer beliebt.

[spätere Tanzpraxis]: [...] *les ieunes hommes [...] dansent à leur phantaisie, & se contentent moyennant qu'ils retumbent en cadence.* (fol. 66r/v)

[...] die jungen Leute [...] tanzen nach ihrer Phantasie und begnügen mittlerweile sich damit, im Takt zu bleiben [wörtl.: in die *cadence* zu fallen].

[am Schluß des Ballettes]: [...] *[ils] dançoient ladite Courante pelse mesle.*

[...] sie tanzten besagte Courante kunterbunt durcheinander.

NEGRI: *Gratie*, S. 265

[nach der Riverenza]: [...] *passeggeranno un poco per lo ballo, e tantosto faranno il passeggio.*

[...] sie gehen ein wenig durch den Tanzsaal, und allsobald machen sie den *passeggio*.

[nach der Beschreibung des Vorwärtsschrittes]: [...] *come il cavaliere haverà fatto li .P. [passi] à suo piacere [...]*

[...] wenn der Kavalier die Schritte nach seinem Belieben gemacht hat [...]

[nach der Beschreibung des Tanzablaufes]: [...] *poi che haveranno ballato al suo piacere [...]*

[...] wenn sie nach ihrem Belieben getanzt haben [...]

2. Tanzrichtungen vorwärts – seitwärts – rückwärts und gedreht; Wechsel im Händegeben

ARBEAU: *Orchésographie*, fol. 65v-66v

[...] *en marchant tousiours en avant ou de cousté, & quelquesfois en retrogardant selon qu'il plait au danceur.*

immer vorwärts oder seitwärts gehen, manchmal auch rückwärts, wie es dem Tänzer beliebt.

[...] *les ieusnes hommes [...] en dançant torment le corps, lachant la main à la damoiselle, & apres le tour fait, tout en dançant repreignent la dite damoiselle par la main, & continuent.*

[...] die jungen Leute drehen beim Tanzen den Körper, lassen die Hand der Dame los, und nachdem die *tour* [Drehung?] gemacht ist, nehmen sie im Tanzen wieder die besagte Dame bei der Hand und fahren fort.

NEGRI: *Gratie*, S. 265

[Vorwärtsschritte] [...] *faranno il passeggio con li .S. de 4 .P. in fuga col saltino*

sie machen den *passeggio* durch den Saal mit den .S. [seguitz] von 4 .P. [passz] mit *saltino*)

[...] *contrapassando si farà poi li sottopiedi per fianco da una parte, & dall'altra*

»entgegengesetzt⁸²« gehend werden dann die *sottopiedi* seitwärts zur einen Seite und zur anderen gemacht.

[...] *le ricacciate si fanno andando indietro*

[...] die *ricacciate* werden rückwärts gehend gemacht

[...] *& aggirando intorno da una parte e dall'altra, scambiando hora una mano, & hora un'altra.*

und sich drehend zur einen Seite und zur anderen, wobei man bald die eine, bald die andere Hand wechselt.

3. Partnerwechsel

ARBEAU: *Orchésographie*, fol. 65v-66v

Et quand les compaignons de celuy qui danse voient qu'il est lassé, ils viennent oster & dérober sa damoiselle, & la meinent dancier, ou bien en luy mettent en main une aultre, quand ils voient que la premiere est lassée.

Wenn die Gefährten desjenigen, der tanzt, sehen, daß er erschöpft ist, kommen sie und entziehen und rauben ihm seine Dame und führen sie zum Tanz, oder sie bringen ihm auch eine andere an die Hand, wenn sie sehen, dass die erste erschöpft ist.

NEGRI: *Gratie*, S. 265

[...] *poi che haveranno ballato al suo piacere, un'altro cavaliere anderà à pigliar essa dama e balleranno insieme, e faranno le medesime attioni, il primo Cavaliere, fa la .R. & torna al suo luogo, un'altra dama anderà à pigliar il cavaliere, e balleranno anch'essi insieme, come fecero li primi, l'altra dama anch'ella fa la .R. & poi torna al suo luogo, & così si seguita essa corrente di mano in mano sino che sarà finito il ballo.*

Wenn sie nach ihrem Belieben getanzt haben, kommt ein anderer Kavalier und nimmt diese Dame, und sie tanzen zusammen und machen dieselben Bewegungen, der erste Kavalier macht die .R. [Riverezza] und kehrt auf seinen Platz zurück, eine andere Dame kommt, um den Kavalier zu nehmen, und auch sie tanzen zusammen, wie es die ersten gemacht haben, und auch die andere Dame macht die .R.[iverezza]. und kehrt dann auf ihren Platz zurück, und so wird diese Corrente allmählich fortgesetzt⁸³, bis der Tanz zu Ende ist.

4. Schritte

A Vorwärtsschritt

ARBEAU: *Orchésographie*, fol. 65vNEGRI: *Gratie*, S. 265

Et notterez qu'il faut saulter les pas de Courante [...] Pour faire donc un simple à gaulche [...] vous [...] saulterez sur le pied droit, en asseant la pied gaulche pour votre premier pas, puis saulterez sur le pied droit en tumbant en pied ioinct pour le second pas, & ainsi sera accomply le simple à gaulche: Autant en ferez à revers, pour accomplir le simple à droit:

Pour le double à gaulche saulterez sur le pied droit, en asseant la pied gaulche pour le premier pas dudit double à gaulche, puis saulterez sur le pied gaulche en faisant le second pas du pied droit, puis saulterez sur le pied droit en faisant le troisieme pas du pied gaulche: Puis saulterez sur le pied droit en faisant le quatrieme pas à pied ioinct: et ainsi sera accomply le double à gaulche: Autant en ferez à revers pour les deux simples & et double à droit.

Und merken Sie, daß man den Courante-Schritt springen muß. Um also eine *simple* nach links zu machen, springen Sie auf dem rechten Fuß, wobei Sie den linken Fuß aufsetzen für Ihren ersten Schritt, dann springen Sie auf dem rechten Fuß, wobei Sie mit geschlossenen Füßen aufkommen für den zweiten Schritt, und so wird der *simple* links vollendet. Ebenso machen Sie es anders herum, um den *simple* rechts zu vollenden.

Für den *double* links springen Sie auf dem rechten Fuß, wobei Sie den linken Fuß aufsetzen für den ersten Schritt besagten *doubles* links, dann springen Sie auf dem linken Fuß, wobei Sie den zweiten Schritt mit dem rechten Fuß machen, dann springen Sie auf dem rechten Fuß, wobei Sie den dritten Schritt mit dem linken Fuß machen: Dann springen Sie auf dem rechten Fuß, wobei Sie den vierten Schritt mit geschlossenen Füßen machen, und so wird der *double* links vollendet: Ebenso machen Sie es anders herum für die beiden *simples* und den *double* rechts.

[...] li .S. [seguiti] de 4 .P. [passi] in fuga col saltino, cominciando col piè sinistro innanzi, ponendo il primo passo il piè destro al calcagno dei sinistro, si fa poi un .P. con esso piede, dopò si farà un'altro .P. in saltino, e la cadenza col piè destro; innanzi, & il medesimo si fa cominciando col detto piè destro.

*[...] die .S. [seguiti] mit den 4 .P. [passi] in fuga col saltino, beginnend mit dem linken Fuß vorwärts, wobei man beim ersten Schritt den rechten Fuß an die Ferse des linken setzt, dann macht man einen Schritt mit diesem Fuß, danach macht man einen weiteren Schritt *in saltino* und die *cadenza* mit dem rechten Fuß vorn, und dasselbe macht man beginnend mit dem rechten Fuß.*

B Seitwärtsschritt

»sottopiede« (CAROSO: *Ballarino*, fol. 13v)

Si fa sempre il Sottopiede per fianco in questo modo; prima si fa un Trabucchetto (Nobiltà di Dame: un passo overo un Trabucchetto) alla sinistra col piè sinistro. & nel calar'esso sinistro, si alza il destro indietro; il ponendosi nel luogo dove si trova il sinistro, esso sinsistro si alza in aria: & con esso di nuovo si segue à farne de gli altri.

Man macht immer den Sottopiede zur Seite auf diese Weise; zuerst macht man einen Trabucchetto (Nobiltà di Dame: einen Schritt o d e r einen Trabucchetto) nach links mit dem linken Fuß. Und beim Absetzen dieses linken wird der rechte hinten erhoben, und man setzt ihn auf den Ort, wo der linke sich befindet, dieser linke wird in die Luft erhoben: und mit diesem fährt man von neuem fort, weitere [sottopiedi] zu machen.

C Rückwärtsschritt

»recacciata« (CAROSO: *Ballarino*, fol. 15v)

Si fa una battuta, di Campanella col sinistro indietro: ilquale poi calandosi, dando una battuta, si caccia con esso il destro, che ad un tempo medesimo si deve levare, & spingere innanzi: & questa è una Recacciata: & da questo effetto di ricacciare con un piede l'altro, ha preso il nome quest'atto di Recacciata.

Man macht eine Battuta di Campanelle mit dem linken nach hinten: dann setzt man diesen auf, wobei man einen Schlag [Battuta, siehe Regola LI] macht, und dabei jagt man mit diesem den rechten, der zur gleichen Zeit gehoben und nach vorn gestoßen werden muß: & und das ist eine Recacciata: und von dieser Aktion des Wegjagens des einen Fußes mit dem anderen hat diese Bewegung den Namen Recacciata angenommen.

Anhang III: Die Courante von de Lauze

1. Die Courante für den Herrn Synoptische Darstellung der Versionen von de Lauze und Montagut

- **fett normal: identischer Text**
- normal: sinngemäße Entsprechung
- *kursiv: zusätzliche Information, die in der anderen Quelle nicht auftaucht*
- **kursiv, fett, grau hinterlegt: Abweichungen**
- Die **Überschriften (unterstrichen, fett)** sind Zusätze der Verfasserin.
- Unterschiedliche Orthographie und Interpunktion wird nicht extra gekennzeichnet.

DE LAUZE: *Apologie* (S. 32-34)

MONTAGUT: *Louange* (f. 18v-20v)

1 **Reverence**

[Reverence]

2 **3 Schritte re-li-re**

3 Schritte re-li-re

Il faut à partir *de la reuerence* commencer **du pied droit & faire trois pas** avec quelque negligence sans trainer à terre, et s'esleuant sur la pointe de pied, les genoux tendus, tourner vn peu l'espaule en dedans, du costé du pied qui auance

il faut par apres partir **du pied droit, et faire trois pas** negligemment *portés sans trainer à terre, ains s'esleuant sur l'espaule en dedans du costé du pied qui aduance*

3 **chassé coulant**

chassé coulant

puis remettant le corps à son naturel, faire vn chassé–coulant *denant soy*

Puis remettant le corps à son naturel, faire vn chassé *en coulant, sans obmettre à battre la mesure des bras*

4 **3 oder 5 Schritte**

3, 5 oder 7 Schritte

& selon la grandeur du lieu, faire cognoistre à l'Escolier qu'il n'importe d'auancer apres le chasser, quelque pas non pair, comme trois ou cinq sans chasser.

et selon la grandeur du lieu, donner à connoistre à l'Escollier qu'il n'importe d'auancer apres le chasser, trois, cinq, ou *sept* pas sans chasser, pourueu qu'il y ait non pair.

- 5 **temps en rond**
Après lesquels **s'arrestant sur la pointe du pied droit, luy faire porter l'autre en l'air, la iambe fort tenduë**, pour faire vn temps en rond, qui sera porter à costé, dont le mouuement doit proceder de la hanche, pour bien former lequel, il faut vn peu plier sur l'autre iambe, & se releuer sur la pointe du pied;
- 6 **chassé**
après lequel temps faut faire vn chassé hors terre *du mesme costé*
- 7 **2 retirades**
puis sautant sur le pied gauche, faire porter l'autre, la iambe bien tenduë, non en auant, comme plusieurs font, qui par se moyen incommode vne femme: mais à costé, en l'air, pour le porter d'un mesme temps à terre, la iambe croisée, en sorte que les molets se touchent; Ceste retirade doit estre suiuite d'une autre qu'on fera tout de mesme de l'autre pied,
- 8 **re : porter seit – chassé**
& parce que sur cette action, le pied droit se trouue deuant, il le faut porter à costé, sur lequel ayant chassé,
- 9 **2 Schritte vorwärts**
faut faire deux pas *deuant soy*
- 10 **temps en rond li**
après lesquels le pied gauche se doit porter en l'air, pour d'iceluy sans plier le genoüil faire *du mesme costé vn temps en rond comme le susdit,*
- 11 **feinte und chassé**
qui doit estre accompagné d'une feinte, de tourner sur la main droicte en pliant le genoüil *qui se trouue du mesme costé, & chasser sur l'autre, en tournant pour remettre le corps à son naturel,*
- 12 **3 Schritte vorwärts**
puis auancer trois pas
- 13 **chassé**
& chasser deuant soy sans tourner les espauls de costé ny d'autre,
- 14 **3 Schritte**
& ainsi continuer encore deux pas, & au troisieme
- 15 **temps en rond**
la iambe bien tenduë, faire vn temps en rond semblable au premier

- temps en rond**
Puis, **s'arrestant sur le pied droit, luy faire tenir l'autre en l'air la iambe fort tendue**, non sans plier vn peu de Celle, qui est à terre; et se releuant sur la pointe du pied, *auant que poser à terre, faire doucement de l'autre vn temps en rond dont le mouuement procede de la hanche,*
- chassé**
sur lequel temps il faut faire vn chassé hors terre.
- 2 retirades**
Et sautant sur le pied gauche faire porter [le] droit de costé, en l'air, la iambe tendue, puis la Croiser en sorte que les molets s'entre touchent.
Cette retirade doit estre suiuite d'une autre tour de mesme, et faicte de l'autre iambe.
- re : porter seit – chassé**
Et parce que sur cette action, le pied droit se treuue deuant, il le faut porter à costé; Et ayant chassé dessus,
- 2 Schritte**
faire deux pas *ensuite*
- temps en rond li**
après lesquels le pied gauche se doit treuuer en l'air, pour d'icelluy, sans plier le genoüil, faire vn temps en rond,
- feinte und chassé**
et à l'instant l'accompagner d'une feinte de tourner sur la main droicte, en pliant le genoüil du mesme costé.
Puis ayant chassé chasser sur l'autre, affin de remettre le Corps à son naturel,
- 3 Schritte vorwärts**
aduancer trois pas
- chassé**
et chasser deuant soy sans tourner les espauls de costé ny d'autre.
- 3 Schritte**
et ainsi continuer encore deux pas, et du troisieme *qui se treuue en l'air,*
- temps en rond**
faire vn temps en rond *comme le premier*

- 16 chassé
& apres l'auoir chasser,
- 17 3 retirades
faire deux retirades de mesme les deux precedentes, & vne troisieme du pied droict sans croiser
- 18 temps li – pencher + passer li – desgager re – glisser li
sur laquelle au lieu d'vn chasse on peut releuer vn temps de la iambe gauche sans sauter, en s'esleuant sur la pointe du pied droict, que le corps tout d'vne piece penchant vers la main droicte doit suiure lentement, & en mesme temps qu'on aura passé le pied gauche par dessus l'autre, faut desgager le droict & le porter encore vne fois à costé à fin de glisser à l'instant le gauche derriere,
- 19 2 retirades
puis faire vne retirade croisee, qui doit estre suiue d'vne autre sans croiser, mais portee plustost en arriere qu'à costé
- 20 1 chassé
sur laquelle pliant le genoüil droict, faut tourner vn peu le corps de ce mesme costé, à fin de mieux prendre son temps pour faire vn chasse,
- 21 2 Schritte en tournant
& deux pas en tournant de l'autre,
- 22 demy capriole oder temps
apres lesquels passant vne demy capriolle du pied droict par dessus le gauche
ou faisant le temps, d'icelle
faut porter le gauche à costé en l'air, & d'vn mesme temps en s'esleuant sur la pointe de l'autre, le porter par dessus, la iambe bien tendue, en sorte qu'elle croise,
- 23 temps
si bien qu'apres auoir desgagé la gauche qui se trouue derriere, & d'icelle faict vn temps, en tournant le corps du costé qu'on aura commencer
- 24 chassé
et chassé sur iceluy,
- 25 demy capriole oder temps
il ne faut que passer vne demy capriole en tournant deuant la femme, ou du moins en faire le temps
- 26 Reverence
pour finir vne reuerence.
- chassé
et apres l'auoir chasser,
- 3 retirades
faire deux Retirades semblables aux deux precedantes, & vne troisieme sans croiser *les Jambes*
- temps li – suiure du corps - desgager re – glisser li
sur laquelle il faut releuer vn temps du pied gauche sur la pointe du droict
(qui doibt estre suiuy lentement du Corps)
et en desgageant le pied droict, glisser à l'instant le gauche derriere,
- 2 retirades
avec vne retirade croisée, et accompagné d'vne autre sans croiser, mais portée plustost en arriere qu'à costé.
- 1 chassé
Sur icelle pliant le genoüil droit, il faut tourner vn peu le Corps de ce mesme costé, à fin de mieux prendre son temps pour faire vn chassé
- 2 Schritte en tournant
et deux pas en tournant de l'autre.
[demy capriole ?]
Après lesquels passant le pied droict par dessus le gauche, et sautant, il faut porter le gauche derriere en l'air, et d'vn mesme temps, en s'esleuant sur la pointe, le porter en auant
- temps
si bien qu'apres auoir encore faict vn temps du pied droit en tournant le Corps du costé qu'on a commencer
- chassé
et chassé sur iceluy
- demy capriole
il suffit de passer vne demy capriole en tournant
- pour finir.

2. de Lauze: Die Courante für die Dame mit Gegenüberstellung zur Choreographie des Herrn

Dame (S. 65)

3 Schritte

Quand elle aura fait la reverence [...] il luy faudra faire porter negligemment trois pas sans chasser, ny s'esleuer hors terre, mais pliant un peu les genoüils se relever sur la pointe du pied qui se trouuera à terre, faisant retirer avec la mesme douceur tant soit peu l'espaule du costé du pied qui aduance,

chassé

apres auoir fait chasser le troisieme

vn pas porté & vn pas chassé

faire vn pas porté & vn pas chassé sur l'vn, puis sur l'autre pied, insqu'à la fin [...]

Herr (S. 32)

2 3 Schritte re-li-re

Il faut à partir de la reuerence commencer du pied droit & faire trois pas avec quelque negligence sans trainer à terre, et s'esleuant sur la pointe de pied, les genoux tendus, tourner vn peu l'espaule en dedans, du costé du pied qui auance

3 chassé coulant

puis remettant le corps à son naturel, faire vn chassé—coulant deuant soy

Schritte 4-26

3. Die Schritte der Courante

A Anweisungen zum »chassé« für den Herrn (DE LAUZE: *Apologie*, S. 34f.)

chassé vor und rück

il luy faut faire obseruer aux pas chasses, qui se font en auançant ou reculant, à porter le pied qui chasse au costé du chassé, non derriere, comme il y en a qui font, qui en ce faisant auancent le ventre;

chassé seit

aux chasses, qui se font de costé, faut que le pied prenne la place du chassé, & que le portant le premier à terre sur le mouuement, l'autre soit assis d'abort sur le talon [...]

man lasse ihn [den Schüler] bei den *pas chasses*, die vorwärts oder rückwärts gemacht werden, darauf achten, dass er den Fuß, der jagt, an die Seite des gejagten bringt, nicht dahinter, so wie es manche machen, die dabei den Bauch vorstrecken;

bei den *chasses*, die zur Seite gemacht werden, muß der Fuß den Platz des gejagten einnehmen, und wenn man den ersten *sur le mouuement* auf die Erde setzt, muß der andere zuerst auf die Ferse gesetzt werden.

B Der Schritt für die Dame (S. 65)

vn pas porté & vn pas chassé sur l'vn, puis sur l'autre pied, insqu'à la fin,

sur tout lesquels pas, faut faire plier esgalement les genoüils, à fin que le corps bien droit suine l'action des pieds,

& prendre garde que le pied qui chasse soit porté esgale au costé du chassé,

& s'esleuant hors terre sur le pas porté, faut couler doucement le chassé tombant tousiours sur la pointe des pieds,

il y faut pourtant obseruer vne mesure vn peu viste [...]

ein *pas porté* und ein *pas chassé* auf dem einen, dann auf dem anderen Fuß, bis zum Ende,

bei allen diesen Schritten muß man gleichermaßen die Knie beugen, damit der Körper schön gerade der Aktion der Füße folgt,

und man achte darauf, daß der Fuß, der jagt, auf gleiche Höhe an die Seite des gejagten gebracht wird,

& wenn man sich weg von der Erde hebt bei dem *pas porté*, muß man sanft mit dem *chassé* nach vorne gleiten, wobei man immer auf die Fußspitzen fällt [aufkommt],

man muß dennoch einen etwas schnellen Takt beachten [...]

C Schritt-Übung für den Herrn (S. 29)

[...] *on luy face [...] plier esgalement les deux genoux pour prendre le te[m]ps du pas de courante, mais parceque toutes les cadances se doiuent marquer en l'air:*

Venant à s'esleuer faut prendre garde que le pied qui se trouuera derriere demeure en l'air, & ne passe le talon de celuy de deuant, & que celuy de deuant ne leue qu'apres celuy de derriere,

& le faire tomber tousiours sur la pointe du pied

& quand on l'aura ainsi exercé sur l'une & sur l'autre iambe, qu'on luy fasse former le pas entier, & vn pas chassé sans appuy, tant en auant qu'en arriere & de costé

[...] *man lässt ihn [den Schüler] [...] beide Knie beugen, um den temps⁸⁴ des Courante-Schrittes aufzunehmen, denn es müssen ja⁸⁵ alle cadences⁸⁶ in der Luft markiert sein:*

wenn man sich erhoben hat, muß man darauf achten, dass der Fuß, der sich hinten befindet, in der Luft bleibt & nicht an der Ferse des vorderen vorbeigeht, & dass der vordere sich erst nach dem hinteren hebt,

und man läßt ihn [den Schüler] auf die Fußspitzen fallen [aufkommen]

& wenn man ihn das so auf dem einen und anderen Bein hat üben lassen, läßt man ihn den ganzen Schritt ausführen, & und einen pas chassé ohne Stütze, sowohl vorwärts als auch rückwärts und seitwärts

D Die »capriole« bei de Lauze und Negri

DE LAUZE: *Apologie* (S. 47f.)

[...] *il faut donc obseruer en y commençant [...] que l'on ne doit iamais plier les genoüils que lors qu'on veut prendre son temps pour s'esleuer, d'autant qu'il faut que tous les mouuements procedent de la hanche, & qu'à chacun d'iceux la pointe des pieds (fort releuee) parviene en la passant au talon, & de ceste façon la passer par degrez premierement à deux, puis à trois, & ainsi continuer, [...]*

man muß zu Anfang darauf achten, daß man niemals die Knie beugt außer wenn man *prendre son temps*⁸⁷ um sich zu erheben, zumal alle Bewegungen aus der Hüfte kommen müssen, & bei allen diesen [Bewegungen] gehen die Fußspitzen (stark gehoben) vorbei an der Ferse, & auf diese Art lässt man sie [die Fußspitze] nach und nach zweimal, dann drei Mal vorbeigehen, und fährt so fort, [...]

NEGRI: *Gratie* (S. 79)

La capriuola in terzo s'impura facilmente appoggiandosi con le mani à qualche cosa, che sia commoda, e tenendo il piè sinistro inanzi al destro, tanto che il calcagno del sinistro giunga tre dita alla punta del piè destro. poi alzandosi sì la forza delle braccia, le quali insieme con le gambe stiano ben distese, è passerà prima il destro, & poi il sinistro l'un piè al luogo dell'altro due dita discosto, & così passerà detti piedi tre volte quanto più presto si potrà restando col sinistro indietro, & lasciandosi cadere leggiermente in punta di piede fermandosi in passo, come si dice di sopra.

Die Capriola in terza ist leicht zu lernen, wenn man sich auf etwas abstützt, das bequem ist, und man hat den linken Fuß vor dem rechten, so dass die Ferse des linken drei Finger [entfernt] an der Spitze des rechten anschließt. Dann erhebt man sich durch die Kraft der Arme, welche ebenso wie die Beine gut gestreckt sein sollen, und führt erst den rechten, & dann den linken Fuß einer an den Platz des anderen, zwei Finger entfernt, und so führt man besagte Füße drei Mal so schnell wie es geht, und kommt mit dem linken hinten an [wörtl.: bleibt mit dem linken hinten], & man lässt sich leicht auf die Fußspitzen fallen und steht in Schrittstellung, wie oben gesagt.

Anmerkungen

- 1 Frz. »mesler«: mischen.
- 2 »Durch ihre würdevollen und vornehmen Bewegungen bringt die Courante eine noble Art [im Sinne von Art und Weise, sich zu bewegen] hervor. RAMEAU, PIERRE: *Le maître à danser. Qui enseigne la manière de faire tous les differens pas de danse dans toute la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas [...]*. Paris 1725, ²1748. Nachdruck. New York 1967, S. 110. – Diese und alle anderen nicht speziell gekennzeichneten Übersetzungen stammen von der Verfasserin.
- 3 Zitiert nach ARENA, ANTONIUS: *Ad suos compagnones*. Lyon 1530. Biblioteca Nazionale Firenze, Landau-Finally 537.11. Die früheste datierte Ausgabe stammt aus dem Jahr 1529, die späteste wurde erst 1770 aufgelegt. Arena schrieb sich 1519 als Student der Rechte in Avignon ein. Seine witzigen, in makaronischer Sprache verfassten Ausführungen zum Tanz dürften wohl aus den frühen 20er-Jahren des 16. Jahrhunderts stammen.
- 4 Unveröffentlichte Übersetzung des ganzen Tanzbuches von Günter Bernd und Jadwiga Nowaczek. Zum Verhältnis von Arena und Arbeau siehe NOWACZEK, JADWIGA: *Arena – Arbeau – De Lauze*. In: *Zur Orchésographie* von Th. Arbeau. Hg. von R. Busch-Hofer. Remscheid 1991 (Tanzhistorische Studien VII). Weitere Übersetzungen des Tanzbuches: ARENA, ANTONIUS: *Macaronee provenzali*. A cura di F. Garavini e L. Lazzerini. Milano-Napoli 1984 (Übersetzung ins Französische); GUTHRIE, JOHN / ZORZI, MARINO: *Rules of Dancing*. In: *Dance Research* IV/2. London 1986, S. 3-53 (Übersetzung ins Englische). Guthrie identifiziert die Courante in den Ausdrücken »corrensia« und »correnda« übrigens nicht, sondern bezieht sie auf den Tourdion und dessen Schritte.
- 5 Ellis Meredith Little erwähnt ein »Currendo« bereits 1549. Siehe LITTLE, ELLIS MEREDITH / GUSICK, SUZANNE: *Courante*. In: *The New Grove. Dictionary of Music and Musicians*. 2. Edition. Hg. von Stanley Sadie. London 2001, Bd. 6, 602-606, hier S. 602.
- 6 Das ist modern ausgedrückt und notiert. Meist wurde der Takt mit C3 angegeben, was heißt, dass ein Takt zwei Teile hat, deren jeder wieder drei Unterteilungen aufweist (Tempus imperfectum, Prolatio maior), was auf sechs Schläge herauskommt. Praetorius notiert 6/4 oder 3/2, wobei in den Couranten mit 3/2-Takt immer zwei Takte musikalisch zusammengehören, so dass auch hier eine Einheit von sechs Schlägen entsteht. PRAETORIUS, MICHAEL: *Terpsichore*. Wolfenbüttel 1612. Gesamtausgabe der musikalischen Werke von Michael Praetorius. Bd. XV. Hg. von Günter Oberst. Wolfenbüttel, Berlin 1929, Nr. 35-197.
- 7 GERVAISE, CLAUDE: *6^e Livre de Dancieries*. Paris 1555.
- 8 ESTREES, JEAN D': *Tiers Livre*. Paris 1559; *Quart Livre*. Paris 1564. – PHALESE, PIERRE: *Löwener Tanzbuch*. Löwen, Antwerpen 1571.
- 9 Die *Terpsichore* enthält mit über 160 Couranten (einige doppelte Nennungen) die umfangreichste Courantensammlung überhaupt.
- 10 »[...] raising the possibility that the courante was originally a type of branle, literally a running branle.« GARLICK, FIONA: *The Measure of Decorum. Social Order and Dance Suite in the Reign of Louis XIV*. Diss. Univ. New South Wales (Australia) 1992, S. 225.
- 11 ARBEAU, THOINOT [JEHAN TABOUROT]: *Orchésographie et trai(c)té en forme de dialogue par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre et pratiquer l'honnête exercice des dances*. Lengres [1588]. Faks. Hildesheim 1989; beigegeben: CZERWINSKI, ALBERT: *Die Tänze des 16. Jahrhunderts [sowie die Übersetzung der Orchésographie ins Deutsche]*. Danzig 1887.
- 12 NEGRI, CESARE: *Le Gratie d'Amore*. Milano 1602. Reprint. New York 1969. Übersetzung ins Deutsche: NEGRI, CESARE: *Le Gratie d'Amore. Deutsche Erstübersetzung der Ausgabe 1602 von Brigitte Garski*. Hildesheim 2003.
- 13 Siehe dazu GARLICK: *Measure*, S. 228, dort auch ein Zitat aus dem *Discorso sopra il Ballo* von Felippo degli Alessandri (Terni 1620), dass *Corrente francese* und *Nizzarda* ausländische Tänze seien. Zu Bezügen der Courante zur *Volte* und zur *Nizzarda* siehe S. 226.
- 14 Das heißt jedoch nicht, dass sie einfach zu interpretieren und rekonstruieren wären.

- 15 Dieser Rhythmus entsteht unter der Voraussetzung eines Sechsertaktes. Zu den musikalischen Problemen siehe weiter unten.
- 16 Der Nachteil dieser Interpretation ist, dass der Kadenz-Sprung, den Negri mit dem rechten Fuß vorschreibt (»la cadenza col piè destro; innanzi«), hier de facto mit dem linken gemacht wird. Im Endeffekt steht aber der rechte Fuß in der richtigen Position, nämlich vor dem linken. Der Vorteil dieser Interpretation ist, dass ein gut tanzbarer, schwungvoller Schritt herauskommt, der zu diesem einfach strukturierten, kommunikativen Tanz passt.
- 17 CAROSO, FABRITTO: *Il Ballarino*. Venedig 1581. Reprint. New York 1967, fol. 13v. Die Schrittbeschreibungen der *Nobiltà di Dame* (1600) desselben Autors werden bis auf eine Ausnahme nicht berücksichtigt, da diejenigen aus *Il Ballarino* prägnanter und kürzer sind. Zu den Varianten des »Sottopiede« und ihrem Gebrauch in den Balletten siehe LEHNER, MARKUS: *A Manual of Sixteenth Century Italian Dance Steps*. Freiburg i.Br. 1997, S. 152f.
- 18 Zum Problem des »Fioretto spezzato« bei Negri siehe LEHNER: *Manual*, S. 142, Fn. 1; DAYE, ANNE: *The problem of Negri's term »fioretto spezzato«*. In: *Historical Dance. Journal of the Dolmetsch Historical Dance Society* 2/5 (1988), S. 36.
- 19 Oxford, Bodleian Library: MS Douce 280, fol. 66b^f.
- 20 Angabe nach WILSON, DAVID R.: *Dancing in the Inns of Court*. In: *Historical Dance. Journal of the Dolmetsch Historical Dance Society* 2/5 (1988), S. 3-16. Wilson transkribiert alle Quellen zu den »Olde Measures« der Inns of Court noch ohne das Willoughby Manuskript, das erst 1992 veröffentlicht wurde: STOKE, JAMES / BRAINARD, INGRID: »The olde Measures« in the West Country: *John Willoughby's manuscript*. In: *Records of Early English Drama Newsletter* 17/2 (1992), S. 1-10.
- 21 WARD, JOHN: *Apropos The olde Measures*. In: *Records of Early English Drama Newsletter* 18/1 (1993), S. 2-21, hier S. 2.
- 22 RAMSAY, JOHN: *Practice for Dauncing*. [ca. 1607]. Oxford, Bodleian Library, MS Douce 280, fol. 66b^f. Transkriptionen: CUNNINGHAM: *Dancing*; und WILSON: *Dancing*.
- 23 Zitiert nach WILSON: *Dancing*, S. 7.
- 24 Wörtlich übersetzt: »falle in die Gangart«.
- 25 »Fall back« ist eine häufig gebrauchte Anweisung in den »Country Dances« und bezeichnet eine Rückwärtsbewegung, bei der man sich meist von einem Tanzpartner entfernt. PLAYFORD, JOHN: *The English Dancing Master*. London ¹1651. Faks. Hg. von Margaret Dean Smith. London 1957. Alle Auflagen des *Dancing Master* im Internet: KELLER, ROBERT: *The Dancing Master 1651-1728. An Illustrated Compendium. A Data Base of Images and Indexes*. <http://www.izaak.unh.edu/nhltmd/indexes/dancingmaster>.
- 26 Oxford, Bodleian Library: MS Rawlinson Poet. 108. Transkription in WILSON: *Dancing*, S. 4. Die Lesart »Quaranto« stammt von James P. Cunningham, der dieses Manuskript mit noch fünf weiteren Tanzquellen, die in Verbindung mit den Inns of Court stehen, herausgab. CUNNINGHAM, JAMES P.: *Dancing in the Inns of Court*. London 1965.
- 27 WARD: *Apropos*, S. 4 und 15, Fn. 25. Weitere Belege des italienischen Tanzes siehe dort.
- 28 Expertise vom 18.04.2004 von Ulf Röhrer-Ertl, Institut für Geschichtliche Hilfswissenschaften der Ludwig-Maximilians-Universität München.
- 29 Dieser Tanz ist der längste und formenreichste des ganzen Manuskriptes. Die Schritte sind hauptsächlich »single«, »double« (Vorwärtsbewegung) und »reprinse« (Rückwärtsbewegung), speziell gibt es hier noch »travers« (wahrscheinlich Seitwärtsbewegung). Die Abfolge der Schritte, die in vielen Tänzen dieser Quelle ähnlich ist, lässt eine Nähe zur Bassedanse französischer Prägung erkennen. Es ist sicher kein Zufall, dass acht der Tänze des Manuskriptes als »Oulde Measures« bezeichnet wurden. Das Wort »Measure« lässt sich vom französischen Wort »Mesure« ableiten. In der Bassedanse war »Mesure« das formgebende Element, die verschiedenen Tanzphrasen wurden mit diesem Terminus benannt. Das Grundmuster der Bassedanse ist tatsächlich das Vorwärts- und Rückwärtsgang mit »simples«, »doubles« und »reprises«, verbunden mit einer Seitwärtsbewegung (»branle«). In dieser Hinsicht gibt es durchaus einen Bezug zur Courante von Arbeau, in der die »simples« und »doubles« immer vorwärts oder seitwärts,

manchmal auch rückwärts gehend« getanzt werden sollen (siehe Anh. II, Nr. 2), aber dieser Bezug besteht eben nur auf der allgemeinen Ebene der Bewegungsrichtung. Möglicherweise sind Tänze wie die *Oulde Measures* ein Indiz für die Adaption der Bassedanse in andere Tanzformen.

- 30 DE LAUZE, FRANÇOIS: *Apologie de la Danse et de la parfaite méthode de l'enseigner tant aux Cavaliers qu'au dames*. [s.l.] 1623. Faks. Genf 1977. Kommentierte Übersetzung ins Englische: WILDEBLOOD, JOAN: *Apologie de la Danse by F. de Lauze 1623*. London 1952.
- 31 Die sieben Schritte werden nur im Plagiat von Montagut angegeben, dazu siehe weiter unten. – Es erhebt sich bei solchen »Kann-Bestimmungen«, die die Länge eines Tanzes beeinflussen, die Frage, was das für die Ausführung der Musik bedeutet. Eben solche Phänomene gibt es im Menuett, dem anderen großen Fundamentaltanz (TAUBERT: *Tantzmeister*, S. 615) der Barockzeit. Siehe dazu die umfassende Abhandlung über das Menuett mit vielen Hinweisen zur Improvisation von TAUBERT, GOTTFRIED: *Rechtschaffener Tantzmeister, oder gründliche Erklärung der frantzösischen Tantz-Kunst*. Leipzig 1717. Reprint. Leipzig; München 1976 (Documenta choreologica 22), S. 615-656.
- 32 Das klingt wie ein früher Vorläufer eines Stangen-Exercices im Ballettsaal. Aber auch Negri kennt das Abstützen zur Übung für Sprünge, sein Schüler steht zwischen einem Tisch und der recht hohen Armlehne eines Stuhls. NEGRI: *Gratie*, S. 80.
- 33 Dieses Plagiat wurde ediert in MONTAGUT, B. DE: *Louange de la Danse. In Praise of the Dance*. Hg. von Barbara Ravelhofer. Cambridge 2000 (Renaissance Texts from Manuscripts 3). Ravelhofer setzt die parallelen Textstellen der *Apologie* und der *Louange* nebeneinander und übersetzt die *Louange* ins Englische.
- 34 Siehe dazu MONTAGUT: *Louange*, S. 70, und KOUGIOUMTZOGLU-ROUCHER, EUGENIA: *Le vocabulaire de la danse classique. Problèmes de datation*. In: *La Recherche en Danse. Collection de travaux universitaire sur la danse 4*. Paris 1988, S. 37-42, hier S. 39f.
- 35 Zu diesem Thema MONTAGUT: *Louange*, dort das aufschlussreiche Kapitel »Plagiarism and Imitation«, S. 43ff., zur Courante besonders S. 53f.
- 36 Ein missverständenes Wort in Nr. 7 hat keine Auswirkungen. De Lauze schreibt: »Ceste retirade doit estre suiue d'une autre qu'on fera t o u t de mesme de l'autre pied« (»Diese »retirade« muss von einer weiteren gefolgt werden, die man g e n a u s o mit dem anderen Fuß machen muss«). Montagut macht daraus: »Cette retirade doit estre suiue d'une autre t o u r de mesme, et faicte de l'autre iambe« (»Diese »retirade« muss von einer weiteren gleichen t o u r gefolgt und mit dem anderen Bein gemacht werden«).
- 37 TAUBERT: *Tantzmeister*, S. 592-614.
- 38 Ms 14884, LITTLE-ELLIS, MEREDITH / MARSH, CAROL: *La Danse Noble: an inventory of dances and sources*. New York u.a. 1992, 2300; LANCELOT, FRANCINE: *La Belle danse. Catalogue raisonné des chorégraphies françaises en notation Feuillet*. Paris 1996, Ms 14.1/01.
- 39 »[...] non en auant, comme plusieurs font, qui par se moyen incommodent vne femme« (DE LAUZE: *Apologie*, S. 32).
- 40 »[...] faut baiser la main pour prendre celle de la femme, & se couurant commencer gayment« (ebd., S. 31). Montagut hat fast den gleichen Text mit dem Unterschied, dass er »commencer gayment« mit »commencer hardiment« (kühn, beherzt beginnen) ersetzt. – Der Scheinkuss vor dem Händereichen gehört übrigens nicht zu den neuen Errungenschaften der Zeit von de Lauze und Montagut, wie Barbara Ravelhofer (MONTAGUT: *Louange*, S. 30) meint, sondern ist längst vorher Usus in Italien. Siehe NEGRI: *Gratie*, Regola IIII (S. 43); und CAROSO: *Nobiltà*, Regola prima (S. 11).
- 41 Im Rahmen dieser Studie kann auf die Reverenzen und das »Port de Bras« zum »Pas de Courante« nicht näher eingegangen werden. Beides, Reverenzen und »Port de Bras«, weisen erstaunliche Parallelen zu ca. 100 Jahre später beschriebenen Barocktanz auf (Taubert, Rameau). – Für die wertvollen Anregungen zur Interpretation der Schritte bedankt sich die Verfasserin bei Giles Bennett.
- 42 »Des actions plus necessaires qui doivent estre observees à la Courante« (DE LAUZE: *Apologie*, S. 34ff.); »necessaire«: notwendig, erforderlich.

- 43 »couler«: gleiten, laufen, strömen, fließen. *Dictionnaire de L'Académie française*. Paris 1694. Page 260: »Couler, signifie aussi, Glisser doucement. Dans cette dance là on ne fait que couler. faites deux pas & coulez.« <http://www.lib.uchicago.edu/efts/ARTFL/projects/dicos/>.
- 44 Wörtlich: »auf dem Mouvement«. Wie aus vielen Stellen der *Apologie* hervorgeht, ist das »mouvement« eine Tief-Hoch-Bewegung des Standbeines, also »plié«-»élevé«.
- 45 Der Text von de Lauze und Montagut ist hier sehr verschachtelt.
- 46 »[...] ce tems est plié & levé, & vous portez le pied à côté sans le glisser [...] Par exemple, ayant le corps posé sur le pied gauche, à la quatrième position, vous pliez dessus & vous vous relevez en portant le pied droit à côté à la deuxième position, en ne posant que la pointe du pied, & vous restez un tems pour reprendre un autre pas, ce qui fait un agrément tout de plus gracieux« (RAMEAU: *Maître*, S. 120). Als Beispiel für diesen Schritt gibt Rameau noch den Tanz *Aimable Vainqueur* an, der in grafischer Notation überliefert ist (LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 1160; LANCELOT: *Belle dance*, 1704.1/31). Ein solcher Schritt wird von Feuillet treffend als »poser la pointe« bezeichnet. FEUILLET, RAOUL AUGER: *Chorégraphie ou L'art de décrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs avec lesquels on apprend facilement de soy même toutes ortes de dances*. Paris 1700, erw. 1701, 1713. Reprint der Ausgabe 1700. Hildesheim 1979, S. 13.
- 47 Hierbei empfiehlt de Lauze genauso wie die Italiener Caroso und Negri, sich zum Üben zunächst auf eine Stuhllehne oder Ähnliches zu stützen. Negri und de Lauze gehen bis zur sechsfachen »capriole« als durchaus realistisch klingender Anforderung. De Lauze findet darüber hinaus sieben- und achtfache »caprioles« nicht von Vorteil (*Apologie*, S. 48). Zu einer Zusammenschau der »caprioles« der italienischen Renaissance siehe LEHNER: *Manual*, S. 28-34. Die Texte zur »capriole« von Negri und Caroso sind Highlights der italienischen Tanzbeschreibungskunst.
- 48 »Prendre son temps«. Gemeint ist wahrscheinlich eine Auftaktbewegung, nämlich das »plié« vor dem Sprung. Damit einher geht auch das Aufnehmen von Takt und Tempo.
- 49 Seltsam muten die von de Lauze in Klammern gesetzten »gehobenen Fußspitzen« an. Montagut, der sich an dieser Stelle sonst eng an den Wortlaut der *Apologie* hält, schreibt hier: »la pointe des pieds fort ouuerte, et releuee«: die Fußspitzen stark auswärts und gehoben. Wildeblood (*Apologie*, S. 117) deutet das als besonders hohen Sprung: »well lifted off the ground«.
- 50 Aus diesem Grund wird hier auch nicht die rund 100 Jahre spätere »demy capriole« von Rameau berücksichtigt. Sie wird als »Pas de Ballet« bezeichnet und als Sprung beschrieben, bei dem die Beine in der Luft anschlagen (S. 64). Das würde sich meines Erachtens als unpassender Fremdkörper in der Courante der *Apologie* ausnehmen.
- 51 Zum »tombé« siehe z.B. RAMEAU: *Maître*, S. 142ff., zum »glissade« S. 137f.
- 52 »Prendre le temps« verstehe ich in diesem Zusammenhang als »Takt aufnehmen«, genau auf dem Schlag beginnen.
- 53 »Mais« hat hier nicht die Bedeutung von »aber«, da es keinen Gegensatz zum vorher Gesagten gibt. Nach dem Wörterbuch der Académie Française 1694 (1. Edition) ist »mais« auch als Konjunktion im Sinne eines Anschlusses an das Vorige zu gebrauchen: »On dit aussi, Mais, dans la conversation en commençant une periode, qui a quelque rapport à ce qui a precedé.« <http://colet.uchicago.edu/cgi-bin/dico1look.pl?strippedhw=mais> (Stand: Mai 2004). In diesem Sinne gebraucht auch RAMEAU: *Maître* (1725) sehr häufig dieses Wort.
- 54 »cadence«: der Schlag in der Musik, auf den Tanz übertragen: der Moment der Gewichtsübertragung, die pünktlich auf dem Schlag sein muss. Zum Begriff der »cadence« siehe auch die ausführlichen Erläuterungen von SAFTIEN, VOLKER: *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Habil. Stuttgart 1992/93. Hildesheim u.a. 1994, S. 337-341.
- 55 Das Verb »porter« wird sehr häufig von de Lauze und Montagut gebraucht, sowohl in dem mehr allgemeinen Sinn von führen, bringen, setzen als auch verbunden mit »pas« als Terminus technicus. Ob der »pas porté« in besonderer Weise ausgeführt wird oder lediglich als gegangener Schritt den Gegensatz zu einem gesprungenen Schritt benennt, muss noch dahingestellt bleiben. Siehe dazu MONTAGUT: *Louange*, S. 175 ; und DUFOUR, MONE: *Contribution à l'étude de l'Apologie de*

la danse [...]. In: *La Recherche en Danse. Collection de travaux universitaires sur la danse* 4. Paris 1988, S. 13-17.

- 56 Es ist dies ein Grundelement des Tanzes wie z.B. »doppio« – »double« – »seguito ordinario« – »pas de bourrée« etc. Auch Schrittkombinationen haben dieses Kennzeichen, z.B. in der Pavane, Gaillarde, Allemande, aber natürlich auch in der Courante (Arbeau) / Corrente (Negri). Die Abwechslung der Beine ist eine tanztechnische Notwendigkeit, um Ermüdung und Überbelastung zu vermeiden. – Die große Ausnahme in diesem Zusammenhang ist der Menuett-Schritt, der immer mit rechts begonnen wird. Aber er ist, insbesondere in der hemiolischen Form, durch die geniale Verteilung von »plié« und »elevé« in sich so ausgewogen, dass der stete Beginn mit dem rechten Fuß nicht zur Ermüdung führt.
- 57 »taille gaste«², wörtlich: »eine verdorbene Größe [?]«.
- 58 »[...] il est nécessaire de faire porter aux vnes le pas chassé deuant en forme d'un pas coupé, aux autre par derriere, selon que leur deffaut obliger« (DE LAUZE: *Apologie*, S. 66).
- 59 Siehe z.B. den Anfang der Gaillarde für den Herrn (S. 44) und für die Dame (S. 66). Dazu auch WILDEBLOOD: *Apologie*, S. 179ff.; DUFOUR: *Contribution*, S. 15; und MONTAGUT: *Louange*, S. 171.
- 60 Die gleiche Melodie verwendet Negri im dritten und vierten Teil des Ballettos *Nobiltà d'Amore*.
- 61 JONES, PAMELA: *The relation between music and dance in Cesare Negri's Le gratie d'amore (1602)*. Diss. Faculty of Music, Kings College London, 1988. Ann Arbor 1989, S. 159-174. Warum Pamela Jones allerdings im zweiten Teil der *Corrente* einen Taktwechsel vom 6/4- zum 3/2-Takt macht, kann ich nicht ganz nachvollziehen. Gerade da, wo »Sottopiedi« und »Recacciate« getanzt werden, wird die Musik dann langsamer. Einfacher, schwungvoller und typischer wäre es, beim 6/4-Takt zu bleiben.
- 62 Arbeaus Courante lässt sich aber auch hervorragend im Zweiertakt tanzen. Couranten im geraden Takt gibt es noch bei Zanetti (ZANETTI, GASPARO: *Il Scolaro [...] per imparare a suonare di violino, et altri stromenti*. Milano 1645), dessen Tänze aber alle das Repertoire der Caroso/Negri-Zeit widerspiegeln und ähnlichen Notationsschwankungen unterworfen sein dürften. Die Courante der *Orchésographie* ist nicht der einzige Tanz mit einem unüblichen Zweiertakt, in der Canarie treten die gleichen Probleme auf.
- 63 Die musikalische Entwicklung der Courante nimmt in Frankreich einen anderen Verlauf als in Italien. Siehe dazu die Artikel von LITTLE/GUSICK: *Courante*, S. 602ff., sowie von GLÜCK, MARLIESE: *Courante*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²). Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil 2. Kassel ua. 1995, Sp. 1029ff. Der Rhythmus der Courante scheint sich schon Ende des 16. Jahrhunderts verändert zu haben. Die ersten Couranten im so genannten »Stil brisé« tauchen 1594 auf. Siehe dazu BUCH, DAVID J.: *Dance Music from the Ballets de Cour 1575-1651*. New York 1993 (Dance & Music Series 7), S. 11.
- 64 Bei drei gleich langen Schlägen im Takt würde das »Chassé« sehr schwerfällig werden.
- 65 Das »demi coupé« entspricht meines Erachtens dem »Pas porté« der Courante von de Lauze. Zur Ausführung des »demi coupé« siehe RAMEAU: *Maître*, S. 71ff.
- 66 In der Courante *La Bocannes* sind auffallend viele »Ouvertures de Jambes«.
- 67 Siehe dazu auch MONTAGUT: *Louange*, S. 39f.
- 68 »Cette légère suspension, cette raideur de tous les muscles au moment où le corps se déplace par un épaulement donne précisément à la courante sa noblesse et sa gravité. Ce n'est plus le saut bouffon de la gaillarde, ni le jeté vivace de la gavotte, ni enfin le coupé adouci et fuyant du menuet, mais l'assurance autoritaire et somptueuse d'un geste vraiment royal.« ECORCHEVILLE, JULES: *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français. 1640-1670*. Berlin, Paris 1906, S. 61.
- 69 Bei den »Pas de Courante« von de Lauze/Montagut bzw. in der *Courante Bocanne* handelt es sich nicht um denselben Schritt.
- 70 Oxford, Bodleian Library: MS Rawlinson D.864. Das Rawlinson Manuskript enthält gesammelte Schriften von Elias Ashmole, unter denen sich zwei Couranten mit grafisch notierten Raumwegen befinden (fol. 203r und 204r). Siehe das Faksimile: FRANK, PRISKA: *A Coranto with a Diagram*. In: *Historical Dance. Journal of the Dolmetsch Historical Dance Society* 2/3 (1983), S. 3-5. Siehe

- dazu auch WILSON, D.R.: *A Coranto with a Diagram – A note on the Text*. In: Historical Dance. Journal of the Dolmetsch Historical Dance Society 2/4 (1984-85), S. 4.
- 71 PASCH, JOHANN GEORG: *Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen*. Osnabrück 1659. Neuausgabe. Hg. von Uwe Schlottermüller. Freiburg i.Br. 2000. Die Anleitung enthält zwei Couranten.
- 72 Ms 14884, LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 1420; LANCELOT: *Belle dance*, Ms17.1/29.
- 73 Ms 14884, LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 2300; LANCELOT: *Belle dance*, Ms14.1/01.
- 74 BONIN, LOUIS: *Die neueste Art zur Galanten und Theatralischen Tantz-Kunst*. Frankfurt und Leipzig 1712. Reprint. Berlin 1996 (Documenta choreologica).
- 75 Zu Jean Favier siehe HARRIS-WARRICK, REBECCA / MARSH, CAROL: *Musical theatre at the Court of Louis XIV. La Mariage de la Grosse Cathos*. Cambridge 1994, S. 21ff.
- 76 Zum Tänzer Lestang siehe *International Encyclopedia of Dance*. Hg. von Selma Jeanne Cohen. New York, Oxford 1998, Eintrag »Lestang«.
- 77 Ms 14884, LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 2520; LANCELOT: *Belle dance*, Ms17.1/30.
- 78 LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 1560; LANCELOT: *Belle dance*, 1700.2/06.
- 79 LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 1600.
- 80 LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 6220, bereits 1699 erwähnt.
- 81 LITTLE-ELLIS/MARSH: *Danse Noble*, 2500; LANCELOT: *Belle dance*, 1712.1/02.
- 82 In ihrem Glossar (NEGRI: *Gratie* [Garski], S. 397) übersetzt Brigitte Garski »contrapassare« ganz wörtlich mit »entgegengesetzt gehend«, im Corrente-Text aber interpretierend mit »überkreuzen«: »indem er dann »sottopiedi« von einer Seite zur anderen überkreuzt« (S. 252). Fiona Garlick deutet diese Stelle als Platzwechsel: »changing of places called contrapassando« (GARLICK: *Measure*, S. 227).
- 83 Garski übersetzt: »So folgt bei diesem »corrento« einer auf den anderen« (NEGRI: *Gratie* [Garski], S. 253).
- 84 Siehe Fn. 52.
- 85 Siehe Fn. 53.
- 86 Siehe Fn. 54.
- 87 Eine Auftaktbewegung mit »plié« vor dem Sprung; gleichzeitig bedeutet es auch: Takt, Tempo aufnehmen.