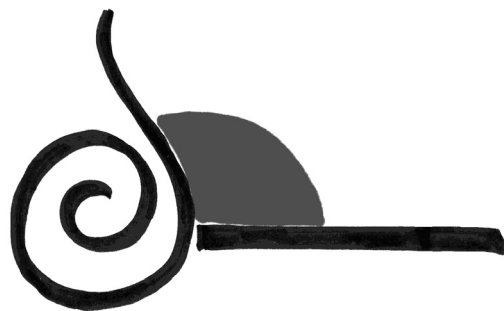


MORGENRÖTE DES BAROCK

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

»La Gillotte«

Eine »Gavotte à figures«

NICOLINE WINKLER

Die dem französischen Kulturkreis verbundene, anonym verfasste Tanzsammlung *Instruction pour dancer les dances cy apres nommez*¹ wirft Licht auf einige Gesellschaftstänze der Nachfolgeneration Thoinot Arbeau. Hatte er in seiner *Orchésographie*² noch starke Gewichtung auf die Beschreibung von Gaillarde und Branles gelegt, ist hier von der »Gaillarde« nicht mehr die Rede. Die in der *Instruction* zusammengefassten Tänze belegen erneut, wie vorherrschend jedoch das Interesse für die typische französische Tanzform der Branles geblieben ist. Neben der klassischen Branles-Suite neuen Stils gehören einfache regionale Branles wie *Les passepieds de Bretagne* und *Les branles de Bretagne* ebenso zum Kulturkanon wie die musikalisch und choreografisch mehrteiligen und elaborierten Branles-Suiten *Les quatres branles de Loraine*, *Les quatre branles de la Grenée* (mit dem Zusatzvermerk »qui sont nouveaux«) und *Les quatres branles de la Chappelle*.³ Die undatierte Quelle lässt sich nicht zuletzt auch anhand ihrer Branles zeitlich eingrenzen.⁴

Getreu der Rolle der Branles als Eröffnungstanz beim höfischen Ball beginnt die *Instruction* ihre Tanzbeschreibung mit der Branles-Suite *Branle Simple*, *Branle Gay*, *Branle de Poictou*, *Branle double de Poictou*, *Branle de Montiranday*⁵, *Branle Double de Montirandé*, *La gavotte*. Auswahl und Reihenfolge entsprechen der neuen standardisierten Branles-Suite der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts, die nicht mehr viel mit der von Arbeau zitierten Branles-Reihe *Branle double – simple – gay - de Bourgogne* gemein hat. Neben einer Reihe musikalischer Vorlagen⁷, die die neue Suite bestätigen, befassen sich François de Lauzes *Apologie de la danse* (1623) und Marin Mersennes *Harmonie Universelle* (1636) mit ihrer tänzerischen Seite. Die früheste choreografische Quelle ist jedoch mit der *Instruction* gegeben, so wie der erste musikalische Nachweis in Michael Praetorius' *Terpsichore* (1612) zu finden ist.

Den Abschluss der Suite bildet einheitlich die Gavotte. Während de Lauze wegen der Bekanntheit und Vielfalt der verbreiteten Gavotten von ihrer Beschreibung Abstand nimmt, geben Arbeau und Mersenne eine knappe Schilderung ihres Ablaufs. Ein der Gavotte eigener Grundschrift erschließt sich daraus nicht. Arbeau (*Orchésographie*, Bl. 93r) verweist auf den gesprungenen Double-Grundschrift der⁸ *Branle du hault barrois*, schlägt für die Tanzpraxis freie, dem Gaillardenrepertoire entnommene Interpretationsvarianten über dieses Grundschema vor und gibt ein Beispiel. Mersennes vager Hinweis (*Harmonie universelle* 2, S. 168) auf 8 Schritte wird nicht weiter von ihm vertieft. Erst die *Instruction* beschreibt eine spezifische Gavottenschrittfolge.

Die Andeutung choreografischer Elemente der Gavotte (Solopart der Paare) findet sich bei Arbeau wie bei Mersenne, bei Arbeau jedoch wiederum mehr in Form eines

Improvisationstanzes: Ein Paar tanzt in der Kreismitte einige Passagen seiner Wahl, der Herr küsst alle Mittänzerinnen, die Dame alle Herren, das Paar reiht sich wieder in den Kreis ein. »Père« Mersennes Beschreibung führt uns bereits eine stärker strukturierte Version mit festgelegten choreografischen Schemata vor: Das Grundschema der Gavotte wird ein- oder zweimal im Kreis getanzt; Herr 1, der auch die *Branle à mener* angeführt hat, macht Reverenz zu Dame 1, führt acht Schritte (Gavottengrundschrift oder freie Improvisation?) vor ihr aus; er hakt seine Dame zu einer Armtour rechts unter, der sich eine Armtour links anschließt; Abgang des Paares.

Wiederum ist hier die *Instruction* klare Referenz für detailliertere Auskünfte mit *La Gillotte* (*Instruction*, S. 71-77), einer Branle auf der Grundlage der Gavotte. Die sechsstrophige Branle, die mit ihrem einfachen Grundschrift und ihrem Figurenreichtum eindeutig dem unterhaltsamen Gesellschaftstanz zuzuordnen ist, verfügt in ausgefeilterer Form über einige Elemente der Mersenne-Gavotte. Aus ihrem Titelzusatz »dont y en a quatre gentilhommes et quatre damoyelles dansant tout en rond comme les autres branles« geht klar hervor, dass es sich um einen Vierpaartanz in Kreisform handelt. Die dazugehörige Musik findet sich wie für nahezu alle im Manuskript aufgeführten Tänze in der Sammlung *Terpsichore*.⁹ Dort bildet die *Gilotte* den siebenten und letzten Teil der Gavotten von Francisque Caroubel. Gavotte 6 und *Gilotte* stehen sich harmonisch und melodisch nahe. Meines Wissens existiert keine weitere zeitgenössische musikalische Quelle, in der die Bezeichnung »Gil(l)otte« vorkommt – ein Umstand, der die *Instruction* noch stärker in die Nähe der *Terpsichore* rückt. Die *Gilotte* ist wie alle Gavotten geradtaktig, verfügt über einen A-Teil von vier und einen B-Teil von acht Takten.

Der *Gilotte* als einer der musikalischen Varianten der Gavotten entspricht ihre tänzerische Sonderform als choreografisch festgelegte Gavotte für vier Paare im geschlossenen Kreis. Die Zweiteilung jeder choreografischen Einheit (»Passage«) in einen A-Teil mit allen Tänzern in branletypischer Kreisform durchfasst (*La gavotte*) und einen B-Teil, in dem der Kreis sich in Einzelpaare auflöst, die abwechselnd verschiedene Figuren durchtanzen, verleiht dem Tanz den abwechslungsreichen Charakter einer alternierenden Folge aus Kreis- und Gruppentanz.

Der Gavottengrundschrift

Um die *Gilotte* zu rekonstruieren, muss man zunächst die ihr zugrunde liegende Gavotte erschließen. Ihre Ausführung wird in der *Instruction* (S. 51f.) als abschließender Bestandteil der Branles-Suite beschrieben. Der Grundschrift entspricht mit acht Zählzeiten der Länge der von Arbeau exemplarisch angeführten Gavottenvariation über das Grundschema von »Double« links und »Double« rechts. Wie diese kennt die Gavotte der *Instruction* keine Zurückbewegung zur rechten Seite mehr, sondern bewegt sich mit den Anfangsschritten nach links und beendet die Schrittsequenz am Platz.¹⁰ Ihr Grundschrift unterteilt sich in:

»petit pas« (½ Zählzeit)

Es folgen zwei »petits pas« »sans bouger«¹⁵, das sind schnelle, auf der Stelle ausgeführte Schritte, die zusammen die Zeitdauer eines »favory« ergeben.

»pas en arrière« (1 Zählzeit)

Der Rückwärtsschritt mit dem rechten Fuß (»retour du pied droict en arrière faisant une pose«¹⁶) beansprucht – im Gegensatz zu den zwei schnellen Schritten davor – eine ganze Zählzeit, was der Verfasser vermutlich durch die Pause ausdrücken will. Auch erweckt ein Rückwärtsschritt eine vermeintliche Verzögerung im Bewegungsablauf, ein betontes Innehalten, welches zusammen mit dem Wechsel von zwei kurzen auf einen langen Schritt diesen Eindruck verstärkt.

»pas relevé« (½ Zählzeit) und »Petit saut« (1 Zählzeit)

Besondere Aufmerksamkeit verdient die Schlussequenz der Gavotte: »troys pas relevez du pied gauche et apres un petit saux«. Der »pas relevé« ist verwandt mit Arbeaus »pied en l'air«; beide Termini finden sich im Schlussteil jeder Passage der *Pavane d'Espagne* in analoger Verwendung.¹⁷ Den »pas relevé« muss man sich als einen auf den Ballen aufgesetzten Schritt vorstellen, eher geschritten als gesprungen, ganz im Sinne von Arbeaus »fleurets« (*Orchésographie*, Bl. 59), die er mit »pied en l'air droit, s a n s p e t i t s a u l t , pied en l'air gauche, s a n s p e t i t s a u t , greve droite« beschreibt.

Ein deutlicher Unterschied zwischen den beiden Quellen besteht in der sprachlichen Bezugnahme zum Stand- und Spielbein. Während Arbeau den Fuß, der sich hebt, also das Spielbein »pied en l'air gauche« nennt, bezeichnet der »pas relevé« der *Instruction* das Standbein, d.h. ein »pas relevé gauche« ist ein Schritt auf dem Ballen des linken Fußes mit Anheben des rechten Fußes. Das bloße Heben des Spielbeins ohne Belastungswechsel (jedoch mit leichtem Anheben der Ferse des Standbeins) bezeichnet der Verfasser hingegen mit einem »temps relevé« oder verkürzt einem »(petit) relevé«, oder verbal »releverez le pied gauche pour faire troys pas relevez« (*Pavanne*, II, S. 89).¹⁸ Führt man bei der Gavotte die drei vorgegebenen »pas relevés«_{li, re, li} durch, endet man mit der Belastung auf dem linken Ballen und hat den rechten Fuß frei. Zum Abschluss der Schrittfolge schließt sich ein Sprung in die 1. Position an (»petit saut«¹⁹). Die »pas relevés« stelle ich mir als klein bemessene Schritte in Vorwärtsrichtung vor, mit denen man nur so viel an Raumweg zurücklegt, wie es zum Wiederausgleich des (ebenfalls klein gehaltenen) »pas en arrière« bedarf.²⁰

»Les trois pas de la gavotte et un saut«

In den Wörterbüchern des ausgehenden 17. und des 18. Jahrhunderts findet sich unter dem Eintrag »Gavotte« der nahezu einheitliche Hinweis auf einen heiteren Tanztyp »composée de trois pas [oder »pieds«] et d'un pas assemblé«²¹. Im barocken Schrittrepertoire trägt dieser Schritt die Bezeichnung »pas de gavotte«. Dieser neue

Tanztyp der Gavotte wird in den Nachschlagewerken deutlich unterschieden von den »alten« Gavotten, die »eine Sammlung mehrerer Branles doubles darstellte, welche von den Musikern ausgewählt und zu einer Suite zusammengestellt wurden« – eine Definition, die noch eindeutig der *Orchésographie* (Bl. 93r) entnommen worden war.

Ein bis zwei Jahrzehnte nach deren Erscheinen 1589 ist in der *Instruction* bereits von »les [3] pas de la gavotte et un [petit] saut« die Rede²². Unter dieser Bezeichnung scheint sich der Gavottenschluss von drei »pas relevés«, gefolgt von einem kleinen Sprung, als das typische Schrittmuster der Gavotte herausgebildet zu haben. Als eigenständige Tanzkomponente fand es auch außerhalb der Gavotte in den Refrains der Bourrée Verwendung: »un tour faisant les pas de la gavotte et un saulx« und in aufgelöster Form »un tour de troys pas et un saulx, troys pas en avant et un saulx« (*Instruction*, Bourrée III, S. 57; V, S. 59; IV, S. 59), des weiteren eine »retirade de la gavotte« (»la retirade que vous faicte de la gavotte; vous retirerez les 3 pas en arrière avecq un saulx«, III, S. 57; V, S. 59).

Als unabhängiger, außerhalb seines Ursprungstanzes angewandter Begriff musste dieser Schritteinheit ein Charakteristikum anhaften, das bekanntermaßen der Gavotte eigen war. Noch kann es sich nicht um den späteren barocken – sich über zwei Takte erstreckenden – »pas de gavotte«, bestehend aus einem »contretemps de gavotte«, gefolgt von einem »jeté assemblé«, handeln, denn die Interpretation aller in der *Instruction* vorkommenden Stellen von drei »pas relevés et un saut« lässt noch kein Anzeichen seiner künftigen charakteristischen Zusammensetzung aus einem »contretemps« und zwei »pas marchés« erkennen. Man mag zwar versucht sein, bei unserer Gavotte nach dem »pas en arrière« rechts den ersten »pas relevé« als Hüpfen auf rechts mit Vorstrecken des linken Fußes zu deuten und ihm zwei »pas relevés« anzuschließen, womit die Ausführung eines »contretemps de gavotte« angedeutet wäre. Aber die *Instruction* spricht hier eindeutig von drei »pas relevés« links (d.h. links, rechts, links ausgeführte Schrittfolge), und anhand weiterer klar beschriebener Passagen des Traktats ist erkennbar, dass jeder »pas relevé« mit einem Fußwechsel verbunden ist und eine Kombination mit einem »contretemps« zwangsläufig auf dem falschen Fuß enden würde.

Und dennoch scheint die Schlussformel der alten Gavotte für das typisch barocke Schrittmuster des »pas de gavotte« Pate gestanden zu haben. Denn die rhythmische Struktur von »contretemps de gavotte« und »assemblé« ist bereits angelegt in der Abfolge der drei »pas relevés« (kurz-kurz-lang: $\cup\cup-$) und dem »petit saut« (lang: $-$), allerdings mit der Einschränkung, dass bei der Branle-Gavotte die Schrittsequenz sich über sechs Zählzeiten ($1\frac{1}{2}$ Takte) erstreckt, während dem barocken Nachfolger acht Zählzeiten (2 Takte) zugeordnet sind, was sich in einem gelängten »assemblé« ausdrückt ($\cup\cup--$). Letzteres könnte der Situation in der Bourrée der *Instruction* entsprechen, wohin der tänzerische Gavottenbaustein importiert wurde und auf deren vier Zählzeiten er angepasst werden musste. Um die rhythmische Charakteristik der drei »pas de la

gavotte« (∪∪—) beizubehalten, könnte die Lösung bei ihr in einem gelängten »saut« (— —) liegen.

Der barocke »pas de gavotte« gehört neben »chassé de côté«, »demi contretemps« und »pas de bourrée« zum Grundschriftrepertoire der Contredances um 1700. Zeitgenössische Choreografien erschließen uns seine Zusammensetzung aus einem »contretemps de gavotte« (»contretemps« und zwei »pas marchés«) und einem »jeté assemblé«. In Raoul A. Feuillet's *Recueil de Contredances* von 1706²³ findet sich die Empfehlung für eine stereotype Verwendung des »pas de gavotte« für alle geradlinigen Figuren vor und zurück oder »vice versa«²⁴. Da Feuillet ansonsten dem Tänzer die grundsätzliche Freiheit zur Schrittwahl belassen will, beschränkt er sich auf die Festhaltung der Raumwege und gibt nur gelegentliche Anweisungen für fest vorgeschriebene Schritte (wie den »pas de rigaudon«, einer Sonderform des »pas de gavotte«). Detaillierte Einblicke in die Schritttechnik der Contredances sind also eher selten.²⁵

Ein früher Contredanse, *Le Cotillon*, auf den sich übrigens Feuillet bei der Beschreibung seiner »demi contretemps« bezieht,²⁶ ist von mehrfachem Interesse in unserem Zusammenhang. Der von Louis Pécour in Zusammenarbeit mit Feuillet zum ersten Mal 1705 veröffentlichte Zweipaartanz in quadratischer Aufstellung gilt als Vorläufer einer Sonderform der Contredances, der »Contredances françaises«, eines typisch französischen Tanzgenres in Vierpaarformation im Karree. Die »Contredances françaises« stehen musikalisch in der Tradition der Gavotten,²⁷ und *Le Cotillon* ist ein solcher Vertreter des neuen Gavottentyps, den ab Mitte des 17. Jahrhunderts – im Gegensatz zur volltaktigen Branle-Gavotte, wie sie z.B. bei Praetorius/Caroubel auftritt – ein Auftakt von zwei Vierteln kennzeichnet. Pécour, bei dem die Noten mit *Branle* überschrieben sind, bezeichnet ihn noch – obwohl weder Formation noch Aufstellung an eine Branle erinnern²⁸ – als »une manière de branle à quatre« älteren Datums (»danse ancienne«)²⁹.

Der Tanz erfreute sich so außerordentlicher Gunst am Hof, dass sich Feuillet nicht nur gehalten sah, ihn zu publizieren, sondern ihn in ausführlicher Beauchamp/Feuillet-Notation festzuhalten. Feuillet's Richtlinien in seinem *Recueil de Contredances* entsprechend findet man bei *Le Cotillon* für alle geraden Linien den »pas de gavotte« aus »contretemps de gavotte« und »jeté assemblé« (hier in der Sonderform »le 2^e pas marché assemblé« und »saut à pieds joints«). Es fällt auf, dass einleitend (auftaktig) dem »contretemps« ein Schritt (»pas marché«) vorangestellt ist – eine in den Contredances gängige Praxis zur fließenden Verknüpfung der Schrittsequenzen³⁰, die in den anderen Tanzgattungen nicht zwingend im Zusammenhang mit einem »pas de gavotte« stand.

Le Cotillon mit seinem frühesten Beleg eines »pas de gavotte« bietet sich als Vergleichsmuster für die historische Gavotte an. Unterlegen wir die Noten dieses frühen Beispiels einer Contredanse-Gavotte mit dem ihm zugehörigen »pas de gavotte« seines Anfangscouplets und vergleichen wir die ersten vier Takte mit dem Branle-Gavotteschritt der *Instruction*.

Cotillon pm ct pm pm spj pm ct pm pm spj

Branle-Gav. fav fav fav pp pp parrière prel prel prel ps

pm = »pas marché«, ct = »contretemps«, spj = »saut à pieds joints«
 fav = »favory«, pp = »petit pas«, prel = »pas relevé«, ps = »petit saut«

Setzt man den (eingerahmten) Schlussteil der Branle-Gavotte mit dem »pas de gavotte« der *Cotillon*-Choreografie in Beziehung, wird die identische rhythmische Struktur (⊔ ⊔ — —) des Schrittablaufs der Takte 3-4 ersichtlich. Es lässt sich weiter feststellen, dass die rhythmische Parallele bereits in der zweiten Hälfte von Takt 2 beginnt mit — ⊔ ⊔ — —. Der vorgestellte Einleitungsschritt des barocken »pas de gavotte« entspricht bei der ursprünglichen Gavotte in gleicher Länge der Rückwärtsschritt mit dem rechten Fuß ein. Lag bei der Branle-Gavotte allerdings der musikalische Schwerpunkt auf diesem Rückwärtsschritt, hat er sich bei dem neuen Typus durch den Auftakt auf den »contretemps« verschoben.



Wann auch immer die stilistische Eigenart des »pas de gavotte« mit dem auf die betonte Zählzeit 1 ausgeführten »contretemps« aufgekommen sein mag, steht sie doch vermutlich in Zusammenhang mit dieser Betonungsverschiebung, die von der alten Gavotte um 1600 – des Typus Branle-Gavotte – zur neuen auftaktigen Gavottenform – Paargavotte oder Contredanse-Gavotte – stattgefunden hat. Diesem Impuls folgend scheint sich die choreografische Betonung an die neue barocke, musikalisch auftaktige Betonung angepasst zu haben. Denn der gehüpfte »pas de gavotte« hat durch den »contretemps« seinen tänzerischen Schwerpunkt auf die »1« verlagert und gewinnt dadurch an Dynamik gegenüber den drei stilistisch einheitlich ausgeführten »pas relevés« der Branle-Gavotte.³¹

Ganz deutlich wird diese musikalische wie tänzerische Verschiebung bei dem Paartanz *La Contredanse* aus Pécours *Recueil de dances* (FEUILLET: *Chorégraphie*)³² herausgestellt, der eine Parodie auf das Contredanserepertoire darstellt. Auf die Musik einer Gigue täuscht er ab Takt 21 in Nachahmung der Gavottenstruktur einen Auftakt vor, indem er einen »pas marché« einschiebt und damit die folgenden »pas de gavotte« um einen halben Takt nach hinten verschiebt.³³ Ganz eindeutig wird hier dem Tanztypus Contredanse bereits der »pas de gavotte« mit einem vorbereitenden Schritt als Charakteristikum zugeordnet.


Die Gavotte und ihre heutige Tradition

In Frankreich ist die Gavotte heute noch in unterschiedlichster Ausprägung als Volkstanz anzutreffen, vorwiegend in der Basse-Bretagne, der Provence und den Pays Basques. Ausgehend von den Beschreibungen Arbeaus und Mersennes wurde in der

bisherigen Literatur immer von einem Traditionsbruch zwischen »historischer« und »moderner« Gavotte ausgegangen. Mit der *Instruction* wurde nun eine Gavotte bekannt, die einige der Besonderheiten aufweist, die man heute der Familie der bretonischen Gavotten zuschreibt. Es lässt sich durchaus auf eine rhythmische und schrittspezifische Verwandtschaft schließen. Der Vergleich der rhythmischen Formeln von »historischer« und »moderner« Gavotte belegt dies in anschaulicher Weise.

1 2 3 4 + 5 6 7 8	1 2 3 4 + 5 6 + 7 8
	
L R L R L R L R	L R L R L R L R L LR
Bretonische Gavotte (Grundmuster)	Gavotte ("Instruction")

Der belastete Fuß, der einen Schritt ausführt oder aushält, ist durch die Abkürzungen L = linker Fuß, R = rechter Fuß und LR = Gewicht auf beiden Füßen gekennzeichnet.

1	2	3	4	5	6	+	7	8
								
pied largy gauche	pied droit approché	marque pied droit croisé	greue droicte croisée	pieds jointcs	marque pied gauche croisé	marque pied droit croisé	greue droicte croisée	pieds jointcs avec capriole
Gavottevariation ("Orchésographie")								

Der »pas de gavotte« heutiger traditioneller Gavotten ist eine Schrittsequenz, die sich ebenfalls über acht Zählzeiten erstreckt. Ein Charakteristikum seiner Grundform³⁴ ist die Unterteilung des rhythmischen Schlags zwischen 3 und 4 und seine häufigste Abweichung zwischen 4 und 5 (siehe Abb. »Bretonische Gavotte«). Die historische Gavotte enthält ebenfalls eine Zäsur zwischen 4 und 5 mit zwei »petits pas« (siehe Abb. Gavotte aus der *Instruction*). Bis inklusive Zählzeit 5 deckt sich die Formel von alter und neuer Gavotte.³⁵ Ab dann unterscheidet sich der gängige moderne Gavottenschluss rhythmisch wie choreografisch durch zweimaligen Fußwechsel und einem Aushalten (mit linkem Fuß in der Luft) auf Schlag 7 durch Bündelung von Zählzeit 7 + 8. Der dadurch erzielte bequeme Neustart mit dem linken Fuß, der in angehobener Position frei ist, findet sich weder in unserer Gavotte noch in Arbeaus Gavottenvariation wieder, die beide mit »pieds joints« enden (siehe Abb. Gavotte aus Arbeaus *Orchésographie*).

Die historische Gavotte kennt bei 6-7 eine erneute Unterteilung des musikalischen Schlags für die Folge von drei schnellen Fußwechseln (»pas relevés«) vor dem Sprung.³⁶ Unter den vielzähligen Varianten innerhalb der modernen Gavottenfamilie findet sich ein rhythmisches Schema, das mit unserer Gavotte nahezu identisch ist. Es handelt sich um einen *Laridé* aus dem Pays de Pontivy (Haute-Cornouaille), einen Tanz, der eng mit den Gavotten von Cornouaille verwandt ist³⁷ und in deren Gebiet als die älteste

Tanzform bekannt ist. Seine häufigste Abweichung vom typischen Gavottenschema liegt in der ebenfalls zweifach vorkommenden rhythmischen Unterteilung des Grundschemas, also schneller Fußwechsel in der ersten Phrase mit ähnlicher Wiederholung in der zweiten Phrase. Dieser *Laridé* aus Bieuzy unterteilt das musikalische Schema bei 4-5 mit Wiederholung bei 6-7:

1 2 3 4 + 5 6 + 7 8

L R L R L R R L R

Laridé

Choreografisch endet die Identität zwischen ihm und der historischen Gavotte allerdings wieder bei Schlag 6. Der *Laridé* hat bei 6 keinen Fußwechsel und wird in typischer Gavottenmanier mit Kopplung von 7 und 8 zu einem Schritt beendet. Mag diese aufgezeigte Parallele vielleicht eher zufälliger Natur sein, so besteht grundsätzlich kein Zweifel an der Existenz einer einstigen »Urgavotte«, die bis in die heutige Zeit ihre Spuren hinterlassen hat.³⁸

Auch im Schrittmaterial können Gemeinsamkeiten zwischen dem historischen und dem traditionellen Gavottentyp festgestellt werden. Die tänzerische Unterteilung des Schlags bei 4-5 erfolgte damals wie heute durch zwei »petits pas«, was zu einer Analogie zu Beginn der zweiten Hälfte der Gavottenphrase führt: Auf Schlag 5 tritt der rechte Fuß in Aktion. Manches spricht dafür, dass bei der historischen Gavotte dieser Rückwärtsschritt ein rückwärtiges Kreuzen beinhaltete – entsprechend dem »paz dreoñ« (bretonische Bezeichnung für »pas en arrière«) der traditionellen Gavotten. Fest etabliert ist dieser Schritt in verschiedenen Regionen der Basse-Bretagne (Terroir de l’Aven, Pays de Quimper) und dient in der gesamten Basse-Bretagne als fakultatives schmückendes Tanzelement. Seine stilistische Funktion besteht darin, für einen Augenblick die Fortbewegung nach links zu verzögern. Er wird zumeist am Anfang des fünften Schlages ausgeführt. Bereits seit Ende des 19. Jahrhunderts ist der »paz dreoñ« in der Literatur erwähnt, wo er im Pays de Quimper zur geläufigen Tanzpraxis gehörte:

Mais souvent, pour le premier pas de la deuxième partie [de la phrase] on place le pied droit derrière le pied gauche.³⁹

Seine Ausführung kann auf drei Arten erfolgen:

1. rechter Fuß wird geradlinig hinter den linken gestellt (verbreitetste Art);
2. rechter Fuß wird – mit Fußspitze nach außen gedreht – zirkelförmig hinter linken gebracht, die rechte Fußspitze schließt sich an die linke Ferse an;
3. rechter Fuß kommt parallel neben linken zu stehen (*pas emboîté*).⁴⁰

Ausführung 1 wäre für unseren »pied en arrière« durchaus denkbar, denn führt man den Rückwärtsschritt klein und eng aus – es genügt, ihm eine minimale Tendenz nach links zu geben, denn der Bewegungsimpetus der gesamten Schrittfolge tendiert ohnehin in

diese Richtung – und entlastet den linken Fuß, enden beide in einer geraden Linie hintereinander. Seine Platzierung auf Schlag 5 mag ebenfalls für eine Verwandtschaft mit dem heutigen »paz dreoñ« sprechen.

La Gillotte

Die *Gillotte* bedient sich einfacher Schritttechnik, sie basiert durchgängig auf dem Gavottengrundschrift. Ihr Aufbau ist der Form eines Rondeaus ähnlich: Ein feststehender Refrain (*La gavotte*: die gemeinsame Gavottenbranle) wechselt mit sechs unterschiedlichen Couplets (»passages«) ab. Jede Passage gibt nach einer einleitenden Gavottenrunde eine neue Figur vor:

1. Passage Armtour rechts und links mit Partner(in)
2. Passage Armtour links und rechts mit Partner(in)
3. Passage Herr/Dame macht rechte/linke Armtour nacheinander mit allen Damen/Herren (4 Armtouren)
4. Passage Herren/Damen machen 4 Platzwechsel nach links/rechts im Kreis
5. Passage Herren/Damen treffen sich in Kreismitte und drehen an Ausgangsplatz zurück mit nochmaliger Wiederholung der Figur
6. Passage Armtour mit Partner(in) aller 4 Paare gemeinsam

Im Prinzip deckt sich die musikalische Struktur der *Gillotte* mit der choreografischen Forderung: Auf A und seine Wiederholung A' (jeweils vier Takte) werden zwei Gavotteneinheiten im Kreis getanzt, und der doppelt so lange B-Teil (jeweils acht Takte) muss auf die erforderliche Länge der Aktionen und Interaktionen von vier Tanzpaaren ausgerichtet werden. Die choreografische Struktur ihrer Figuren ist jedoch von sehr uneinheitlicher Länge, weshalb jede Passage unterschiedlichste Anforderungen an die Länge der musikalischen B-Durchgänge stellt. Ihre erforderliche Zahl kann je nach Art der Figur stark variieren (von zwei bis zu acht musikalischen Durchgängen).

Die Dynamik des Tanzes nimmt in seinem Verlauf zu. Die ersten drei Passagen laufen nach dem Schema von Vorgabe (Paar 1 gibt Figur vor) und Nachahmung (Paare 2 bis 4 tanzen die Figur nach) ab, woraus resultiert, dass jeweils immer nur ein Paar im Tanz aktiv ist. In den Passagen 4 und 5 führen alle Herren gleichzeitig und in ihrer Folge alle Damen gleichzeitig eine Figur aus. Der Bewegungshöhepunkt des Tanzes ist mit der sechsten und letzten Passage erreicht, bei der zum ersten Mal alle Tänzer gemeinsam in einen Figurenablauf involviert sind. Am Ende jeder Passage befinden sich alle Tänzer wieder an ihrem Ausgangsplatz, d.h. die Passagen sind ortsfest, es sind die den Figuren zwischengeschobenen gemeinsamen Gavottenrunden, die die typische Branle-Fortbewegung nach links erzeugen. Sie verhindern überdies ein zu langes Aussetzen einzelner Tänzer und bilden durch ihren schlichten gleichförmigen Branlecharakter einen gefälligen Kontrast zu den lebhafteren, raumgreifenden Figuren der Passagen.

Kleine Höhepunkte in Form von Hebefiguren ähnlich denen in Arbeaus *Branle de l'Official*⁴¹ sind über den ganzen Tanz verteilt und wirken wie schmückender Zierrat an Eckpunkten eines Geflechts. Nach Abschluss jeder Figur, d.h. musikalisch am Ende des B-Teils, springt die Dame hoch und wird von ihrem Herrn dabei unterstützt (»la faisant sauter à la fin de la cadence«). Ganz besonderes effektiv gestaltet sich dieses Abschlusselement am Ende der vierten, fünften und sechsten Passage, wenn alle Damen gleichzeitig springen.

Nur geringe inhaltliche Ähnlichkeit besteht zu dem bereits erwähnten *Le Cotillon*. Seine Formation von zwei Paaren im Viereck (die zwei Herren und die zwei Damen stehen sich jeweils gegenüber!) kommt mehr dem englischen Square als einer Branle nahe. Sein Schrittrepertoire – »pas de gavotte«, »demi-contretemps«, »sauts à pieds joints« und »pas de rigaudon« – lässt ihn weitaus konstruierter und im barocken Sinne durchstrukturierter erscheinen als die noch völlig ungezwungen anmutende *Gillotte* mit ihrem durchgängigen Gavottenschritt. Man kann im Aufbau des *Cotillon* (Rondeauforn von sechs Couplets mit anschließenden Refrains) eine Parallele zur *Gillotte* sehen, wobei in Letzterer allerdings der Refrain dem Couplet vorausgeht. Die Refrains selbst weisen keinerlei Ähnlichkeit auf. Die *Gillotte* beteiligt beim Refrain alle Tänzer in einer geschlossenen Branleformation, der *Cotillon* lässt Herrn 1 (und in Folge Dame 1) mit ihren Kontrapartnern Kontakt auf diagonaler Linie aufnehmen. Auch die Couplets sind in ihrer Motivik nicht vergleichbar. Sind beim *Cotillon* immer alle Tänzer in ihren Ablauf involviert, fordert die *Gillotte* eine je nach Passage unterschiedliche Beteiligung festgelegter Mittänzer. Die Figuren des *Cotillon* sind dem englischen Countrydance nahestehend (vor und zurück, Schulter an Schulter, Handtour, Paarkreis, Mühle, Kreis). Die *Gillotte* ist mit ihrer Kreisformation, die sie auch bei den figurierten Teilen nie auflöst, immer noch ein klassischer Vertreter der französischen Branle des 16. Jahrhunderts, allerdings in üppiger ausgestalteter Form, als wir sie aus den Beispielen der *Orchésographie* kennen. Und sie war vielleicht das oder eines der Bindeglieder, das durch den Gebrauch des herkömmlichen Gavottenschritts in einer über die einfache Kreislinie hinausgehenden, figurierten Choreografie den Weg für den barocken Gavotteschritt als eines der Basiselemente für spätere Figurentänze ebnete. Der *Cotillon* und in seiner Folge der »Contredanse française« hat sich in Formation und Figuren an den neuen englischen Formen durchaus orientiert, trägt aber mit seinem ihn kennzeichnenden »pas de gavotte« seiner französischen Gavottentradition Rechnung.

Anhang: Interpretationsvorschlag zu *La Gillotte*⁴²

Grundschrift der Gavotte (immer links beginnend)

- 1 Sprung nach links auf linken Fuß
- 2 Sprung auf rechts in 5. Position rechts vorn
- 3 Sprung nach links auf linken Fuß

- 4 Schritt rechts am Platz
- 4 + Schritt links am Platz
- 5 Schritt nach hinten mit rechts (hinter linken Fuß in gerader Linie gesetzt)
- 6-7 drei kleine Vorwärtsschritte auf linkem, rechtem, linkem Ballen mit Spielbein jeweils angehoben
- 7 + Vorbereitung zum Sprung
- 8 Sprung in 1. Position

Passage I (AAB – vier musikalische Durchgänge)⁴³

AA 2 x Gavottengrundschrift im Kreis

B Paar 1 führt eine halbe Armtour rechts aus: Platzwechsel mit drei »favoritz«, Armfassung lösen und Gavotteschritt voreinander beenden
 ½ Armtour links mit abschließender Hebefigur (Herr unterstützt seine Dame beim »petit saut«)⁴⁴

AA 2 x Gavotte

B Paar 2 wiederholt Figur

AA 2 x Gavotte

B Paar 3 wiederholt Figur

AA 2 x Gavotte

B Paar 4 wiederholt Figur

Passage II (AAB – vier musikalische Durchgänge)⁴⁵

Abfolge entspricht Passage I, mit dem Unterschied, dass zuerst eine linke, dann eine rechte Armtour ausgeführt wird.

Passage III (AABB – acht musikalische Durchgänge)

AA 2 x Gavotte

BB Herr 1 macht mit der links von ihm stehenden Dame 4 eine rechte Armtour: mit drei »favoritz« drehen sie, bis die Dame wieder auf ihrem Platz und der Herr vor ihr mit Rücken zur Kreismitte steht (Dreivierteldrehung). Sie beenden ihren Gavottenschritt voreinander, der Herr wendet sich mit den drei »pas relevés« Dame 3 zu. Herr 1 tanzt die Figur mit allen Damen durch (jetzt mit einer ganzen Armtour). Mit der eigenen Partnerin endet die Drehung wieder auf der Kreisbahn mit abschließender Hebefigur.

AABB

etc. Mit jeweils 2 x Gavotte dazwischen wiederholen Herren 2-4 nacheinander die Figur, dann die Damen 1-4. Die Damen beginnen jeweils eine linke Armtour mit dem Herrn zu ihrer rechten Seite und beenden die Figur mit einem Abschlussprung mit dem eigenen Partner.

Passage IV (AABB – zwei musikalische Durchgänge)

AA 2 x Gavotte

BB Alle Herren drehen gleichzeitig über die linke Schulter mit drei »favoritz« einen Platz nach links weiter und beenden dort den Gavotteschritt; sie wiederholen dies noch dreimal, bis sie an ihren Ausgangsplatz zurückkommen, und beenden die Runde mit Hebefigur.

AA 2 x Gavotte

BB Alle Damen wiederholen die Figur und drehen dabei über die rechte Schulter jeweils einen Platz nach rechts weiter.

Passage V (AABB – zwei musikalische Durchgänge)⁴⁶

AA 2 x Gavotte

BB Alle Herren treffen sich mit dem Gavottenschritt in der Kreismitte: drei »favoritz« vorwärts, auf dem Innenkreis werden »petits pas«, »pas en arrière« und drei »pas relevés et saut« getanzt. Sie drehen mit einem weiteren Gavottenschritt auf den Ausgangsplatz zurück: mit drei »favoritz« über die linke Schulter ausdrehen und den Rest des Gavottenschritts am Ausgangsplatz tanzen. Die gesamte Figur, diesmal mit Hebefigur, wird wiederholt.

AA 2 x Gavotte

BB Alle Damen treffen sich zweimal in Kreismitte und drehen über rechts aus (rechte Drehung bietet eine günstigere Ausgangsposition für die Hebefigur).

Passage VI (AAB – zwei musikalische Durchgänge)⁴⁷

AA 2 x Gavotte

B Alle Paare tanzen gleichzeitig die Figur von Passage I.

AA 2 x Gavotte

B Alle Paare tanzen gleichzeitig die Figur von Passage II.

Anmerkungen

- 1 *Instruction pour dancier. An anonymous manuscript.* Hg. von Angene Feves u.a. Freiburg i.Br. 2000.
- 2 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. Genf 1972; Langres 1988; Hildesheim 1989.
- 3 Praetorius (*Terpsichore*, S. X-XI) gibt Auskunft, dass die Branles *De la Grenée* und *De la Chappelle*, bei ihm *Bransle de la Schappe* beschriftet, den Namen ihrer Meister tragen. Erstere ordnet er dem aus Burgund stammenden und im Dienste des Königs von Frankreich stehenden Geiger und Tänzer De la Grenée zu. Ein »violon de la chambre et hautbois du roi« Pierre Lagrené oder P. de la Grené ist von 1600 bis zu seinem Tod 1610 in Pariser Urkunden nachzuweisen (DE BROSSARD: *Musiciens*, 163a; JURGENS: *Documents* 1, S. 179). Die zweite Branle könnte einem Musiker aus dem Geschlecht der Sieur de la Chappelle zugeschrieben werden. In Frage kommen Jacques Antoine de La Chappelle, »musicien de la chambre du roi« (1578-1638 in Pariser Dokumenten belegt), oder sein Sohn, der

Spinettspieler Jacques Champion, sieur de la Chapelle, »valet de chambre ordinaire du roi« (nachgewiesen ab 1601 mit seiner Heiratsurkunde bis 1645; DE BROSSARD: *Musiciens*, 161b; JURGENS: *Documents* 2, S. 253f.). PRAETORIUS, MICHAEL: *Terpsichore*. Wolfenbüttel 1612; DE BROSSARD, YOLANDE: *Musiciens de Paris 1535-1792*. Actes d'état civil d'après le fichier Laborde de la Bibliothèque nationale. Paris 1965; JURGENS, MADELEINE: *Documents du minutier central concernant l'histoire de la musique (1600-1650)*. 2 Bde. Paris 1967.

- 4 Zur Datierung der *Instruction* ca. 1610 und Autorschaft siehe A. Feves und U. Schlottermüller in ihrer Einführung zur Edition der *Instruction pour dancer. An anonymous manuscript*. Hg. von Angene Feves u.a. Freiburg i.Br. 2000. Manche der darin enthaltenen Tänze – *Branles de Lorraine, De la Grenée, Passepied et Virdet* – tragen den Vermerk »que l'on dance à la cour«. Das Abwandern einiger dieser aristokratischen Modetänze vom Pariser Hof an die Provinzhöfe und in gehobene Bürgerkreise wird im folgenden Zitat angesprochen: »La pavanne espagnolle, le branle de la grenée, la volte de Bretagne, le[s] passe pieds de Metz et de La Belle ville sont trop antiques pour les courtisans de la Cour«. *Le Purgatoire des bouchers*. In *Variétés historiques et littéraires. Recueil de pieces volantes rares et curieuses en prose et en vers, revues et annotées*. Hg. von Edouard Fournier. 10 Bde. Paris 1855-63, Bd. 5, S. 272. Die ohne Erscheinungsdatum überlieferte Quelle wird von GAY, VICTOR: *Glossaire archéologique du moyen âge*. Paris?, Bd. 2 (1928, Repr. 1971) unter »danse« um ca. 1600 datiert. Meiner Vermutung nach handelt es sich um ein französisches Repertoire, das ca. 1590-1600 anzusetzen ist.
- 5 Die zeitgenössischen Bezeichnungen der *Branle de Montirandé* schwanken zwischen »Montirandé« und einer endbetonten Form. Die *Instruction* verhält sich mit *Branle de Montiranday* und *Branle double de Montirandé* scheinbar ebenfalls ambivalent. Aber da das Manuskript durchgängig keinen Akzent bei einem endbetonten »-e« im Singular (durchgängig »releve«, »relleve« für »relevé«) setzt, neige ich zu der Interpretation von »Montirandé« in Anlehnung an die Schreibweise »Montiranday«. Mersenne bestätigt »Montirandé« (*Harmonie universelle* 2, S. 168); Praetorius (*Terpsichore*, S. X), der die Bezeichnung auf den Namen des Erfinders zurückführt, schreibt »Montirandé«. Wenn auch letztere Schreibweise häufiger überliefert ist, spricht doch einiges für die endbetonte Variante; z.B. schlägt Arbeau (*Orchésographie*, Bl. 73r) vor, die *Branle du Haut Barrois* auf die Melodie einer *Branle de Montierandel* zu tanzen. Ecorcheville (*Vingt suites* 1, S. 54) führt den Dorfnamen »Montier-en-Der« (Dép. Haute Marne, Arrondissement von St-Dizier) als möglichen Herkunftsnamen für den bei Praetorius angesprochenen Musiker an. MERSENNE, MARIN: *Harmonie universelle contenant la théorie et la pratique de la musique*. Paris 1636. Faks. Hg. von François Lesure. Paris 1975; ECORCHEVILLE, JULES: *Vingt suites d'orchestre du XVIIe siècle français. 1640-1670*. Berlin, Paris 1906.
- 6 Die *Instruction* weist die Besonderheit auf, in ihrer Branles-Reihe eine *Branle double de Montirandé* aufzuzählen. Mersenne kennt sie nicht, und de Lauze beschreibt in seiner Anleitung für Damen eine fünfte Branle (= *B. de Montirandé*) mit einer dreiteiligen Strophenform (*Apologie*, S. 144-146). Während die *Branle de Montiranday* mit de Lauzes erstem Couplet besagter fünfter Branle übereinstimmt, finden sich nur verstreute Elemente des zweiten und dritten Couplets in der *Branle double de Montirandé* wieder. Auch Mersenne (*Harmonie universelle* 2, S. 168) spricht von einer dreiteiligen Form mit elf, zwölf und zehn Schritten. Wiederum ist die Schrittangabe von elf Schritten für die *Branle de Montirandé* in beiden Quellen stimmig, während die *Branle double de Montirandé* die von Mersenne vorgegebene Schrittzahl für jedes der restlichen Couplets übersteigt und eher an eine (fehlerhafte?) Vermischung der Strophen 2 und 3 denken lässt. 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. Übers. von Joan Wildeblood als *Apologie de la Danse by F. de Lauze 1623*. London 1952.
- 7 Zum Beispiel von Bouvier in BALLARD, PIERRE: *Tablature de Luth de differents auteurs sur les accords nouveaux*. Paris 1638; Mr. Primrose in MATTHYSZ, PAULUS: *'t Uitmement Kabinet Vol Almanden, Sarbanden, Couranten, Balletten, Intraden, Airs, &c.* Teil 1. Amsterdam 1646. Kassel, Landesbibliothek und Murhardt'sche Bibliothek: Ms. mus. fol. 61 [ca. 1664], in ECORCHEVILLE: *Vingt suites* 2, S. 73-80.
- 8 Ich bitte den Leser, mir zu gestatten, der grammatikalisch korrekten Bezeichnung »der Branle« das umgangssprachlich geläufigere feminine Genus vorziehen zu dürfen.

- 9 Einzig die *Branles de Bretagne* finden sich nicht in der Sammlung.
- 10 Die kontinuierliche Vorwärtsbewegung nach links kennzeichnet mehrere Branles bei DE LAUZE: *Apologie (Branle simple, gay, de Poitou)* und in der *Instruction* [Feves] (id., *Passépied*).
- 11 Die *Instruction* gibt zwar meist Hinweis auf die Gesamtschrittzahl einer Choreografie, was aber keine letztendliche Interpretationshilfe ist, da sie den Terminus »pas« nicht definiert und völlig undifferenziert verwendet. Er kann sowohl einen »pas simple« als auch einen »pas composé« bezeichnen.
- 12 Die von mir gewählte Rhythmisierung des Gavotteschritts ergab sich aufgrund praktischer und theoretischer Erwägungen. Gegen kurze »favoritz« von je einer halben Zählleinheit sprach ihre Anwendung in der *Gillotte*-Choreografie, deren Raumwege mit einer schnellen Schrittausführung nicht zu bewältigen waren. Die Endsequenz der drei kurzen »pas relevés« ergibt in Verbindung mit der Vorbereitung zum Sprung auf 7 + und dem »petit saut« auf 8 das Zählmuster »kurz-kurz-lang-lang«, das der rhythmischen Schlussformel der Arbeau-Gavottenvariation (*Orchésographie*, Bl. 93v) entspricht. Weitere sich herauskristallisierende Parallelen zur barocken Schritttechnik und zum traditionellen Tanz bestärkten mich in meinem Schema und werden im Rahmen dieser Arbeit erörtert.
- 13 In der *Branle double de Montirandé (Instruction* [Feves], S. 51) sind zwei »favoris« nach links bei freiem rechten Fuß belegt, d.h. hier findet beim ersten »favoiry« das Kreuzen statt; in der *Branle de la Grenée* (II, S. 115) wird ein einzelner »favoiry« rechts nach links gekreuzt.
- 14 Semantisch drängt sich die Bedeutung »vorgezogen(er Schritt)« auf. Die Wortfamilie um »faveur« war im 17. Jahrhundert stark in Mode gekommen und entfaltete einen großen Bedeutungsreichtum.
- 15 Mit »sans bouger« ist gemeint »ohne sich (von der Stelle) zu rühren«, vgl. den verdeutlichenden Zusatz in der *Branle simple (Instruction* [Feves], S. 49): »les deux derniers pas se font sans bouger d'une place«.
- 16 Die Schreibweise »pose« für »pause« (Pause) war im 17. Jahrhundert geläufig: frz. »pose«, »pause«: »ein Pauß / Absatz /lat. pausa« (*Dictionnaire français-allemand-latin et allemand-français-latin*. Dernière éd. Genève 1660), Stichwort »pose«; WARTBURG, WALTHER VON: *Französisches etymologisches Wörterbuch. Eine Darstellung des galloromanischen Sprachschatzes [FEW]*. Basel 1958ff., Bd. 8, S. 62b: frz. »pose«: »relâche, suspension momentanée d'une action« (Brendan [ca. 1120]; Destrées [1501-1504] – Pom 1700, Chateaubriand).
- 17 Arbeaus Ende der *Pavane d'Espagne* bestehend aus »pieds joints, pied en l'air droit, pied en l'air gauche, pied en l'air droit, pieds joints« (*Orchésographie*, Bl. 97r) deckt sich weitgehend mit der *Instruction*, die nur das abschließende Element der geschlossenen Fußposition nicht erwähnt: »mettant les deux piedz ensemble ouvrant les deux pointes des piedz faisant un petit saulx et ferez apres troys pas relevez pour faire la fin du couplet« (*Pavanne*, IV, S. 95). Dagegen deuten die Einleitungsschritte jeder *Pavanne*-Strophe als Ausgangsstellung auch in der *Instruction* eine geschlossene Position an.
- 18 Zweifelsohne bezieht sich der Terminus »relevé« nicht nur auf ein bloßes Ausführen des Schrittes bzw. der Bewegung auf dem Ballen, sondern verbindet damit auch das gleichzeitige Vorstrecken des Spielbeins (im Sinne von Arbeaus »pied en l'air«). Indiz dafür sind die Parallelen zum Arbeau-Repertoire bei der Endsequenz der *Pavane d'Espagne* (siehe Fn. 17) und beim Allemande-»Double« der *Instruction* (»troys pas marchez et un relevé«, *Danse du chandellier*, S. 61) im Vergleich zu »pas du gaulche, pas du droit, pas du gaulche, greve droicte« (Arbeau, *Orchésographie*, Bl. 67v) sowie aussagekräftige Stellen der *Instruction* wie »temps relevé du pied droict le posant a bas« (*Branle de la Grenée*, I, S. 115); »relevé du pied droict le posant a terre« (*Branle gay*, S. 49); »une glissade relevée tenant le pied gauche en l'air« (*Bransles de Loraine*, III, S. 111); »levez le pied droict pour faire un petit relevé du tallon du pied gauche tenant le pied droict en l'air« (*Bransles de Bretagne*, I, S. 121).
- 19 Der vielfach in der *Pavanne*, *Bourrée* und den *Branles de Loraine* beschriebene »petit saut« lässt leider kein eindeutiges Ausführungsmuster erkennen. Die Deutungsmöglichkeiten beinhalten sowohl

- einen Sprung aus einer offenen Stellung mit einem Fuß in der Luft in eine geschlossene Position (»pour fermer mettant les deux piedz ensemble faisant un petit sault«, *Pavanne VII*, S. 105) als auch einen Sprung aus einer bereits geschlossenen Position heraus (»fermerez du pied droict tenant les piedz ensemble et ferez un petit sault«, ebd. VI, S. 103; »troys pas relevez sans bouger et un petit saulx les deux piedz ensemble«, *Bransles de Loraine*, I, S. 109).
- 20 Am Platz ausgeführte »pas relevés« sind dagegen an anderer Stelle mit dem Zusatz »sans bouger« gekennzeichnet (»pour faire troys pas relevez sans bouger«, *Bransles de Loraine*, I, S. 109).
- 21 CORNEILLE, THOMAS: *Le Dictionnaire des Arts et des Sciences*. Paris 1694; FURETIERE, 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; *Dictionnaire universel françois et latin*. Nancy 1734 (Nachdruck der Ausgabe Trévoux 1732).
- 22 Noch scheint der Ausdruck »pas de la gavotte« nicht eindeutig geprägt zu sein. In uneinheitlicher Weise bezeichnet er in der *Gilotte* mit den drei »pas de la gavotte« entweder die anfänglichen drei »favoris«, mit denen er die Tanzfiguren einleitet (»il prandra la damoiselle par le bras droict en dansant t r o y s p a s d e l a g a v o t t e et la fera tourner demy tour et devant sa damoiselle achevera les pas de la gavotte«, I, S. 73), oder er verweist in der Kombination drei »pas de la gavotte et un saut« auf den Schlussteil des Gavotteschritts (»faisant les troys pas de la gavotte et ung petit saulx«, V, S. 77). Schließlich bezeichnet er in den *Bransles de Loraine* sogar den gesamten Gavottenschritt (»il faut danser par deux foys les pas de la gavotte«, I, S. 107).
- 23 FEUILLET, RAOUL AUGER: *Recueil de Contredances*. Paris 1706.
- 24 »A toutes les figures qui vont en avant en arriere, ou en arriere et en avant on fera toujours des pas de gavote.« FEUILLET: »Eléments ou Principes de Chorégraphie« im *Recueil de Contredances*, S. 16. Der »pas de gavotte« tritt in Frankreich an die Stelle des englischen »Double« in Figuren wie »lead up and back again, meet and fall back, sides«; siehe dazu Markus Lehner in BUSCH-HOFER, ROSWITHA / GRÜNEIS, FERDINAND / REICHL, PETER / LEHNER, MARKUS: *Altenglische Country Dances zur Musik von Henry Purcell*. Bd. 2. München 2002, S. 14.
- 25 Ein früheres Notationssystem von André Lorin (*Livre de contredance présenté au Roy*. 1685/86 und *Livre de contredance du Roy*. 1688) verwendet durchgehend Symbole für ein noch recht umfangreiches Schrittrepertoire, nennt aber keinen »pas de gavotte«. Eine darin gelegentlich auftretende Schrittkombination aus »pas sauté_{re} – pas marché_{ii} – coupé assemblé_{re}« scheint dem späteren »pas de gavotte« zu entsprechen (freundl. Mitteilung von C. Marsh und M. Lehner).
- 26 »Les pas les plus ordinaires aux Contredanses excepté celles qui sont sur des Airs de Menuets, sont pas de gavote, chassés de côté, pas de bourée, et de certains petits sauts en avant tant d'un pied que de l'autre en forme de cloche-pied semblables à ceux que l'on fait au Cotillon, aux endroits où l'on y donne la main, que j'appelleray ici des demys contretemps« (FEUILLET: *Recueil de Contredances*, S. 15). M. Lehner deutet wohl zu Recht darauf hin, dass dieser Schritt ursprünglich aus England stammen könnte und neu in das französische Repertoire übernommen wurde (Lehner, ebd., S. 14).
- 27 Über diesen Typ »Contredanses« bemerkt Compan, sie seien »presque toutes des Gavottes«. COMPAN, CHARLES: *Dictionnaire de danse: contenant l'histoire, les règles & les principes de cet art*. Paris 1787. Nach MARSH, CAROL G. / SCHROEDTER, STEPHANIE: *Gavotte*. In: *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG²). Hg. von Ludwig Finscher. Sachteil 3. Kassel u.a. 1995, Sp. 1072.
- 28 Guilcher (*Contredanse*, S. 78) verfolgt die Melodie des *Cotillon* zurück und findet sie unter dem Titel *La moutarde* in einer Sammlung wieder mit dem Hinweis auf ihre Verwendung als Tanz im Ballet *Ercole amante* (1661). Die Ähnlichkeiten in der Struktur mit Arbeaus *Branle de la Montarde* (*Orchésographie*, S. 89), die er aufweist, wären eine schlüssige Erklärung für die dem *Cotillon* noch anhaftende Bezeichnung »Branle«. Guilcher (S. 79) sieht in ihm das Resultat der Modernisierung einer alten Branle. Eine Zahl weiterer Beispiele für langlebige Melodien, insbesondere Branles des 16. Jahrhunderts, die sich im 18. Jahrhundert als Contredanses wiederfinden, bestärkt obiges Phänomen. Diese in einigen Fällen mit »petites danses« betitelten Melodien lassen uns die Existenz einfacher, vergnüglicher Gesellschaftstänze vor 1685 erahnen; da ihre Choreografien aber leider nicht bekannt sind, sind derzeit die englischen »Country dances« immer noch die einzigen Bezugsquellen für einen nachvollziehbaren Einfluss auf die französischen »Contredanses«.

GUILCHER, JEAN-MICHEL: *La Contredanse et les renouvellements de la danse française*. Paris, La Haye 1969.

- 29 »Avertissement. Le cotillon, quoique danse ancienne, est aujourd'hui si à la mode à la cour, que j'ay cru ne pouvoir me dispenser de la joindre à ce petit recueil, c'est une manière de branle à quatre que toutes sortes de personnes peuvent danser sans même avoir appris« (zit. nach GUILCHER: *Contredanse*, S. 74).
- 30 Ein vorbereitender Schritt erleichtert zudem die Ausgangsstellung für den Absprung des »contretemps«, wenn die vorausgehende Schrittsequenz in geschlossener Fußposition oder der Schluss einer Phrase mit einem »assemblé« endet. Guilcher (*Contredanse*, S. 67) bezieht in seiner Beschreibung des »pas de gavotte« im Contredanse-Repertoire diesen Einleitungsschritt bereits fest in die Schrittfolge ein.
- 31 Rameau (*Maître*, S. 131) gibt an, dass die Familie der »contretemps« von tonangebenden Tanzmeistern dem Volkstanz der Region um Lyon und dem Dauphiné entlehnt und dem höfischen Tanzstil angepasst wurde: »la Gavote vient originairement du Lyonnais & du Dauphiné, & c'est de-là que l'on a tiré nombre de contre-tems que nous avons dans nos danse[s]; ce qui s'est introduit par les soins de plusieurs grands Maîtres que nous avons eu, à qui l'on est redevable des soins qu'ils se sont donnez, d'avoir mis ces pas dans toute la grace qu'ils ont aujourd'hui, ce qui a donné tout le brillant & le bon goût à cet art.« 1679 ist eine Gavotte in einer *Opera de Frountignan* (Frontignan, Languedoc) als provenzalischer Tanz unter der Bezeichnung »gaveou« belegt (*Revue des langues romanes* 2 [1871], S. 278).

Der erste Beleg von »contretemps« im Französischen findet sich 1559 als Fachausdruck der Reitkunst, eine Übersetzung des italienischen »contrattempo«, das zunächst (1553) der Fechtsprache angehörte und dann von der Reitkunst entlehnt wurde (*Le grand Robert de la langue française; Trésor de la langue française*; WARTBURG: FEW 13¹, S. 186b). 1611 wird frz. »contre-temps« mit »ill, or falsetime; or motions out of time« im Englischen wiedergegeben (COTGRAVE: *Dictionarie*). Den ersten Nachweis als Tanzterminus gibt RICHELET: *Dictionnaire*: »pas qui coupe la mesure« – eine Definition, auf die sich spätere Nachschlagewerke beziehen (»On appelle aussi dans la danse, contretemps, le pas qui coupe la mesure, lorsque le pied qu'on doit poser, étant en l'air, on saute sur l'autre pied avant que de le poser«, FURETIERE: *Dictionnaire*).

RAMEAU, PIERRE: *Le maître à danser. Qui enseigne la maniere 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; COTGRAVE, RANDLE: *A Dictionarie of the french and english tongues*. London 1611; RICHELET, PIERRE: *Dictionnaire françois: contenant les mots et les choses, plusieurs nouvelles remarques sur la langue françoise [...]: avec les termes les plus connus des arts et des sciences*. Genf 1680.

- 32 FEUILLET, RAOUL AUGER: *Chorégraphie ou L'art de décrire la danse 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.
- 33 »The use of a single pas marché to mark a shift in cadence is a device used at the opening of contredanse gavottes such as »le Cotillon««. WITHERELL, ANNE LOUISE: *Louis Pecour's 1700 »Recueil de dances«*. Ph.D. Stanford University 1981. Ann Arbor 1983 (*Studies in Musicology* 60), S. 96.
- 34 Rhythmisches Schema nach GUILCHER, JEAN-MICHEL: *La tradition populaire de danse en Basse-Bretagne*. Paris 1963, S. 181. Es lässt sich trotz der Artenvielfalt der bretonischen Gavotten, deren Anzahl sicherlich ebenso umfangreich wie die Zahl bretonischer Orte und Gegenden ist, dennoch eine Grundform herauskristallisieren: »[...] nous avertissions que les danses réunies par nous sous le titre de *Gavotte* possédaient sous une diversité remarquable, une unité profonde« (S. 235).
- 35 Das Pausenzeichen auf 5 + bei der historischen Gavotte hat keine Auswirkung auf die Ausführung des Rückwärtsschritts, der eine Zählzeit ausgehalten wird. Es dient lediglich der Kennzeichnung der vom Autor an dieser Stelle benannten Pause, die vielmehr von stilistischer Bedeutung ist und die markante Zäsur durch den lang gehaltenen Rückwärtsschritt beschreibt.
- 36 Bei der Arbeau'schen Gavottenvariation (*Orchésographie*, Bl. 93v) findet sich diese Unterteilung an derselben Stelle platziert; eine rhythmische Übereinstimmung zur Gavotte der *Instruction* ist für den gesamten zweiten Teil der Schrittfolge festzustellen.

- 37 Er ist Teil einer Suite aus *Gavotte – Bal – Laridé* (GUILCHER: *Tradition*, S. 202).
- 38 Die Analyse von Formen und Schritten der unter der Bezeichnung »Gavotte« zusammengefassten traditionellen Tänze hat J.-M. Guilcher zu diesem Ergebnis gebracht: »Il n'est pas douteux qu'à l'origine il s'agit partout d'une même danse« (ebd., S. 235).
- 39 Du Laurens de la Barre, zit. nach ebd., S. 220.
- 40 Ebd., S. 218.
- 41 Diese Hebefigur in einem weiteren Branlekontext, bei der die Männer die Frauen um die Taille fassen, sie emporheben und zur Kadenz wieder absetzen, ist in der *Orchésographie* (Bl. 91v) detailliert beschrieben: »puis les danceurs vont tousiours a gauche six simples durans, a la fin desquels les joueurs d'instruments font la cadance, lors les hommes preignent les femmes par le faulx du corps, & les font saulter & bondir en l'air, pour tumber a ladicte cadance, & cependant les hommes se tiennent fermes sur les pieds pour les soustenir«.
- 42 Die choreografische Ausgestaltung der Passagen 1, 2, 5 und 6 muss aufgrund unklarer Beschreibung im Originaltext aus dem Umfeld erschlossen werden. Interpretatorische Ergänzungen sind durch Kursivdruck kenntlich gemacht.
- 43 Obwohl nicht explizit erwähnt, erscheint es mir schlüssig, dass die Paare 2-4 nacheinander Figur 1 wiederholen, vgl. dazu die Beschreibung der Gavotte bei Mersenne (*Harmonie universelle* 2, S. 168), bei der die rechte und linke Armtour von Paar 1 sukzessive von den anderen Paaren nachgetanzt wird. Die Formulierung der *Instruction*: »celuy qui voudra commencer l e p r e m i e r« könnte dies andeuten. Auch die dritte Passage der *Gillotte* und fast alle Passagen von *La Boesme* (*Instruction*, S. 65-71) sind nach der Formel aufgebaut, dass ein Vortänzer bzw. Paar die Figur einleitet und alle anderen Herren/Damen bzw. Paare sie wiederholen.
- 44 Es hat sich als praktisch erwiesen, dass Dame und Herr vor der Hebefigur mit dem dritten »pas relevé« ihre Fußposition schließen, um eine bessere Absprung- bzw. Stützbasis zu haben.
- 45 Die genaue Interpretation des Textes von Passage 2 bereitet Schwierigkeiten: »Pour le regard du deuxième passage il faut faire tout de mesme le premier reserve qu'il fault prendre sa damoyselle du bras gauche et la ferez tourner comme avez fait le premier commançant.« Ich habe mich für folgende Interpretation entschieden: »Hinsichtlich der zweiten Passage muss man auf dieselbe Art vorgehen wie bei der ersten [unklarer Bezug, denkbar wäre auch: wie der erste (Tänzer)], mit dem Unterschied, daß man seine Dame beim linken Arm nimmt und sie dreht, wie Sie es als Erster beginnend gemacht haben.«
- 46 Passage 5 ist unklar formuliert: »tous quatres gentilhommes yrez au conserst qui est donner [?, schwer lesbares Wort] en la dance tous quatre ensemble faisant les troys pas de la gavotte et ung petit saulx et reviendrez en votre place en tournant pour achever les pas de la gavotte et ferez encores une foyz tous ensemble entrée en la dance faisant les troys pas et un petit saulx et reviendrez en tournant à votre place achevant les pas de la gavotte.« Der Text legt nahe, dass die Tänzer mit dem ersten Teil des Gavotteschritts (allerdings ist die Beschreibung »trois pas et un saut« nicht schlüssig an dieser Stelle) in die Kreismitte kommen und mit dem Schlussteil des Schritts an ihren Platz zurückdrehen. Da in allen anderen Strophen die drei »favoritz« zur räumlichen Fortbewegung benutzt werden und die restliche Schrittsequenz am neu eingenommenen Platz beendet wird, habe ich mich auch an dieser Stelle dafür entschieden, das Schema nicht zu durchbrechen: Je ein ganzer Gavotteschritt dient der Vorwärtsbewegung zur Kreismitte sowie dem Ausdrehen. Allerdings bleibt fraglich, wie ein vorwärts getanzter »favoory« auszuführen ist (ebenfalls mit dem zweiten Schritt vorn gekreuzt?).
- 47 Bei Passage 6 wird die Beschreibung gegen Ende diffus mit »prandrez chacun sa damoyselle par le bras droict comme avez fait le premier commencent en dansant tousiours les pas de la gavotte« (VI, S. 77). Auch hier neige ich aus Symmetriegründen dazu, der rechten/linken Armtour aus Passage I die linke/rechte Armtour der Passage II anzuschließen.