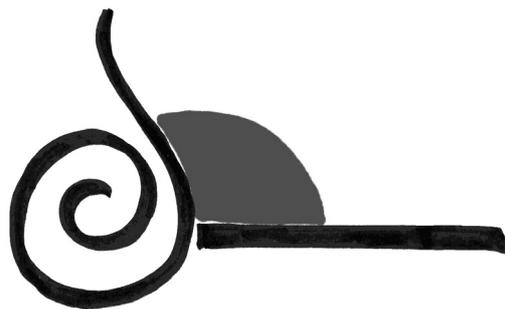


MORGENRÖTE DES BAROCK

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

»Barock-Kastagnetten«

»Informationes« – »Instructiones« – »Demonstrationes«

EVELYN J.L. PUEFKEN

Wie verfällt man auf den »abwegigen« Gedanken, nach der Spieltechnik eines Musikinstruments forschen zu wollen, dessen Existenz im 17. Jahrhundert zwar bildlich vielfach dokumentiert ist, dessen Gebrauch aber offenbar so selbstverständlich war, dass es von den meisten Musikologen jener Epoche für nicht der Rede wert erachtet wurde, und dessen erster und meines Wissens über lange Zeit hin einziger überlieferter Notationsversuch Anfang des 18. Jahrhunderts an Umfang und Eindeutigkeit heute auf den ersten Blick mehr Fragen aufwirft als Antworten liefert?

Vorgeschichte

Als ich vor vielen Jahren, als klassische und moderne Tänzerin und Studierende der Konzertkastagnetten, in Paris mit der »Belle Danse« und »Danse Noble«, mit R.-A. Feuillet's Schlüsselwerk *Chorégraphie* von 1700 und mit Stichen zeitgenössischer Tanzdarstellungen des 17./18. Jahrhunderts konfrontiert wurde, wuchs proportional zu der sich darbietenden unerwarteten Fülle an Abbildungen von die Kastagnetten schlagenden Tänzern meine Zuversicht, am Ziel meiner (Kastagnetten-)Träume angelangt zu sein: Tanz und Musik sollten, wiedervereinigt, im wahrsten Sinne des Wortes in einer Hand liegen, und das mit einer so wunderbaren differenzierten Musik und einem so subtilen Tanzstil! Vorbei die Zeit der vergeblichen Erwartungen an das heutige »klassische Ballett«, das Kastagnetten nur noch vereinzelt als Lokalkolorit verwendet (und dies auch noch als »playback« aus dem Orchestergraben auf so genannten »Kastagnetten-Maschinen« oder mit Stielkastagnetten), obwohl immerhin eine Ballett-Tänzerin, Fanny Elßler, im 19. Jahrhundert durch ihre Tänze mit Kastagnetten in halb Europa ein wahres Kastagnettenfieber verursacht und der Ballettmeister Auguste Bournonville in Dänemark teilweise das Schrittmaterial der Escuela Bolera¹ für sein neues Lehrsystem übernommen hatte. Vorbei auch das ungläubige Nachforschen, warum sich der amerikanische »Modern Dance« zwar an der griechischen Antike orientierte und sich von alten Vasenbildern mit Tänzern inspirieren ließ, aber jene ebenfalls darauf abgebildeten Klappern und Crotala für seine Lehrsysteme und Choreografien schlichtweg ignorierte, obwohl z.B. ein Matteo (s.u.) Mitte des 20. Jahrhunderts in Jacob's Pillow, dem damaligen Mekka des »Modern Dance«, Kastagnettentechnik unterrichtete.

Doch ich hatte mich bezüglich des »barocken Tanzes« zu früh gefreut: Zu meiner Verblüffung schienen damals die Kastagnetten sowohl für die dortigen Tänzer als auch für Musiker, die sich mit der historischen Aufführungspraxis des 17./18. Jahrhunderts

befassten, von keinem praktischem Interesse zu sein – und das in einer Zeit, da plötzlich alles begann, so dogmatisch von »authentischer barocker Aufführungspraxis« zu reden.

Warum die Kastagnetten, obwohl mittlerweile von einigen wenigen historischen Ensembles punktuell eingesetzt, auch heute noch nicht den ihnen meines Erachtens gebührenden Platz in der historischen Theaterpraxis einnehmen, mag vielleicht eine Anmerkung des Tänzers, Ethnologen und Konzertkastagnetten-Virtuosen Marcellus »Matteo« Vittuci² erklären, der, als er auf Feuillet's *Folie*-Beispiel zu sprechen kommt, höchst respektvoll (und wohl aus eigener leidvoller Erfahrung) schreibt:

Raoul Feuillet [...] notierte einen selbstchoreographierten Tanz mit dem Titel »Folie d'Espagne pour une Dame«, der tatsächlich in »folie« [Wahnsinn] geendet haben mag, da er vom Ausführenden verlangte, beide Kastagnetten gleichzeitig zu rollen [...], während man Arme, Handgelenke und Füße in verschiedenen komplizierten Mustern bewegte. Wahrscheinlich war Kardinal Richelieu, als er zur Unterhaltung der jungen Anna von Österreich mit Kastagnetten vor ihr tanzte, klug genug, eine einfachere Technik zu benutzen.

Alte und neue Vorurteile der Tanz- und Musikerzunft

Wohl nicht ganz zu Unrecht scheut sich ein Großteil der Tanzzunft, die Herausforderung des »barocken« Tanzens mit Kastagnetten anzunehmen. (Jeder, der es versucht hat, wird Matteos Sorge, sich am Rande einer »folie« zu bewegen, anfangs seufzend beipflichten!) Auf eine Fürsprache von Seiten der meisten heutigen Musiker wartet man sowieso umsonst: Steht vielen von ihnen bei der bloßen Erwähnung des Instruments doch eine Mischung aus Verachtung und blankem Entsetzen ins Gesicht geschrieben. Die »Verachtung« aufgrund der archaischen »Primitivität« der Hölzchen hat eine längere (Musik-)Geschichte, und man kann dieses Vorurteil leider wegen der oft mageren Qualität der für Kastagnetten (besonders) im 19. Jahrhundert speziell geschaffenen Kompositionen nicht entkräften.³ Um ehrlich zu sein, sind teilweise sogar die Tänzer selbst dafür verantwortlich: Beklagte sich doch im 17. Jahrhundert Michel de Pure, dass die Geschwindigkeit und Komplexität der mit Diminutionen ausgeschmückten Kompositionen manchmal »die Tänzer verwirren« würden.⁴ Das »Entsetzen« hingegen ist wohl das Resultat böser Vorahnung (die übrigens ganz selten auch auf einer echten leidvollen Erfahrung beruht), ihre geliebte, relativ perkussionsarme Musik des 17./18. Jahrhunderts lärmend »zerklappert« zu erleben. Hinzu kommt manchmal auch noch der Gedanke, sich einem so gnadenlos die Takteinhaltung fordernden Instrument unterordnen zu müssen, welches dann auch noch in den Händen der Tanzgilde liegt, mit der Musiker tempo- und rhythmusmäßig seit langem »auf Kriegsfuß« stehen – wie man noch so schön 1752 bei Quantz lesen kann.⁵

Doch sie sollten ihr Kriegsbeil begraben, arbeiten sie doch beide nicht zum Selbstzweck, sondern für ein Publikum. Und – eine Motivation für heutige Rekonstruktionsversuche – dieses Publikum l i e b t Kastagnetten!⁶

Ist das ernsthafte Studium der Kastagnetten auch ebenso zeitaufwändig wie das anderer Instrumente, so ist das Ergebnis für einen Tänzer umso verlockender: Ihm wird eine hörbare musikalische Stimme gegeben, mit der er die Metamorphose zu einer Art »tanzendem Perkussionisten« erfahren kann.

Ob sich die Mühe des Kastagnetten-Studiums lohnt, mag der verehrte Leser/Zuhörer nach den folgenden »Informationes«, »Instructiones«, »Demonstrationes« selbst beurteilen.



Ludwig XIV.(?) als »Dryade« in *Les Noces de Pelée et de Thetis*. Um 1654. Musée Carnevalet, Paris

»Informationes«

Für die Wiederbelebung der »Barock-Kastagnetten« muss man sich zunächst in die Geisteswelt des 17. Jahrhunderts versetzen, deren Interesse an der griechisch-römischen Antike durch die Renaissance und die Dichter der Pléiade des 16. Jahrhunderts in einem solchen Maße geweckt worden war, dass die antike Mythologie als ein wesentlicher Teil der höheren Ausbildung gelehrt wurde. Jede der diversen Künste wurde nun von ihr inspiriert, und gesellschaftlich war es eine »regelrechte Notwendigkeit, sich z.B. in den »Fables« auszukennen«⁷, damit jede Anspielung darauf sofort verstanden wurde. (N.B.: Wir befinden uns in der Zeit der beliebten Allegorien, Rätsel und Anamorphosen.) Wir müssen deshalb davon ausgehen, dass die nun folgende Kulturgeschichte der Kastagnette d a m a l s allgemein bekannt war, auch wenn sie vielen h e u t e vielleicht fremd erscheint.

Vom Ursprung

Kastagnetten gehören zur Familie der Idiophone (griech. »idios« = selbst; »phone« = Stimme), die weltweit auf allen Kontinenten und in allen Kulturen als Zeugen frühester Musikinstrumente zu finden sind. Eine japanische Legende überliefert, bei der Erfindung der Musik hätten die Götter selbst den Takt auf ihnen, auf »der Mutter aller Instrumente«, geschlagen.⁸ Der Hinweis auf den Ursprung aus dem Körper findet sich z.B. in einhändig gegeneinander geschlagenen Elfenbeinklappern aus Ägypten (2800 v.Chr.), die tatsächlich Unterarme mit Händen darstellen – die Klapper als Verlängerung der Hände.

Die griechische Antike

Doch während aus Ägypten eine Vielfalt von in Größe und Form verschiedenen Klappertypen bekannt ist,⁹ findet sich in der griechischen Antike vorwiegend ein Klapperinstrument, welches wie echte Kastagnetten in seiner Zweiteiligkeit »paarig beidhändig« gespielt wird und dessen Hälften mehr oder weniger ausgehöhlt sind: die Krotala, hergestellt aus gespaltenem Rohr, Ton oder Erz. Schon ihr Name (griech. »krotos« = Puls, Lärm) verdeutlicht ihren tanzspezifischen Einsatz in Begleitung einer Aulos-Bläserin (Lärm) zwecks Taktmarkierung (Puls) z.B. bei Festen zu Ehren des Dionysos, der Satyrn und Mänaden, wie viele Tanzdarstellungen auf alten Vasen belegen. Von ihrer mythologisch/religiösen Verwendung sprechen immer wieder auch Dichter wie Homer, Sappho, Euripides und Pindar in ihren Werken. So konnte Herakles durch die ihm von Athene geschenkten bronzenen Krotala eine der zwölf ihm gestellten Aufgaben lösen. Nach Herodot wurden Krotala von Frauen bevorzugt. Nach Luciano de Crescenzo soll eine Stelle in der *Politeia* des Aristoteles lauten, dass der Mathematiker und Philosoph Arquitas de Taranto die Kastagnetten erfunden habe für den Unterricht mit seinen Schülern.¹⁰

Einige der antiken griechischen Dichter sollen sich (wie Thespis) auch als Tanzmeister betätigt haben,¹¹ was eine Logik in sich birgt, da sie doch mit so genannten »Versfüßen« umgehen. Aus ihrer Epoche datiert tatsächlich auch eine Art »Fußkastagnette« (griech. »kroupala«, röm. »scabellum«), mit der es möglich war, bei einer Gedichtrezitation mit dem Fuß den Rhythmus zu markieren, ohne auf die Expressivität der freien Armgesten verzichten zu müssen. – Viele Jahrhunderte später wird man sich in der Renaissance wieder an der antiken Kultur der Griechen orientieren. Die Dichter der Pléiade im Frankreich des 16. Jahrhunderts werden sich daran machen, nicht nur die französische Sprache »à l'antique« mit ihren Versfüßen¹² zu renovieren, sondern eine ebensolche Durchrhythmisierung wird auch im Tanz und in der Musik eingeleitet werden. Matthesons »Klangfüße«-Übungen im 18. Jahrhundert legen noch spätes Zeugnis davon ab.¹³ Im 17. Jahrhundert wird sie schließlich mit J.B. Lullys »Kultivierung der Klarheit und rhythmischen Präzision, deren Notwendigkeit er, an der Seite Louis XIV. tanzend, zu schätzen gelernt hat«¹⁴ eine Blütezeit erleben. Ist es bloß ein Zufall, dass just zu dieser Zeit vermehrt jenes handliche kleine Instrument, die Kastagnette, in Frankreich auftaucht, dessen Vorfahre (»crotala«) ja, wie wir oben gesehen haben, den ureigensten, den den Inbegriff des Lebens darstellenden Rhythmus benennt: den Puls mit seiner sozusagen »antiken Metrik«, der Systole und Diastole?

Die Zeit der Kopten

Im frühchristlichen Ägypten bildet sich bei den Kopten der Typ der dickbauchigen Gefäßklapper aus. Vermutungen besagen, diese Form habe zur spanischen Bezeichnung »castanuela« (Diminutiv von span. »castana« = Kastanie) geführt.¹⁵

Aufgrund dieser Variante aus Ägypten scheint die von den Franzosen begangene damalige »häufige Verwechslung«¹⁶ zwischen Kastagnetten spielenden Ägyptern und Zigeunern (»gypsy«/»gitano« = ägyptisch) in Balletten plötzlich gar nicht mehr so unlogisch.

Die römische Antike

Für das 16. Jahrhundert ist es meines Wissens allein – vielleicht folgerichtig – der Franzose Thoinot Arbeau, der in seiner maßgebenden *Orchésographie* von 1588 Kastagnetten im Kapitel über Moriskentänze erwähnt, als er diese in seiner Jugend getanzt sah von geschwärzten Jungen. Bei dieser Gelegenheit zitiert er Macrobe im dritten Buch seiner Saturnalien (nach Horus), in dem es heißt, dass »die adligen Kinder und jungen Mädchen aus den guten Häusern Roms mit Crotales tanzten«. Vom gleichen Dichter stammt die Beschreibung der wollüstig tanzenden syrischen »Schankwirtin, den Kopf mit einem griechischen Seidentuch geschmückt, die den Leib vibrierend zum Klang der Krotala zu bewegen weiß«. Auch Petronius, Juvenal, Cicero und Kaiser Trajan berichten vom Klang der Krotala.¹⁷ Die »Krotala-Manie« muss so weit gegangen sein, dass modebewusste Römerinnen und Pompejanerinnen Kastagnetten-ähnliche

klappernde Gehänge an ihren Ohrringen anbrachten.¹⁸ Von Martial (Rom, 1. Jh. nach Chr.) und seinem spanischen Zeitgenossen Isidore von Sevilla hören wir erstmals auch von den spanischen »Crusmata« (»crus« = Schenkelknochen) und von den sie spielenden feurigen Frauen von Cadiz, »die bewandert darin« waren, »zum Klang der spanischen Crusmata wollüstige Gebärden zu vollführen und mit Melodien aus Cadiz zu begleiten«¹⁹. Auch Querol schreibt, dass »kein bedeutendes Fest oder Gastmahl [...] im Römischen Reich ohne die Mitwirkung dieser Tänzerinnen gefeiert« wurde²⁰. Die Kastagnette war vom Kult- zum Unterhaltungsinstrument geworden.

Das Musikinstrument der Mauren, Spanier und Böhmen²¹

Baile und Danza

Das spanische Cadiz, damalige Hochburg des Kastagnettentanzes, war von den Phöniziern gegründet worden. Diese gehörten damals zu Syrien, welches wiederum von den Arabern/Mauren eingenommen wurde, bevor diese 711 Spanien eroberten. Als 1492 die Christen die Herrschaft übernahmen, erfreuten sich arabische Tänzerinnen trotzdem weiterhin großer Beliebtheit beim christlichen Adel. In Vermischung mit dem Brauchtum unterschiedlicher Regionen Spaniens (in der jede einzelne auch heute noch einen speziellen Namen für ihre Kastagnetten hat²²), dem Nachlass der maurischen Hochkultur, der Zuwanderung von Zigeunern/Bohemiens/Böhmen nach Andalusien (die Franzosen hatten sie Böhmen genannt, weil sie bei ihrer Ankunft in Frankreich einen Schutzbrief des böhmischen Kaisers Sigismund vorwiesen) und schließlich dem kulturellen »Beutegut« aus der »Neuen Welt«, besonders Mexiko, entwickelte sich eine widersprüchliche soziale Tanzkultur, bei welcher der ursprüngliche Tanz des Volkes, der »Baile«, der teils in seinem extremen »Happening«-Charakter an die deutschen Veitstanz- oder italienischen Tarantismus-Epidemien erinnert, – zu »Danza« domestiziert wurden. Es entstand jener hoffähige, geregelte Tanz, der unter Philip IV. einer strengen, beinahe religiösen Etikette unterlag.²³

Die Sarabande und Chaconne

Die ursprünglich auch gesungenen, mit Kastagnetten begleiteten tripeltaktigen »Bailes« Zarabanda, Chacona und Folia, die öfter gemeinsam in literarischen Werken jener Zeit erscheinen, charakterisiert Lope de Vega 1621 in *La Villana de Getafe* mit den Worten: »Folias« – »Comune son«, ... »Zarabanda« – »Esta muy vieja«, »Chacona« – »Satira es«.

Ironischerweise wird es 1671 gerade die subtile Sarabande sein, die noch Anfang des 17. Jahrhunderts als »Zarabanda« in Spanien das mit Kastagnetten bewappnete »gemeine Volk« auf die Plätze zu Massen- und Protesttänzen g e g e n die Obrigkeit trieb, mit der Ludwig XIV. seine tänzerisch überlegene und damit symbolisch auch seine absolutistische Führungsqualität im *Dictionnaire royal augmenté* von François Pomey manifestieren ließ. Der Schweizer Arzt Thomas Platter berichtet 1599 von »50 Männern und Frauen, Kastagnetten schnalzend, [...] mit lächerlichen Verrenkungen der

Leibes [...]«. Pater Juan de Mariana (1536-1624) bekämpfte die Zarabanda als Seuche, die »schlimmer als die Pest« sei. Philipp II. musste sie mehrfach wegen ihrer Schamlosigkeit und unter Androhung von Peitschenhieben, Galeerenstrafen und Ausweisung²⁴ verbieten. Dieses Schicksal erleidet sie ein weiteres Mal im Jahre 1615 gemeinsam mit der »Chacona«, deren Ursprung in spanischen literarischen Quellen auf den westindischen Inseln angesiedelt wird.²⁵ Ihre Gesangstexte sind provokativ, ironisch oder auch komisch, und Sebastian de Coravarrubias Orozco konstatiert in seinem Wörterbuch (1611), sie habe die »Zarabanda nun an Beliebtheit übertroffen«.

Die feindliche Haltung von Seiten der mächtigen Kirche mag der Grund sein, weshalb merkwürdigerweise keine der beiden wichtigsten frühen spanischen Tanzquellen, nämlich weder die von Quintana el Viejo (1530) noch die des Tanzmeisters Philipps IV., Esquivel Navarro (1642), die Castagnetten erwähnt,²⁶ obwohl sie, wie durch spanische Dichter verbrieft, auch in von der Kirche in Auftrag gegebenen und Tänze beinhaltenden Werken präsent waren.

»Los Seises«

Von just jener strengen katholischen Kirche, die dem Volk die Kastagnettentänze verboten hatte, kommen 1667 die nächsten erstaunlichen Neuigkeiten über das Instrument: Nach einem liturgischen Brauch, der bis 1439 zurückdatiert werden kann, tritt eine Gruppe von Knaben, »Los Seises« genannt, an hohen kirchlichen Feiertagen vor dem vor Beutegold strotzenden Hochaltar der Kathedrale in Sevilla auf, singend, tanzend und – wie ein Dokument von 1667 belegt – Kastagnetten aus Elfenbein schlagend. (Es ist ja nicht das erste Mal, dass die Kirche Volksbräuche [hier die Kastagnetten] »integriert«, um ihre eigene Akzeptanz bei den Untertanen zu verbessern.) Sie tanzen Symbolfiguren wie »M« für Maria, das doppelte »S« für das Heilige Sakrament etc. Es gibt aber auch einen sehr lebhaften, der »teuflischen Sarabande« sehr ähnlichen Kastagnetten-Tanz, und dieser lässt die alte Fehde wieder aufleben, als Don Jaime Palafox y Cardona Erzbischof von Sevilla wird: 1685 verbietet er den Tanz. Rom wird als Schiedsrichter angerufen, woraufhin das Verbot aufgehoben wird – solange die Kostüme vollständig erhalten bleiben. Wenn man auf die Einhaltung dieser Auflage inklusive der verantwortlich-getreuen Überlieferung der Tänze vertrauen könnte, wären »Los Seises« in Sevilla demnach die einzigen überlieferten authentischen Zeugen der Kastagnetten-Praxis im 17. Jahrhundert, denn bis heute wird dort tatsächlich so getanzt.

Die Folia

Natürlich macht noch ein anderer Tanz in Spanien Furore, mit dem wir heute die Kastagnetten assoziieren wie mit kaum einem anderen: die Folia. Ursprünglich ein portugiesischer Karnevalstanz, erklärt Sebastian Covarrubias Horozco (1611) ihren Namen mit »Wahnsinn«, »Hirnlosigkeit«, »Hohlköpfigkeit« und beschreibt ihn als unglaublich lärmenden Tanz mit »sonajas« (Holzring mit Metallscheiben) und anderen

Instrumenten, bei dem junge Männer, als Mädchen verkleidet, ihresgleichen auf den Schultern tragen. Die musikalische »Kultivierung« der Folia geht ihren Weg als so genannte »frühe Folia« mit der spanischen Gitarre über Italien (wo die Kastagnetten bereits eine charakteristische Begleitung der Tarantella geworden sind), und von dort besonders mit dem Gitarristen Francesco Corbetta nach Frankreich, wo sie als *Folie d'Espagne* mit Variationen berühmt wird, deren zeitloses Thema bis heute immer wieder Eingang in Kompositionen gefunden hat. Wegbereiter für diese so genannte »späte Folia« ist damals niemand anderes als des Königs »Maitre de Musique«, J.-B. Lully, mit seiner *Air des hautbois Les folies* von 1672. Ihm folgen M. Farinelli mit *Farinell's Ground* (1685)²⁷ und natürlich Arcangelo Corelli mit *Sonate a violino e cimbalo op. 5* (1700) – um nur einige damalige Komponisten zu nennen.

Spanische Kastagnetten im Frankreich des 17. Jahrhunderts

Während in Deutschland die Tod ankündenden Tremolowirbel der Landsknechtstrommeln über die Schlachtfelder des Dreißigjährigen Krieges wie Donner rollen und das Volk in Angst und Schrecken versetzen, ist in Frankreich Kardinal Richelieu gerade bemüht, in einer Solovorstellung mit französischer Raffinesse auf äußerst subtile Art eine ganz andere »Bastion« einzunehmen: »Bewaffnet« mit Schellen am Kostüm und Kastagnetten an den Händen tanzt er die *Folie d'Espagne* vor Anna von Österreich, Tochter Philipps III. von Spanien, in der Hoffnung, dass auch seine Tremoli im Gegenüber eine Gänsehaut erzeugen mögen, wenn er mit acht seiner zierlichen Finger die kleinen Hölzchen zum Schnurren bringt, das Ohrwasser unter Nutzung der Schallwellen erzittern lässt und damit den gesamten Körper in einen Spannungszustand versetzt – der aber hier wohl eher sinnlich-erotischer Natur gewesen sein dürfte.²⁸ Es ist ein im Menschen-, aber auch Tierreich altbewährtes Mittel: Klappern zur Erregung von Aufmerksamkeit, bei der Werbung (Storch), zu Warnung und »akustischer Hypnose« (Klapperschlange), als Warnung vor den Aussätzigen im Mittelalter, als Almosenklapper, im Karneval zur Verscheuchung des Winters und der bösen Geister, in Klöstern als Wecker, an Höfen als Narrenklapper etc. Bald findet sie sich aber auch in den Händen der Noblen, durch die sie später im akademischen Tanz Fuß fassen und zum Handwerk des Tänzers gehören wird – wie noch zu zeigen sein wird.

Die wichtigsten Quellen: Marin Mersenne und Raoul-Auger Feuillet

Wieweit ihre Verbreitung und Spieltechnik schon fortgeschritten ist, belegt ein Musiktraktat, das – nur ein Jahr nach jenem denkwürdigen Tanz des Kardinals Richelieu – unter der Regentschaft von Louis XIII., dem Gemahl Annas von Österreich, publiziert wird und welches (abgesehen von der kleinen oben genannten Notiz Arbeaus 1588 und einer Bemerkung bei M. Praetorius 1614/15²⁹) überhaupt die erste bekannte längere Abhandlung (und deshalb auch unsere erste wesentliche Quelle) über Kastagnetten darstellt: Marin Mersennes *Harmonie Universelle* (1636), in dessen Kap. XXIV »Von den

Perkussionsinstrumenten« er zwei informative Seiten lang »von Material, Form, Klang und Gebrauch der Kastagnetten« ausschließlich verbal berichtet und eine detaillierte Abbildung ihrer Form beifügt.

Erst 64 Jahre nach Mersenne wird die zweite wichtige Quelle, wieder in Frankreich, diesmal unter Louis XIV., der die spanische Infantin Maria-Theresia geheiratet hat, veröffentlicht: Raoul-Auger Feuillet's *Chorégraphie* (1700), das Schlüsselwerk des »Barocken Tanzes«. Ganz im Gegensatz zu Mersenne erfahren wir hier fast nonverbal, nämlich – gemäß dem Schwerpunkt des Buches – anhand von Notationsbeispielen von der damaligen Spielpraxis. Es stellen sich dadurch, wie wir gleich sehen werden, natürlich neue Fragen, die auch von den mannigfaltigen internationalen Übersetzungen und oftmals besonders wortreichen Erläuterungen, die Feuillet's Werk in den darauf folgenden Jahrzehnten erfährt, nicht beantwortet werden, obwohl, oder besser: weil jene entweder die besagten drei Seiten fast minutiös kopieren. Dazu zählen z.B. Gottfried Taubert (*Rechtschaffener Tanzmeister* 1717) und der Spanier Pablo Minguet E Yrol (*Arte de Dançar a la Francesca* 1758), der die französische Kastagnettennotation interessanterweise ausdrücklich »auch für italienische und spanische Tänze« empfiehlt. Gänzlich unterschlagen werden die Kastagnetten aber in den Übersetzungen von John Weaver (1706), Magny (1765), Rameau (1723) und Malpied (ca. 1785).³⁰

Zwischen diesen beiden so unterschiedlichen Quellen – Mersennes Musiktraktat ohne Noten entstand am Vorabend der Akademisierung und Professionalisierung des Tanzes, Feuillet's Tanz-Handbuch dagegen zur (will man dem Untertitel glauben) »einfachen Selbstanleitung«, war aber wohl auch als Manifestation, Dokumentation und Vermächtnis einer kulturellen Blütezeit gedacht – liegt mehr als ein halbes Jahrhundert und nichts als: Praxis!

Praxis – bei der das Klappern der Kastagnetten zum Handwerk (wenn vielleicht nicht aller, so doch vieler Tänzer) gehört, wie prächtige Kostümskizzen, veröffentlichte Drucke und diverse Erwähnungen bezeugen. Diese sollen zunächst, unsere Fantasie ein wenig anregend, betrachtet werden, bevor wir uns einer Analyse der damaligen Spieltechnik zuwenden.

Kastagnetten-Praxis im 17. Jahrhundert

Wer spielte die Kastagnetten?

1. Allen voran Louis XIV., seine Majestät höchstpersönlich. Dass er natürlich auch die Kastagnetten, wie den Tanz allgemein, als subtiles Werkzeug seiner psychologischen Strategie wirksam zu nutzen versteht, zeigt z.B. 1666 sein Auftritt als spanischer Tänzer, zur Zeit des schwelenden Frankreich-Spanien-Konflikts, in der *Mascarade Espagnole* vor dem als »Zeichen der Unterwerfung«³¹ nach Paris gesandten spanischen Botschafter Comte de La Fuentes. Von diesem stammt auch die Aussage, der König sei »Experte in seiner Weise, Kastagnetten zu schlagen«³².

2. Professionelle Tänzer, die männliche Rollen verkörpern, z.B. Monsieur Ribero als Spanier (1653 im *Ballet de la Nuit*), oder J.-B. Lully als Moor (1681 in *Le Triomphe de l'amour*).
3. Tänzer, die dem damaligen Usus entsprechend als Damen auftreten (»en travesti«), z.B. als »Hofdame von Pélée« (aus *Les Noces de Pélée de Thétis* von 1654), oder als »Nymphe« (in *Le Triomphe de l'amour* 1681). Dabei darf man die obligatorische Maskierung nicht vergessen, die diese Travestien unterstützt.
3. Seltener sind es professionelle Tänzerinnen, z.B. Mlle Giraud als Proserpine (in *L'impatience* von 1661), oder »Mademoiselle du Fort dansant à l'Opéra«, die auf einem Stich von 1702 verewigt ist.
4. Adelige und Würdenträger (wie Kardinal Richelieu bei seiner oben genannten legendären Privatvorstellung von 1635); und sogar Mitglieder der Königlichen Familie, wie die Dame auf dem Stich der Maskerade »Noce de Village« (im *Mercur galant* 1638 veröffentlicht), oder Mlle de Nantes, die 7-jährige Tochter Louis XIV. (in Lullys Ballett *Le Triomphe de l'amour* von 1681), deren Auftritt ebenfalls vom »Mercur galant« überliefert ist. Aber auch bei Hoftänzen finden sie offenbar Einzug, wie C. Sachs beschreibt: »1663 werden die Brüsseler Hoftänze mit Gitarren und Kastagnetten begleitet.«³³
5. Schließlich sind es auch Tänzer-Darsteller der Pariser Jahrmarkt-Theater, wie z.B. ein Stich mit einer Szene aus *Le Theatre de la Foire ou l'Opera comique* von Le Sage und d'Orneval von 1722 bezeugt, auf dem eine junge Frau, umgeben von Akteuren in römischen Tuniken, die Kastagnetten schlägt; oder wie eine Regieanweisung aus *Les amours de Microton* (1676), aufgeführt von der »Königlichen Truppe der Pygmäen«, bezeugt, in der es heißt: »Zur gleichen Zeit sieht man eine Zigeunerin (Bohemienne), die in außergewöhnlicher Weise eine Sarabande mit Kastagnetten tanzt«; ferner nutzen sogar Darsteller der Commedia dell'Arte die Kastagnetten, wie der Scaramuccia auf einem Stich von N. Bonnart (1637-1718) belegt.

In welchen Rollen erschienen Kastagnetten?

1. Zunächst natürlich sind sie ein Begleitungsinstrument bei »Spaniern« (z.B. der oben genannte Sieur Ribera) oder der »Espagnol« aus *Le ballet des Muses* (1666) oder (auf dem italienischen Stich *Il Tabacco* [1650]) die zwei Langpfeife rauchenden spanischen Herren, welche folgenden Text flankieren: »Sarabande tanzend [...] und [...] mit viel Lebhaftigkeit die Kastagnetten schlagend«; oder auch eine Dame auf dem Stich *Espagnolette dansante* (undatiert)³⁴.
2. Immer wieder treffen wir auf Figuren aus der griechischen und römischen Mythologie, z.B. »Dryaden« und »Nymphen« (in *Le Triomphe de l'amour* 1681 und in *Les noces de Pélée et de Thétis* 1654), oder die römisch gewandete, mit geflügeltem Helm gekleidete Allegorie des Tanzes (in *Le Théâtre et la Danse*, 17. Jh.) – und auf götterähnliche Naturgewalten wie die Rolle des »Kalten Windes aus der Borée-Suite« in *Le Triomphe de l'amour* (1681).

3. Und natürlich: Zigeuner! Zum Beispiel die Abbildung einer Frau mit Stirnband in Lambranzis deutschem Nachdruck von 1716 mit dem Text: »Eine Zigeunerin tanzt mit Kastagnetten in der Hand«. ³⁵ Außerdem erscheinen Kastagnetten spielende »Ägypter«, wie auf dem Stich einer »Ägypterin« »en travesti« zu sehen ist, die oftmals »als Wahrsager mit gestreifter Kleidung dargestellt« wurden. M.-Fr. Christout schreibt außerdem, »man habe sie damals häufig mit den Böhmen (Bohemiens) und spanischen Zigeunern verwechselt« ³⁶.
4. Aber auch bei Rollen und Tänzen ohne für uns ersichtlichen direkten Bezug zu Kastagnetten werden sie als tönendes Accessoire eingesetzt, wie bei den tölpelhaften »Moskovitern«, um deren Unterweisung in der Courante(!) ³⁷ sich zwei Tanzmeister leidlich bemühen (in *L'impatience* 1661).

Wie wurden die Kastagnetten choreografisch eingesetzt?

1. In Solotänzen, z.B. die *Folie d'Espagne pour dame* von Feuillet. Ein Großteil unserer oben genannten Beispiele wurde solistisch auf der Theaterbühne getanzt. Da bestimmte Tänzer oft auf ganz bestimmte Tänze »abonniert« waren, könnte der Einsatz der Kastagnetten vielleicht auch eine Rollen- und Besetzungsfrage gewesen sein.
2. Als Paartanz: Die gleiche Folie-Solo-Choreografie ist z.B. auch in achsensymmetrischer Spiegelung für 2 Tanzende, natürlich ohne notierten Kastagnetten-Part, von L.-G. Pécour überliefert. Auch die beiden Herren aus *Il tabacco* mit ihrer Sarabande (s.o.) waren ein Solo-Paar. Aber es gibt offenbar auch Ensemble-Auftritte mit Aufgabenteilung wie die zwei – echten! – Damen im sechsköpfigen Ensemble der »Esperlucattes« aus dem *Ballet des Fées de la Forêt de Saint-Germain* (1625), die, zueinander tanzend mit Kastagnetten, ein Solo-Paar neben den vier Herren ohne Kastagnetten bilden.
3. Es gibt auch kleine Gruppen, von denen drei Beispiele implizit neue Aspekte der Kastagnetten-Nutzung liefern:
 - a) In der 1667 uraufgeführten *Pastorale comique* von Lully und Molière gibt uns das Livret folgende Besetzung für die 15. Szene an: »Die Ägypterin, die tanzt und singt, ist: Noblet die Ältere; die 12 Tanzenden sind [...], 4 spielen die Guitarre: M. de Lully, Beauchamps etc. 4 spielen Kastagnetten: die Herren Favier, Bonard, Saint André und Arnald.« Erstaunlicherweise erweckt die Beschreibung den Eindruck, dass die Kastagnetten, obwohl mit bekannten Tänzern besetzt, hier offenbar konzertant gespielt wurden. Wir kennen diesen konzertant-begleitenden Einsatz zwar von heutigen »Neo-Flamenco-Sessions«, aber im Zusammenhang mit dem 17. Jahrhundert ist dieser Gebrauch meines Wissens bislang nicht bekannt.
 - b) Auf einer Abbildung zum *Ballet de la Dronière de Billebahaut* (1626) sehen wir »Vier Sarabande-Tänzer«, offensichtlich zwei sich spiegelnde Diagonalaare bildend, aber mit den deklamatorischen Posen der so genannten »Barocken Gestensprache«, die eigentlich für Sänger und Schauspieler reserviert gewesen sein sollte. ³⁸

c) Über Mlle de Nantes' solistisch konzipierten Auftritt in der Generalprobe von *Triomphe de l'amour* (s.o.) erfahren wir im *Mercure galant*, der neben Lobeshymnen über die Begabung der Siebenjährigen den folgenden, in Zitaten häufig verkürzt wiedergegeben Text veröffentlicht: »Als [...] jemand zum König sagte, dass man die Kastagnetten, welche die Prinzessin bewundernswert gut schlägt, nicht genug hören würde, antwortete der König, dass jene, die sich am Ende der Entrée mit ihr vereinigen sollten, sie [die Kastagnetten] ebenfalls schlagen sollten.« Eine solch lapidare Anweisung setzt nicht nur offenkundig voraus, dass diese Instrumente bereits auf der Bühne (oder auch in den Garderoben der Tänzer) bereit waren, sondern es scheint auch ein Einsatz gewesen zu sein, der entweder so simpel, so geläufig oder bei dem die Tänzer so versiert waren, ihn ad hoc umzusetzen!

Wie wurden die Tänzer im Kastagnetten-Spiel unterrichtet?

Es darf nicht vergessen werden, dass wir uns in der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts noch im Zeitalter der Zünfte befinden und erst die Akademien-Gründungen Louis XIV. einen Bruch der traditionellen wohl gehüteten Vermittlung vom Vater auf den Sohn, vom Meister auf den Lehrling bedeutete. Selbst eine in ihrer »Lapidarheit« ans Komische grenzende Anweisung, die der Spanier José Otero Aranda in *Tratado de Bailes Espanoles* noch im Jahre 1912 (!) über das Kastagnetten-Spiel gab, als er bemerkte: »Das Wichtigste ist, nach Gehör zu spielen; dabei ist es gleichgültig, ob man mehr Golpes (Schläge) oder Carretillas spielt, Hauptsache, man hält den Takt ein«, muss nicht zwangsläufig heißen, dass wild herumgeklappert werden durfte, sondern bedeutet ein modernes »learning by doing«. Und für einen Namensvetter, die »schwyzer Kastagnette«, deutsch auch Schlefele genannt, die Mersenne in seiner Kastagnetten-Abhandlung als »Knöchelchen und kleine Holzstäbchen« mit ebenfalls ähnlich virtuoser Spieltechnik beschreibt, gilt diese »undidaktische« Lehrmethode »Einfach gucken und ausprobieren« auch noch im 21. Jahrhundert – wie ich gerade erfahren konnte.

In welchen Tänzen und bei welchen »barocken« Komponisten tauchen Kastagnetten auf?

Es sind hauptsächlich Sarabande, Chaconne und Folia, aber auch die Canarie (Jacques Gallot (1600-1690) schrieb eine *Canarie le Castagnettes*) und das Menuet sowie offenbar auch Bourrée, Gavotte, Gigue, Marche etc. (wie Feuillet impliziert, s.u.).

Doch meines Wissens findet sich nicht eine einzige überlieferte Kastagnettenstimme in den Partituren der Zeit, sogar nicht einmal nach dem Erscheinen der Feuillet-Notation! Bezüglich der Notation bekennt Mersenne bereits 1636 nicht nur seine verbalen Grenzen, dass nämlich die Kastagnetten, »Knöchelchen und Holzstäbe [...] so fingerfertig und so schnell« gehandhabt werden »und mit so wohl geordneten Kadenzen, dass es fast unmöglich ist, sie zu erklären«, sondern er umgeht auch das Notationsproblem geschickt mit der abschließenden Feststellung, dass »man sie nicht so

gut in Figuren ausdrücken« könne, »um die Spieltechnik und die Mouvemens daraus zu verstehen«³⁹.

Wenn man sich außerdem vergegenwärtigt, dass die Kastagnette »eines der meist gebrauchten echten Volksinstrumente« darstellt,⁴⁰ deren spielerische Überlieferung zumeist mündlich und in direktem Kontakt vom Meister auf den Scholaren vonstatten ging (so werden die Rhythmen der »Schwyzer Kastagnetten« und »Schlefele« immer noch durch Reimgedichte und die der spanischen z.T. noch mit Silben wie »Rià rià pi tà« oder »Ca-rre-ti-lla-tan-Ca-rre-ti-lla-tan-tin-tan« weitergegeben) und Mersenne Kompositionen für das Instrument (wie wir nachher noch sehen werden) ausdrücklich in die Hände der Ballettmeister legt, so darf man regelrecht dankbar sein, wenn einige Komponisten in ihren Partituren immerhin ausdrücklich Kastagnetten vorschreiben, wenn auch nicht in Noten gesetzt: Nicolaus Adam Strungk verwendet 1680 in seiner Hamburger Oper *Esther* »Castagnettes und Cimbeln«; Alessandro Scarlatti wünscht in seiner Oper *Marco Attilio Regolo* (1719) bei einem Ballett der Karthager »nach Art der barbarischen Nationen [...] viel Lärm von Sackpfeifen, Kastagnetten und Klappern«⁴¹; und Luigi Boccherini (1743-1805) weist im *Fandango* seines Gitarrenquintetts Nr. 4 sogar den Cellisten an, gegen Schluss von seinem Instrument auf Kastagnetten zu wechseln.

Eine Inspiration der Antike: Kastagnetten als Unterrichtsinstrument des Tanzmeisters?

Wie kaum ein anderes Instrument eignen sich die Kastagnetten für den Unterricht des Barocktanzes, der außer freier Beinarbeit und freier Stimme (zum Singen oder für verbale Anweisungen) eigentlich auch die Bewegungsfreiheit der Arme, dem von den Tanzmeistern viel gepriesenen Schmuck und Ornament dieses Tanzstils, erfordert. Und doch ist die Pochette, die so genannte »Tanzmeistergeige«, das Attribut des »Maitre de Danse« schlechthin geworden. Umso wichtiger sind für unser Thema die zwei folgenden Überlieferungen zu bewerten.

1. Im schweizerischen Genf wird den kleinen »primitiven Volksklappern« unvermutet die ehrenvolle Aufgabe des »Retters der höfischen Etikette« zuteil, wie Voltaire in seinem *Dictionnaire philosophique* zu berichten weiß: Die Jansenisten, die 150 Jahre die Stadt »Genf [...] beherrschten und keine Violine zuließen, untersagten einer Prinzessin von Conti, die sie beherrschten, ihrem Sohn das Tanzen beibringen zu lassen, weil der Tanz zu profan sei. Dennoch musste man Grazie besitzen und das Menuett können; man wollte keinesfalls eine Geige dulden, und der Direktor hatte viel Mühe, nach Übereinkommen zu gestatten, dass man den Prinzen von Conti das Tanzen lehrte mit Kastagnetten« (Übersetzung: E.J.L.P.).
2. Ein besonderes und seltenes Dokument aus dem Jahr 1725 niederländischer (N.B.!) Herkunft ist der Stich *Der Tanzmeister*, der einen »Maitre de Danse« mit einem Tüchlein in der rechten und einer Kastagnette in der linken Hand abbildet.

Von Lust und »Laune« hin zur »wohlregulierten« Kunst

Es ist wohl mehr als nur berechtigt anzunehmen, dass das »de Caprice« (Fantasieren/ Improvisieren), welches bei allen Instrumentalisten und Tänzern des 17./18. Jahrhunderts unerlässlich war, auch und gerade bei Kastagnettenspielern einen Prüfstein für Virtuosität darstellte. Dennoch hat Mersenne wohl eine regelrechte (fixierte oder auch nur abgesprochene) Komposition im Sinn gehabt, wenn er von der Möglichkeit spricht, »Concerte« mit Kastagnetten zu geben, »was sehr angenehm ist, wo vier oder fünf Personen die vier oder fünf Stimmen der Musik spielen, deren Komposition ich den Ballettmeistern überlasse, welche die Proportionen kennen, welche sie zwischen diesen Instrumenten einhalten müssen«. Und J.G. Walther (*Musikalisches Lexikon*, 1732) präzisiert den Begriff »Concert«: »Sachen, die also gesetzt sind, dass eine jede Partie sich zu gewisser Zeit hervor thut, auch mit anderen gleich um die Wette spielet.« – Im letzten Kapitel soll Mersennes Vorschlag auf seine Machbarkeit hin in der Praxis überprüft werden. Doch zunächst zu einer leider unabkömmlichen, wesentlichen Voraussetzung für einen solchen Versuch, zur Spieltechnik.

»Instructiones« – Kastagnettentechnik und -notation bei Feuillet

Die große Ehre, am französischen Hofe Einzug halten zu dürfen, verdanken die Kastagnetten ihren erfindungsreichen, immer nach Verbesserung forschenden Spielern, welche die ursprüngliche meeresmuschelförmige »Crusmata«, deren beide Instrumentenhälften mittels einer durch Ösen geführten Kordel verbunden waren,⁴² zu jener Kastagnetten-Form, die heute gemeinhin als »spanische Kastagnette« bekannt ist, über drei Stufen hin entwickelten und deren äußere Form direkten Einfluss auf die spielpraktischen Möglichkeiten nimmt. Die Handbefestigung geschieht:

1. an 4 Fingern (wie noch die heutigen riesigen »castanyolasses« von Ibiza, die ein sehr lautes »Klapp-Klapp« hören lassen),
2. am Mittelfinger; dafür formte man eine kleine Ausbuchtung am oberen Rand des Instruments (Fixierung per Gummiband, wie heute noch die so genannten Folklore-Kastagnetten mit ihrem rasselnden Klang), und
3. die Anbindung an den Daumen, die einher geht mit der Ausarbeitung der so genannten »Kastagnetten-Ohren«, in deren oberer Mulde der Daumen eingebettet ist, wodurch die übrigen 4 Finger frei separate Schläge vollziehen können (wie bei der heutigen differenzierten Technik der Konzert-Kastagnetten).

Die meines Wissens erste Abbildung eines Tänzers mit Kastagnetten-Daumen-Anbindung ist die eines Mannes (datiert zwischen 1600 und 1620⁴³). Unter dem gesichteten Bildmaterial finden sich zwar auch später immer wieder die so genannten Folklore-Anbindungen am Mittelfinger (ab und zu auch ganz »exotisch« am Zeigefinger, oder sogar rechts am Daumen und links am Mittelfinger – aber diese Darstellung ist wohl eher der Unkenntnis des Zeichners anzulasten), im Großen und Ganzen aber hat

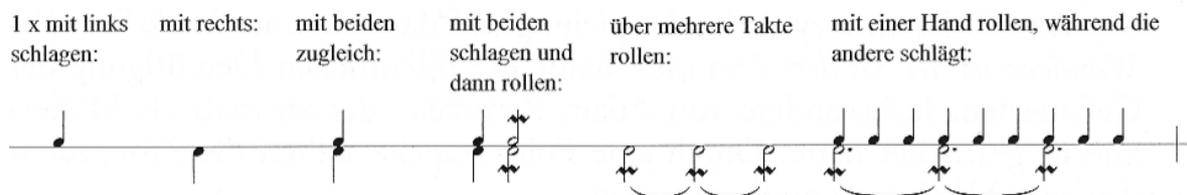
sich die Daumenanbindung und damit die differenzierte Spieltechnik wohl schon 1636 fest durchgesetzt, so dass Mersenne in seinem Traktat auch nur noch diese erwähnt.

Natürlich experimentieren Spieler und Kastagnettenbauer mit verschiedenen Materialien: mit Hölzern (Mersenne nennt dafür Pflaume und »Hestre«, aber »auch jedes andere gut resonierende Holz«), mit Bronze und – ganz exklusiv – mit Elfenbein, Silber und Gold!

Wenn wir im Folgenden von »Feuillets Kastagnetten-Notation« sprechen, muss man wissen, dass die heutige Tanzwissenschaft die so genannte Feuillet-Notation übereinstimmend/mehrheitlich auf Pierre Beauchamps, Feuillet's Lehrer und Hofchoreograf bei Louis XIV., zurückführt, der sie 1680 erfunden haben soll, aber einen 1704 geführten Urheberprozess verlor. (Inwieweit er demnach auch Urheber der Kastagnetten-Notation war, ist meines Wissens leider nicht bekannt.) Der Einfachheit halber wird sie weiterhin Feuillet-Notation genannt.

Unter der Überschrift »De la batterie des Castagnettes« stellt Feuillet seine in Form und Wertigkeit der Musik entlehnte, einzeilige Kastagnetten-Notation anhand von recht wenigen Symbolen dar – jedenfalls verglichen mit heute verwendeten Systemen von Emma Maleras auf zwei Zeilen mit drei Ebenen, aber auch mit Matteos 21 Symbolen.

Der Einzel- und Doppelschlag und das »Rollen« sowie Kombinationen aus diesen Elementen sehen folgendermaßen aus:



Das lässt die damalige Schlag-Technik auf den ersten Blick vielleicht als äußerst beschränkt erscheinen, offenbart aber bei näherer Beschäftigung mit den darauf folgenden drei ausgeführten Beispielen einer Chaconne, eines Menuetts (N.B.!) und einer Folia, bei der die notierten Schritt- und Armführungen zusätzlichen Aufschluss geben, eine ungewöhnliche (zugegeben nicht unschwere) Spieltechnik, die sich von der heute verwendeten, auf der des 19. Jahrhunderts gründenden »klassischen Spielweise« in einigen wesentlichen Punkten unterscheidet:

Vom Klang

Feuillet benutzt eine Horizontallinie, bei der die linke Hand oberhalb, die rechte unterhalb notiert wird. Bei Maleras ist dies z.B. umgekehrt, da sie sich nach der Klanghöhe der Kastagnetten und der traditionellen Musiknotation richtet, die »oben« mit »hoch« und »unten« mit »tief« gleichsetzt. Demnach hat Feuillet entweder links und rechts verwechselt (was bei ihm unwahrscheinlich sein sollte, da er als Tanzmeister

Violine spielte), oder die Kastagnetten wurden gegensätzlich zur heute gängigen Praxis angebracht, bei der die »hembra« (weibliche Kastagnette / »hoch«) rechts und der »macho« (männliche Kastagnette / »tief«) links gespielt wird. Gab es damals überhaupt einen Klangunterschied zwischen den Kastagnetten-Paaren? Mersenne sagt dazu:

Obwohl die Kastagnetten [...] nur einen einzigen Ton haben, kann man nichtsdestotrotz Konzerte damit machen, wenn man unterschiedliche Größen nimmt, die die harmonische Proportion bewahren.

Mit der harmonischen Proportion meint er in etwa eine Terz, die heutzutage den üblichen Abstand zwischen der »hembra« und dem gleichgroßen »macho« darstellt! Damals hätte der Tänzer also mit zwei unterschiedlich großen Kastagnetten tanzen müssen, um den heute üblichen Effekt zu erzielen, aber wenn man die zahlreichen Abbildungen der Zeit zu Rate zieht, kann man keinerlei Größenunterschied erkennen! Einen weiteren Hinweis liefern die so genannten »Folklore-Kastagnetten« als »Vorfahren«: Sie werden immer gemeinsam beidhändig gespielt, so dass ein fehlender Klangunterschied keine gewichtige Rolle spielt.⁴⁴ Für Feuillet war das offenbar selbstverständlich, und es ist ihm deshalb keine Bemerkung wert; für uns steht jedoch diesbezüglich eine eindeutige Antwort noch aus.

Für einen Rekonstruktionsversuch muss man Folgendes wissen:

1. sind meines Wissens heute ausschließlich Kastagnettenpaare mit Klangunterschied (von ca. einer Terz) erhältlich, gleichklingende müsste man also speziell anfertigen lassen.
2. Da sie – jedenfalls im 17. Jahrhundert – handgefertigt waren, bleibt jedes Paar trotzdem individuell.
3. Schon ein wechselnder Anschlagpunkt kann den Klang verändern.
4. La Meri schreibt, dass der Klang der Kastagnetten »reift und wächst [...] mit zunehmendem Alter durch die Wärme und ölige Feuchtigkeit der Hand«, so dass sich »der Grundklang eines Kastagnettenpaares von Spielerhand zu Spielerhand ändert und daher gesagt wird, dass sie [die Kastagnetten] die Persönlichkeit des Künstlers annehmen«⁴⁵.

Außerdem: 2 Hände, 2 Kastagnetten! Leider ist nicht belegt, wann damals der heute obligatorische Klangunterschied innerhalb eines Kastagnettenpaares eingeführt wurde. Vielleicht geschah dies schon zu Feuillet's Zeit?

Auch das Wissen um die Ausführung des Einzelschlages setzt Feuillet offenbar voraus. Mersenne nennt uns dafür den Mittelfinger, oder – und das ist heute ganz unüblich! – den Ringfinger. (Vielleicht ist dies ein früher »pädagogischer Kunstgriff« zu dessen Stärkung, da sicher auch schon im 17. Jahrhundert der Ringfinger das »schwarze – weil schwache – Schaf« bei den Fingerläufen war?! – Man sollte es jedenfalls unbedingt übernehmen!)

Von der Rollenverteilung

Sehr eindeutig hingegen ist bei Feuillet die absolute Gleichberechtigung von linker und rechter Hand. Zeigt das Notenbild des 19./20. Jahrhunderts eine auffällige Bevorzugung der rechten, hohen Kastagnette für die filigrane Arbeit mit kleinen Notenwerten, während die tiefe, ganz in Anlehnung an die homofone Musikentwicklung, konstant den »Beat« liefert (ein beliebter spanischer Macho-Witz nennt diese Rollenverteilung ein Abbild der menschlichen Natur: die Frau geschwätzig, der Mann wortkarg), so darf in der Technik des 17./18. Jahrhunderts, die an der alten Polyfonie orientiert war, jede Hand gleichberechtigt und im Wechselspiel auch »Punkt contra Punkt« schlagen und rollen. Das erscheint nur logisch – wird doch im Barocktanz kein Arm oder Bein (ausgenommen beim Menuettschritt) bevorzugt! Auch ist es schlagtechnisch von Wichtigkeit, damit z.B. Körperoppositionen gehalten werden können.

Vom »Rollen«

Feuillet's Regeln für das »Rollen«/»rouler« – zumindest für die drei von ihm so genannten »Exemples« – lauten: Das mit dem Symbol einer halben bzw. punktierten Note und einer Art Trillerzeichen am Hals gekennzeichnete »Rollen« wird allgemein

1. offensichtlich immer **a u f d e r b e t o n t e n** Zählzeit angesetzt – und nicht auf der **u n b e t o n t e n** Zeit wie später bei »Carretilla«.
2. Es kann über einen Takt gehen; in diesem Fall setzt es immer auf der **z w e i t e n b e t o n t e n** Zählzeit ein.
3. Es kann sich auch über mehrere Takte erstrecken.
4. Es wird **o h n e** abschließenden Schlag mit der anderen Hand praktiziert – im Gegensatz zur späteren »Carretilla«.
5. Es geschieht – und diese Technik ist heute offenbar bei Kastagnetten mit Daumenanbindung in Vergessenheit geraten – **m i t b e i d e n H ä n d e n s y n c h r o n!**

Eine spezielle Variante des Rollens, nämlich die über mehrere Takte hinweg, wird einhändig ausgeführt, wobei die andere Hand sie mit einem Einzelschlag begleitet. Auch wenn diese Beschreibung an die aus Quintolen bestehende heutige »Carretilla seguida« erinnert, unterscheidet sie sich durch:

1. die Austauschbarkeit der Hände,
2. durch den Beginn auf der musikalischen Zählzeit und
3. durch eine Verdoppelung der »1« durch gleichzeitigen Einzelschlag der anderen Hand, da sie auf der betonten Zeit beginnt.

Von der Virtuosität

Spätestens an diesem Punkt stellt sich die Frage, was denn spielpraktisch überhaupt unter »Rollen« zu verstehen ist und wie schnell denn wohl »gerollt« werden soll. Dazu schreibt Mersenne:

Die Lieblichkeit der Kastagnetten hängt von der Hand desjenigen ab, der sie spielt, und insbesondere vom »Mouvement«, von den »Cadences«, den »Passages« und Diminutionen oder Trillern/Tremblements, die man so schnell ausführt, dass es unmöglich ist, daraus Einzelschläge zu zählen.

Durch diese respekt- und liebevolle Bemerkung eines so verdienten Autors lassen sich Möglichkeiten eines differenzierten und virtuosen Kastagnettenspiels erahnen, die manch einer mit so archaischen Hölzchen wohl nicht für möglich halten würde. Trichet bestätigt uns dies 1640 mit seiner – für die Franzosen vielleicht entmutigend oder provozierend gemeinten – Bemerkung über die Spanier: Sie verstünden es so gut, das Spiel der Gitarre mit Kastagnetten zu verschmelzen, dass »es sich kaum lohnen würde, nach etwas Unterhaltamerem und Perkussiverem Ausschau zu halten«. Und Mersenne präzisiert, dass »die Geschicktesten 8 bis 9 mal die Kastagnetten in der Zeit eines Tactus schlagen, oder eines Pulsschlages, der eine Sekunde dauert, in einer Weise, dass man beinahe ebenso große Diminutionen auf diesem Instrument macht wie auf dem Spinett, und auf den anderen, deren Schnelligkeit die Vorstellung übersteigt«. Diese Aussage übernimmt Furetière in seinem *Dictionnaire Universel* von 1690. Helen Chadima hat diesbezüglich im wahrsten Sinne des Wortes minutiöse Berechnungen angestellt.⁴⁶ Um eine Diskussion über das »Absolute Tempo«, wie sie schon damals heftig geführt wurde,⁴⁷ zu vermeiden, möchte ich lieber auf die jeweilige Praktikabilität verweisen, denn wir haben es mit einem – im Hinblick auf Raumakustik, Temperatur und Luftfeuchtigkeit – äußerst mimosenhaft reagierenden Instrument zu tun! »Rollen« impliziert eine kreisende Bewegung der Finger, ob aber mit zwei, drei oder vier Fingern, lässt sich nicht ersehen. Wenn aber 8 mal innerhalb eines Tactus gerollt werden kann, so ist das mit 4x2 oder 2x4 Fingern machbar, bei 9 mal müssten es 3 x 3 Finger sein.

Von der Anwendung

Als wäre es nicht schon schwer genug, hinter seinen Notationen eine praktikable Kastagnetten-Technik aufzudecken, konfrontiert Feuillet den Benutzer seines Handbuchs mit zwei weiteren Herausforderungen:

1. Durch den Hinweis auf verschiedene Taktangaben bereitet er auf den unterschiedlichsten Einsatz der Hölzchen vor, nämlich auf den Dreiertakt, in dem sämtliche seiner Beispiele (Chaconne, Menuett, Folia) stehen, aber auch – und das wirft ein neues und interessantes Licht auf ihre Verwendung – offenbar auch auf den Zweiertakt (z.B. Gavotte), den 4/4-Takt (z.B. Bourrée) oder den Alla-Breve-Takt (z.B. Marsch).
2. Durch die Überschrift »Exemples« und die einmalige, beispielhaft zusätzlich mit Armen und Kastagnettenstimme notierte Folia stellt er explizit Beispiele vor, denen ganz offensichtlich nachgeeifert werden soll!

»Demonstrationes«

Übungen für Kastagnettenspieler

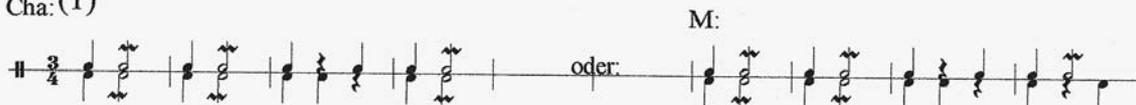
Analysieren wir die Kastagnettenstimmen der drei Beispiele von Chaconne, Menuett und Folia, so fällt auf:

1. Jeder Takt beginnt mit einem Doppelschlag (einzige Ausnahme: ein Einzelschlag in Takt 6 des Menuetts).
2. Jedes Stück endet mit einem Doppelschlag.
3. Es existieren 4-taktige Rhythmus-Motive, die auch 2-taktig aufteilbar⁴⁸ sind, die offenbar für tripeltaktige Tänze allgemein gelten. Es sind dies
 - a) einfache Doppel- und Einzelschläge,
 - b) Schläge kombiniert mit eintaktigem Rollen,
 - c) Schläge kombiniert mit mehrtaktigem Rollen.

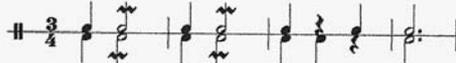
Zur Eröffnung: (M + F, bei
Cha fehlt Takt 1-2)



An unterschiedl. Stellen
Cha: (1)

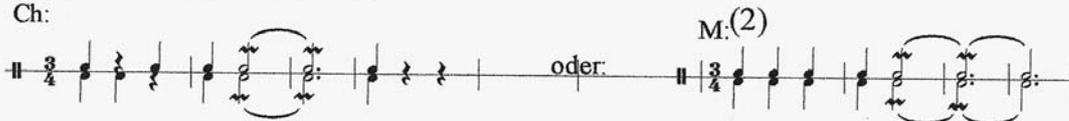


F:



SOWIE: als Abschluß einer Phrase

Ch:



F:



Nimmt man Feuillet beim Wort bzw. bei der Note und berücksichtigt dabei Mersennes Aussage, beim Rollen 8-9 mal pro Tactus zu schlagen, könnte eine praktische Ausführung in Maleras-Notation (oben = rechts / unten = links) demnach folgendermaßen aussehen:

(1) Ch:

(2) M:

Dabei weisen nur Menuett und Folia rhythmische Unterschiede voneinander auf, die in den eintaktigen Beispielen nicht einmal selbstständig verlaufen, sondern die oberhalb notierte Melodiestimme rhythmisch imitieren:

Vom raffinierten Effekt des Synkopierens, der heute als ein Wesensmerkmal des spanischen Kastagnettenspiels gilt, wird hier erstaunlicherweise in nur wenigen Takten Gebrauch gemacht: Bei der Chaconne in drei Takten, beim Menuet in zwei Takten und bei der Folie in vier Takten:

Die Beziehung Kastagnetten/Choreografie/Musik im Folia-Beispiel

Zwar können weder spezielle Schritte, noch spezielle Armführungen den bestimmten rhythmischen Motiven der Kastagnetten zugeordnet werden, jedoch gehen die musikalischen Spannungsmomente offenbar mit der spieltechnischen Herausforderung des Rollens und einer größeren Komplexität von Bein- und Armführung einher, ihre Funktion ist somit dem Trommelwirbel beim »Salto Mortale« ähnlich (bei unserem Folia-Couplet wäre das z.B. die Vorbereitung und Durchführung des »Assemblé« in Takt 11 und 12). Doch was zunächst wie eine zusätzliche Erschwernis erscheint, hat einen musikalisch-praktischen Sinn: Die Rotationsbewegungen von Coude und Poignet sind dem Rollen mit ihrer akustischen Eigengesetzlichkeit äußerst zuträglich, ergeben sie doch – ganz von selbst – ein Wechselspiel von Crescendo und Decrescendo, das dem Klang für den Zuhörer eine spannungsreiche Dynamik ergibt!⁴⁹

Folgt die Kastagnettenstimme im Menuett dem Beispiel der Melodiestimme, Teil 1 wörtlich zu wiederholen, so gleicht sie sich in der Folie der hier durchchoreografierten

Schrittfolge mit einer ebenso durchkomponierten eigenen Stimme an. Da wir auch Versionen der »Folie« kennen (siehe Solo *Folie d'Espagne pour femme*), die ab Takt 9 den Teil 1 nur auf die andere Körperseite spiegeln, ist dies offenbar nicht selbstverständlich!

Der tanzende Perkussionist als polyrhythmisches Gesamtkunstwerk

Ist es bloßer Zufall, dass das Symbol für Fußpositionen bei Feuillet dem heute gebräuchlichen Symbol für Paukenschlegel⁵⁰ ähnelt? Immerhin gibt schon Thoinot Arbeau dem Marschieren mit Trommelbegleitung einen großen Raum in seinem Tanztraktat, und Mersenne verweist bei den »Tanz«-Kastagnetten ebenfalls auf die Trommel⁵¹:

[...] was die Chansons angeht, oder die Mouvements der Kastagnetten, so wird man sie verstehen durch die Behandlung der Tambour-Schläge.

Allerdings erleichtern die Notationsbeispiele unser heutiges Verständnis nicht gerade, sie verwirren eher. Eingedenk dieser Assoziationen könnte man sagen, dass der Körper eines »barocken Kastagnetten-Tänzers« zu einer Art »polyrhythmischen Gesamtkunstwerk« wird, wenn er (kontinuierlich begleitet von seinem eigenen Pulsschlag und vom eigenen Atemrhythmus) die Musikstruktur durch die Ohren wahrnimmt und sie mit seinem Auf und Nieder der Schritte in »antiker Metrik« akzentuiert; und sich mit ornamentalen, maurischen Arabesken gleichenden Armführungen zwischen Pose und Fluss seinen Raum in geometrischen Proportionen ertantzt, während er, mit den anderen Tänzern und Instrumentalisten hörbar kommunizierend, die Kastagnetten schlägt. Hier folgt der Versuch einer Notation, um diese Polyrhythmik ein wenig zu verdeutlichen.

The image shows two systems of musical notation for a Baroque castagnette dance. Each system consists of four staves labeled M, C, B, and A. The top system shows the first system of notation, and the bottom system shows the second. The notation is in 3/4 time and uses various rhythmic symbols and accents to represent the complex polyrhythmic patterns of the dance.

M = Melodie; Arme (A), Beine (B), Kastagnetten (K): rechts = oberhalb / links = unterhalb der Linie

Demonstrationes: Rekonstruktion und Anwendungsmöglichkeiten

Feuillets Kastagnetten-Beispiele zu den typischen Rhythmus-Mustern schlechthin für Kastagnettenspiel im 17. Jahrhundert zu erheben, käme meines Erachtens dem absurden Versuch gleich, anhand der reinen Schrittanalyse z.B. einer *Bourrée d'Achille* die Differenziertheit und Virtuosität des »Barocken Tanzes« nachweisen zu wollen. Eine so eindrucksvolle Beschreibung wie die von Pomey⁵² über die subtile Ausführung einer Sarabande von Louis XIV. verdeutlicht dabei den Abgrund, der sich generell zwischen kodifizierter Notation und künstlerisch-beseelter Ausführung auftut. Dies gilt auch und ganz besonders für Kastagnetten.

Für unseren abschließenden Film waren wir bemüht, einen Großteil der Forschungsergebnisse nutzbar zu machen, wobei wir Mersennes Anregung zu einem mehrstimmigen »Concert« mit Kastagnetten unter Verwendung der in Vergessenheit geratenen spieltechnischen Spezialitäten Feuillets, zusammen mit musikalisch-choreografischen Prinzipien wie Kanon, Spiegelung etc. in den Vordergrund gestellt haben.

Anhand sechs kurzer Beispiele wollen wir dies demonstrieren.

Besetzung 3 Tänzerinnen mit Kastagnetten, 1 Perkussionist mit Kastagnetten, Schellentambourin, kleiner Landsknechtstrommel, Glöckchen und Tar/Bendir, 1 Cembalistin
Musik M. Farinelli: *Farinell's Division*

Rekonstruktion und Bearbeitung nach Feuillets *Folie d'Espagne pour une femme*, Thema und Variation 1-2, Demo-Folie und Demo-Menuett

K. = Kastagnettenstimme, Ch. = Choreografie

1. Feuillets Demo-*Folie* (Kastagnetten + Choreografie: Trio unisono)
2. Feuillets Demo Menuett (K: Solo, Ch. dazu: eigene)
3. Thema des Solo-Tanzes *Folie d'Espagne pour une femme* von Feuillet (Teil 1 Ch. + K. Solo, Teil 2 Duo, Ch.: gespiegelt, K: kontrapunktisch)
4. Variation Nr. 1 dieser Folie (Trio, Teil 1 Ch. und K. 3-stimmiger Kanon, Teil 2 Duo + Solo: K und Ch. gespiegelt mit Ch.-Solo aus Takt 1-8 des Demo-Beispiels *Couplet de danse*⁵³ von Feuillet)
5. Variation Nr. 2 der oben genannten Folie (Quartett, Ch. als Trio mit punktsymmetrischer Spiegelung, K. vierstimmig)
6. A-cappella-Stück für 4 Kastagnettenspieler

Verwendete Anschlagstechniken, die bei Feuillet nicht erscheinen

- * Doppelschlag = Ring und Mittelfinger einer Hand schlagen gleichzeitig (Abbildungen zeigen Tänzer oft mit dieser Fingerposition)
- ** »Posticeo« = Aneinanderschlagen der Kastagnettenpaare, ähnlich einem »In-die-Hände-Klatschen«. (Die Annäherung der beiden Hände beim »changement direct« genannten Armwechsel reizt gerade dazu.)

Beispiel: Kastagnetten-Stimmen zu Nr. 4 »Variation Nr. 1« (in Maleras-Notation)

Folie - Variation Nr. 1 *Evelyn J.L. Puefken*

6 9 13

* Doppelschlag
* "Posticeo".

Anmerkungen

- 1 Durch die wechselseitige Beeinflussung zwischen spanischen Tänzen und französischem Ballett entstand im 18. Jahrhundert die »Escuela Bolera« (Bolero-Schule) mit ihren Kastagnettentänzen.
- 2 MATTEO: *Woods that dance*. New York 1968. Matteo zählt zusammen mit José de Udaeta und Lucera Tena zu den größten heutigen Kastagnetten-Virtuosen.
- 3 Dass Kastagnetten-Einsatz – auch n a c h dem 17. Jahrhundert! – nicht notwendig eine reduzierte Komposition bedingen muss, zeigt z.B. das 1995 vom WDR in Auftrag gegebene *Conciertino für Kastagnetten und Orchester* von Helmut Timpelan mit José de Udaeta als Solisten, in welchem das Thema der *Folie d'Espagne* fugiert erscheint.
- 4 Nach CHRISTOUT, MARIE-FRANÇOISE: *Le Ballet de Cour au XVII^e siècle*. Genève 1987, S. 13.
- 5 QUANTZ, JOHANN JOACHIM: *Versuch einer Anweisung die Flöte traversière zu spielen*. Berlin 1752, S. 268-269. Die Stelle lautet: »Es ist bekannt, daß die meisten Tänzer wenig oder nichts von der Musik verstehen, und oftmals das rechte Zeitmaß selbst nicht wissen [...] Die Erfahrung lehret auch, daß die Tänzer, bey den Proben, wenn solche des Morgens geschehen, da sie noch nüchtern sind, [...] selten das Zeitmaaß so lebhaft verlangen, als bey der Ausführung [...]; da sie denn, theils wegen der guten Nahrung die sie vorher zu sich genommen haben, theils wegen der Menge der Zuschauer, und aus Ehrgeitz, in ein größer Feuer gerathen, als bey der Probe. [...] Deswegen entseht oftmahls viel Streit zwischen den Tänzern und dem Orchester [...]«.
- 6 Nicht nur der Bericht des *Mercure galant* von 1681 (s.u.) bestätigt das, sondern auch heute die nun schon seit mehreren Jahren auf dem Essener Spielplan stehende Ballettproduktion *Don Quichotte* unter Martin Puttke, bei der das gesamte Ballettensemble – eine Rarität! – das Spiel mit Kastagnetten erlernen musste.
- 7 CHRISTOUT: *Ballet de Cour*, S. 22.
- 8 BLADES, JAMES: *Castanets*. In: New Grove 1980, S. 864.
- 9 SKIERA, EHRENHARD: *Kastagnettenschule*. Berlin 1981, S. 7.
- 10 BLAS VEGA, JOSÉ / RÍOS RUIZ, MANUEL: *Diccionario enciclopédico ilustrado del flamenco*. 2 Bde. Madrid 1988, Bd. 1, S. 166.
- 11 KRAMER, KLAUS: *Tanzunterricht im Wandel der Zeit*. In: *Tanzen* 3/18 (2000), S. 8-10.
- 12 SCHRAPE, JÜRGEN: *Was können wir für Sie tun?* In: *Üben und Musizieren* 3 (2001), S. 50-57, hier S. 55.
- 13 MATTHESON, S. 165ff. Mattheson erklärt dort, wie man mittels Taktänderung Kirchenlieder auf Tänze zurückführen kann.
- 14 CHRISTOUT: *Ballet de Cour*, S. 18.
- 15 SCHNEIDER, SABINE: *Die spanische Kastagnette*, S. 5 (Skript/undatiert).
- 16 CHRISTOUT: *Ballet de Cour*, S. 115.
- 17 UDAETA, JOSÉ DE: *Die spanische Kastagnette. Ursprung und Entwicklung*. Köln 1985, S. 17.
- 18 MATTEO: *Woods*, S. 20.
- 19 Martial, nach UDAETA: *Spanische Kastagnette*, S. 21.
- 20 SCHNEIDER, MARIUS: *Spanien*. In: MGG¹. Hg. von Friedrich Blume, Bd. XII (1965), Sp. 976-1016, hier Sp. 977.
- 21 FURETIÈRE, ANTOINE: *Dictionnaire universel, Contenant generalement tous les Mots François tant vieux que modernes & les Termes de toutes les Sciences Et Des Arts [...]*. Den Haag und Rotterdam 1690, ³1708.
- 22 UDAETA: *Spanische Kastagnette*, S. 92, führt allein 20 verschiedene Namen auf.
- 23 BROOKS, LYNN MATLUCK: *Spain: Dance Traditions before 1700*. In: *International Encyclopedia of Dance*. Oxford 1998, S. 667-676, hier S. 668.
- 24 TAUBERT, KARL HEINZ: *Höfische Tänze. Ihre Geschichte und Choreographie*. Mainz u.a. 1968, S. 110.
- 25 SEIFERT, HERBERT: *Spanische Tänze aus der Zeit um 1600*. In: *ÖMZ* 30 (1975), S. 193-197.
- 26 UDAETA: *Spanische Kastagnette*, S. 19.

- 27 Das Stück erschien in London 1685 in PLAYFORD, JOHN: *The division-violin: containing a collection of divisions upon several excellent grounds for the violin*. London 1684, ²1685.
- 28 MATTEO: *Woods*, S. 39-40. Von ihm zitiert nach GEIRINGER, KARL: *Musical Instruments, Their History in Western Culture from the Stone Age to the Present*. New York 1945, S. 150. Ähnlich äußert sich Curt Sachs: »Am französischen Hof tanzt sie Richelieu vor Anna von Österreich mit Schellen an den Füßen und Kastagnetten in den Händen.« SACHS, CURT: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Berlin 1919, S. 8.
- 29 PRAETORIUS, MICHAEL: *Syntagma musicum*. Bd. I: *De Musica sacra vel ecclesiastica, religionis exercitio accomodatá*. Wittenberg 1614/15, S. 422: »Hispanis, ex aeneis duabus velut exiguis lancibus collis; strepitum ejusmodi illi vocant Castagnetas«.
- 30 MALPIED übernimmt in seinem *Traité sur l'art de la danse* (S. 137) unter dem Titel »Couplet de la Haute Danse sur un Air à trois Temps« Feuillet's Demonstrations-Folia in Schritten und Armführung vollständig, unterschlägt aber dabei die Kastagnetten.
- 31 Stichwort »La Fuentes« in: *Insecula – L'encyclopédie des art et de l'architecture*. www.insecula.com.
- 32 GORCE, JEROME DE LA: *Jean Baptiste Lully*. Paris 2002, S. 156.
- 33 SACHS, CURT: *Handbuch der Musikinstrumentenkunde*. Wiesbaden ²1930 (Kleine Handbücher der Musikgeschichte nach Gattungen XII), S. 8.
- 34 Privatsammlung K.H. Taubert, zitiert nach UDAETA: *Spanische Kastagnette*, S. 25.
- 35 Interessanterweise findet sich in einer englischen Ausgabe, ebenfalls 1716, mit gleicher Musik, ein Mädchen mit Zöpfen dargestellt.
- 36 CHRISTOUT: *Ballet de Cour*, S. 115.
- 37 Evtl. ist hier die so genannte »Courante-Sarabande« gemeint.
- 38 Ian Caddy in seinem Seminar über Barocke Gestensprache, Internat. Händelakademie Karlsruhe 1991.
- 39 Sämtliche Zitate von MERSENNE, MARIN: *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris 1636. Faks. Hg. von François Lesure. Paris 1975, wurden von der Autorin übersetzt.
- 40 SCHNEIDER: *Spanien*, Sp. 1014.
- 41 HAAS, ROBERT: *Die Musik des Barock*. Potsdam 1928, S. 210.
- 42 UDAETA: *Spanische Kastagnette*, S. 17.
- 43 MATTEO: *Woods*, S. 40.
- 44 Pat O'Brian dagegen spricht von einer Parallele zwischen Gitarren- und Kastagnettentechnik, die »auch in barocken Abhandlungen über Schlaginstrumente zu finden« sei, »die eine Verbindung herstellen zwischen hohen und tiefen Kastagnettentönen und Auf- und Abschlägen auf der Gitarre«. Im Booklet zur CD *Luz y Norte*, 1994, Abschnitt »Passacalles & Diferencias«, S. 14. Leider fand ich diese Aussage bisher noch nicht bestätigt.
- 45 LA MERI: *Spanish Dancing*. New York 1948, S. 130.
- 46 CHADIMA, HELEN GOVER: *The use of castanets in baroque dance*. In: Proceedings of the sixth annual conference. The Ohio state university 1983, S. 84-94, hier S. 90.
- 47 Siehe dazu MIEHLING, KLAUS: *Das Tempo in der Musik von Barock und Vorklassik*. Wilhelmshaven 1993.
- 48 Wie CHADIMA: *Use*, zeigt; sie erwähnt auch MATHER, KARNS and RANUM: *The Interpretation of French Baroque Musique*. New York 1984, ein Buch, das leider nicht recherchierbar war.
- 49 Ein Prinzip, das zwecks künstlicher Tremolo-Erzeugung z.B. bei der Konstruktion der Hammond-Orgel B 3 eingesetzt wurde. Information von Günter Braunstein.
- 50 VOSS, JUTTA: »Von Schritt zu Schritt in verständlichen Zeichen und Caractères«. *Zur Geschichte der Tanznotation*. In: Alte Musik – Morbach live, 4. Qu. 2000, S. 38-51, hier S. 44.
- 51 Übersetzung durch die Autorin. Die rhythmischen Beispiele bei MERSENNE: *Harmonie universelle*, erinnern übrigens entfernt an die heutigen so genannten »Paradiddles«.

-
- 52 POMEY, FRANÇOIS: *Description d'une Sarabande dansée*. In: DERS.: *Le dictionnaire royale augmenté des langues françoise et latine*. Lyon 1671.
- 53 FEUILLET, RAOUL AUGER: »Couplet de Danse sur une air à trois temps« im »Traité de la Cadence«. Einführung zu *Recueil De Dances contenant un tres grand nombres, des meillieures Entrées De Ballet De Mr. Pecour: tant pour homme que pour femmes, dont la plus grande partie ont été dancées à l'Opera*. Paris 1704, S. [1-7]. Die Melodiestimme entspricht dem Thema seiner *Folie*.