



Musik als Tanzvergnügen

Referent: Prof. Reinhard Ring

AG 1, Freitag, 9. Mai 2003

Eine kulturgeschichtliche Begegnung mit Renaissance, Barock, Klassik und dem 20. Jahrhundert über das Tanzen. Dazu werden Grundschriffe, Gesten und Haltungen an Beispielen aus dem 16. bis 20. Jahrhundert vermittelt. Bewegungen im Stil der Zeit sollen auch dazu verhelfen, die zugehörige Musik intensiver wahrzunehmen und besser zu verstehen. Vielleicht ergeben sich dadurch Anregungen für die instrumentale Interpretation von Kompositionen, die für das Tanzen geschrieben wurden oder die Tänze zitieren.

Wir werden Tanzmuster auf wenige Elemente reduzieren. Solche Muster sind

- Gehen (Promenade, Seitwärtsschritte, Drehen)
- (Nach-) Hüpfen
- Anstellschritte
- FüÙe Zeigen (FuÙ heben oder Kick)
- Simple und Double-Schritte
- Wechselschritte
- Um sich selbst drehen
- Paarkreis
- Handtour
- Tiefe und hohe Armbewegungen (Port de bras)

Titel wie Allemande, Ländler oder Cakewalk lassen Musiker wohl eher an Musikstücke als an Tänze denken. Die feinmotorischen Bewegungen beim Spielen des Instrumentes sind ihnen vertrauter als die großen ganzkörperlichen Bewegungen der Tänze. Zunächst einmal sind das verschiedene Dinge, eine Polonaise zum Tanzen und eine zum Spielen. So ist das auch im Musiklexikon geordnet, „The New Grove“ beginnt zum Stichwort Polonaise: „ein Schreittanz oder ein Instrumentalstück“. Dennoch bezieht sich das eine auf das andere. Der Komponist, der sein Stück Menuett betitelt, assoziiert damit entweder den Tanz direkt oder eine bestimmte Atmosphäre, eine Bewegung, ein Temperament, einen bestimmten Ausdruck, der mit dem Tanz zusammenhängt.

Man kann die verschiedenen Tanzstücke ausschließlich musikalisch beschreiben - Tempo, Taktarten, Betonungen. Aber ich möchte das Thema gerne noch ein wenig erweitern. Wie bewegt man sich bei diesen Tänzen? Denn ich denke, das Wissen darum unterstützt den Interpretationsvorgang, das Nachgestalten des kompositorischen Ausdrucks. Noch besser ist es, wenn der Interpret sich vielleicht einmal zumindest zu den Grundschriffen der Tänze bewegt hat, um in die Energie „hineinzuspüren“, die mit diesen Bewegungen verbunden ist.

Welches Verhältnis besteht zwischen Instrumentalspiel und Tanzen? Wenig Literatur aus dem Unterricht ist wirklich zum Tanzen komponiert worden, auch bei tänzerischen Titeln. Es ist nur in Ausnahmefällen sinnvoll, eine Komposition direkt zum Tanzen zu nehmen (bei Bach, Mozart, Schubert gibt es solche Beispiele), meistens ist es sinnvoll, die Melodie oder das Begleitmuster als Bewegungsstimulus herauszunehmen.

Seit der Barockzeit entwickelte sich die Loslösung der Kunstmusik und ihrer Komponisten von mittelalterlicher Gebrauchsbindung, wie der, zum Tanz aufspielen zu müssen. Die Musik sollte zum Zuhören zwingen und war dementsprechend anspruchsvoll gesetzt, selbst die Musik mit tänzerischer Vortrags-

bezeichnung sollte den Verstand und die Seele, aber nicht mehr die Beine ansprechen. Der Kunsttanz wurde ebenfalls zum Vorführtanz im Ballett, so dass nebeneinander Bühnentanz und Gesellschaftstanz (Ecosaisien, Ländler usw.) auf einer niedrigeren Ebene mit den entsprechenden Unterhaltungsmusikern verbreitet war. Das Verhältnis Musik und Tanz war in den Epochen vor dem Barock und ist heute noch in ethnischen Kulturkreisen enger verbunden. Dies zeigt sich zum Beispiel in der Tatsache, dass der mittelalterliche Musiker in der Regel auch Tanzlehrer war, ebenso wie der Musiker heute in weiten Teilen Afrikas oder Lateinamerikas.

Es gibt viele künstlerische Persönlichkeiten, die auf die Bedeutung der Bewegung für Musiker hinweisen. Z.B. Claudio Arrau, für den in „der idealen Klavierschule“ auch die Tanzkunst zu den Pflichtfächern zählen würde, „weil ihre befreienden, expressiven Bewegungen dazu beitragen können, psychophysische Blockaden, Spannungen und Hemmungen zu lösen, und so zu einer stärkeren Bewusstmachung und wirkungsvolleren Darstellung von Gefühlen führen“ (Arrau, *Leben mit der Musik*, S. 79). Die Einbeziehung von Tanzelementen dient dem interpretatorischen Verständnis einer Komposition, ebenso wie das Studium allgemeiner Stil- und Ausdrucksmerkmale einer Zeit oder einer Kultur.

„Die Freude liegt in der Bewegung“ heißt es schon bei dem Renaissance-Philosophen Giordano Bruno, und nicht nur Freude, auch Betrübnis, Übermut oder andere Emotionen finden ihren Ausdruck gerne in der Bewegung.

Für den menschlichen Ausdruck sind Musik und Bewegung eng verwandt. Wer kennt nicht das Bedürfnis, dramatische Musikstellen beim Hören durch Mitdirigieren in entsprechenden Gesten zu unterstreichen. Bei „tänzerischer“ Musik, ob Walzer oder Ragtime, kann es einem in den Beinen kribbeln, selbst auf dem Sitz im Konzertsaal. Über die Zusammenhänge von Ohr und Bewegung, der „auditiven“ und „sensorischen“ Wahrnehmung ist viel geforscht und gefunden worden; diese Einheit und Wechselwirkung ist im menschlichen Organismus angelegt. Bewegen ergänzt das Hören auf verschiedene Weise: als ein Ventil für inneren Gefühle, Ausdruck, Mitteilung, Gruppenerlebnis. Dabei geht es nicht nur um die angenehmen Emotionen, sondern um alles, was uns berührt. Die jeweilige Bedeutung hängt sowohl von der Musik als auch von unserem persönlichen Zustand ab.

Nicht jede Musik ist von vornherein tänzerisch, aber jede steht in Beziehung zu körperlichen Elementen. Selbst geistig-verdichtete Musik wirkt auf unseren Atem und Herzschlag, auf die Innenbewegungen, und erfordert zur Wahrnehmung eine entspannte Durchlässigkeit. Bei vielen Kompositionen wechselt die Beziehung zur körperlichen Bewegung im Verlaufe des Stückes.

Auch ohne Vorbildung (Bewegungs- oder Tanztraining) kann es Vergnügen bereiten, sich zur Musik spielerisch zu bewegen. Das Vokabular einer Bewegungssprache zur Musik braucht nicht kompliziert oder artifiziell zu sein. Die einfachen Tanzschritte von der Allemande bis zur Polka, die viele Kompositionen der letzten Jahrhunderte anklingen lassen, sind Ableitungen aus Alltagsbewegungen, also Fortbewegungsarten, wie Gehen, Laufen, Hüpfen, Drehen, ergänzt durch einladende und abwehrende Gesten, geführte oder schwingende Arme, Haltungen oder Posen.

Den ausdrucksfördernden Effekt, von dem Arrau spricht, kann man gewissermaßen als Nebeneffekt mitnehmen, wenn wir uns im folgenden auf die ausdrucksbezogene Beschäftigung mit Tänzen in unterschiedlichen Musikstilen beschränken.

Unter Musikstilen sind einmal die historischen Stile gemeint, Barock, Klassik, Romantik, Moderne und zum anderen Nationalstile. Stil drückt sich in einer Lebensform und in einem Lebensgefühl aus. Um Tänze in verschiedenen Musikstilen besser verstehen zu können, betrachten wir Lebensform, Zeit und Kultur, die zu ihnen gehören. Wie die Menschen tanzen steht in Beziehung zu ihrer Kleidung (z.B. Schuhe: lange Schnabelschuhe im Barock, Stiefel bei slawischen Tänzen, Barfuß oder sportliche Schuhe im Jazz).

Unser Ziel heute wird es sein, in die Bewegungsenergie der Tanzschritte hineinzuspüren und herauszufinden, welchen Antrieb diese Bewegungen und Haltungen für das Hören und die Interpretation bedeuten. Dazu drehen wir die Aufgabe eines Tanzmusikers, Bewegungen zu stimulieren, einmal um. Die Frage heißt dann: Zu welchem Musikverständnis regen uns Haltungen und Schrittmuster aus verschiedenen Epochen und Ländern an? Hilft es zum Verständnis eines barocken Tanzstückes, wenn wir zu den tänzerischen Satzbezeichnungen eine sinnliche Vorstellung entwickeln? Wer wollte ein *cantabile* richtig treffen, der Singen nur aus der Literatur kannte! Wir versuchen demnach, uns über Bewegungen in einem bestimmten Stil Zugang zur Musik zu schaffen, und dabei etwas vom wahren *Mouvement* eines musikalischen Stückes zu erkennen, wie Mattheson (Zeitgenosse Bachs) schrieb.

Renaissance

Ballet de la Reine

D = Double seit an seit an S = Simple seit an G= Grue (Fuß anheben)

AUFSTELLUNG: Im großen Kreis durchgefasset

Teil I: Double und Simpleschritte links seitwärts

Dli: li F. nach li setzen, re F. hinten an den li F. setzen, li F. nach li, re F. ransetzen

Dre: entsprechend nach rechts

Sli: li F. nach li setzen, re F. ransetzen

Sre: entsprechend nach rechts

Dli

Anschließend umgekehrt, mit Dre beginnen

Teil II nur Doubles li re li re

Pavane

Aufstellung: Paarweise hintereinander auf der Kreisbahn in Tanzrichtung.

Handfassung: A hält seine re Hand hin, B legt die Finger ihrer li Hand in seine rechte (Hände tief halten).

A legt seine freie li Hand an den Degenknäuf, B fasst mit der freien re Hand ihr Kleid.

Grundschrift = S, S, D

1. Strophe: Prozession im Grundschrift – S li, S re, D li; S re, S li, D re (2x). Beim S li blicken A und B beide nach li; beim S re blicken beide nach re. Beim D (li und re) schauen beide geradeaus. Blickkontakt gibt es also erst später bei der Hecke und bei den getrennten Wegen.

Übergang zur 2. Strophe: Beim letzten Schritt des D wenden sich A und B einander zu. A schaut aus dem Kreis, B hinein.

2. Strophe: Hecke – Paarweise gegenüber auf der Kreisbahn, Zickzack für A immer in Tanzrichtung, für B in Gegentanzrichtung. Grundschrift – S li sw (seitwärts), S re sw Partner verabschieden, D li dabei Platzwechsel mit dem nächsten li Partner (schräg nach li vw) linksschultrig aneinander vorbeigehen (evtl. mit vorübergehender Fassung der li Hände). Danach stehen A auf der Außenbahn, B auf der Innenbahn dem übernächsten Partner gegenüber. Grundschrift – S re sw (Begrüßen), S li (Verabschieden), D re rechtsschultriger Platztausch (dabei evtl. vorübergehend Fassung der re Hände). Übergang zur 3. Strophe: In Prozessionsrichtung drehen.

3. Strophe: Getrennte Wege – Beginn mit Prozession vor – rück (jeweils GS vorwärts, dann GS rückwärts). Dann getrennte Tanzwege: A tanzt S li sw und S re sw am Platz und dann im Kreis um die linke Schulter, dann S li und S re mit Blickkontakt zu B und 1/4 Drehung in Prozessionsrichtung.

B tanzt mit den beiden Simples zur Kreismitte, wendet sich mit dem Double um die linke Schulter, tanzt die beiden Simples re und li am Platz und tanzt mit D re an A vorbei in die Prozessionsrichtung.

4. Strophe: Prozession vor-rück-vor-vor

Gaillarde

Gaillardlieder: In Dir ist Freude, in allem Leide; Wenn ich ein Vöglein wär; Die güld'ne Sonne; God save the Queen

Aufstellung: Paarweise im Raum verteilt; ohne Handfassung.

Grundschrift (zweitaktig) 5 Schritte li, re, li/ re und Absprung auf 5 (Kadenzsprung über 2 Zählzeiten = auf 5 abspringen auf 6 landen). Grundschrift re: gegengleich.

Vorspiel: Paarweise durch den Raum zur Ausgangsposition.

1. Teil: B tanzen mit 4 Grundschriften (li, re, li, re) von A fort zu einem beliebigen neuen Platz im Raum. A verharren.

Wh: A folgen ihren B mit denselben Schritten; B erwarten sie.

2. Teil: Gemeinsames Tanzen, Varianten nach Belieben

Barock

Auch wenn Bach kein Tänzer war, er war von Tanz umgeben; in seinen 300 Tanzsätzen wurden die Bewegungen zumindest dazugedacht, häufig allerdings in derart gesteigerter Form, dass die Musik Tanzbewegungen nicht mehr direkt ermöglicht.

Man mag sie durchaus in der Haltung des Komponisten hören und spielen, die der Bach-Schüler J. A. P. Schulz als so ruhig beschreibt, dass man kaum seine Finger sich bewegen sehen kann und der andererseits von seinem Zeitgenossen, dem Thomasschulrektor Gesner, durchlässig geschildert wird, als ein Mann, der den Rhythmus in allen Gliedern hat. Aber auch um tänzerische Zitate und Stilisierungen von Tanzmusik zu verstehen - Stilisierung hier im Sinne von Verdichtung -, ist es nützlich, ihre Herkunft und Basis zu kennen. Ich stelle mir dieses Zitieren von Bewegungen vor, wie die Beschreibung großer Bewegungsvorgänge über eine sparsame Gestik, die Körpersprache übernimmt soviel von den größeren Bewegungen wie notwendig ist, um diese im Geist zu erfassen.

Wie hält sich ein Barockmensch? Aufrecht erhoben und würdevoll, aber nicht steif! Um dies nachzuempfinden betrachten wir Bilder aus dieser Zeit und versuchen diese Haltung nachzuempfinden.

Das erhebende Körpergefühl erreichen wir, wenn wir die Körperteile nach oben bringen, die in einer schlaffen Haltung besonders leicht absacken:

- Der Hinterkopf (Vorstellungsbild eines nach oben sich verlängernden, leichten, schwebenden Kopfes, wie er auf der Abbildung des tanzenden Sonnenkönigs Ludwig XIV durch die Pracht des Kopfschmuckes wirkt)
- Das Brustbein - nicht herausstrecken, sondern heben in Kinnrichtung. Trotz des Hinterkopfbuges behalten wir die volle Beweglichkeit vor allem für Drehungen um die senkrechte Achse.

Allemande

Ein bei den Deutschen gebräuchlicher Tanz von mittlerem Zeitmaß (Arbeau) wurde zu Bachs Zeiten kaum mehr getanzt. Das Schreittempo eignet sich offenbar besonders zur Eröffnung von Suitenformen. Viele deutsche Volkslieder sind Allemanden, z.B. Der Winter ist vergangen.

Double (D) und Simple (S) Schritte

Der Tänzer steht schräg links hinter der Tänzerin. Mit seiner Rechten hält er die rechte Hand der Tänzerin, wobei sein Handgelenk auf der rechten Schulter der Tänzerin ruht. Die gefassten Hände sind leicht gestreckt. Diese Fassung ist auch gegengleich möglich.

D li

D re

S li

S re

Polonaise

Sie war im Hause Bach beliebt. Bachs Zeitgenosse Adolph Scheibe schreibt: Der Polonaisentakt ist zwar lustig, dennoch aber von großer Ernsthaftigkeit. Die Ernsthaftigkeit ist durch das Schreittempo gegeben - und lustig? Jeder kennt noch bei heutigen Polonaisen die Spiele mit den Raumwegen, mit Umkreisungen, Durcheinandergangen und Labyrinthen.

Sarabande

In der Suite steht sie meist an dritter Stelle. Ihre Geschichte reicht weit in den außereuropäischen Kulturkreis. Nach amerikanischen Forschungen wurde bereits 1569 in Mexiko eine Sarabande getanzt und gesungen. Helmut Günther nennt sie den „...frühesten afroamerikanischen Tanz, den Europa übernimmt. Wir wissen nur, daß die Sarabande in Spanien ein unerhört 'obszönes und eindeutiges Liebesspiel war'... Die Moralisten, Kirche und Staat, wandten sich sofort gegen den neuen Tanz... Mit der Zeit entwickelte sich die unerhörte, skandalumwitterte Sarabande zum ehrwürdigsten Teil der musikalischen Suite...“.

Gavotte

Das Hüpfende dieses Tanzes im Allabreve-Takt bewirkt laut Mattheson eine recht jauchzende Freude. Besonders deutlich wird sie in der Gavotte der fünften frz. Suite.

Bourree

Außenfüße beginnen

4 T in Tanzrichtung

2 T Balancé Schritte

2 T B dreht sich zu Gegentanzrichtung

4 T Handtour

2 T Balancé zum Schluß dreht B sich wieder (oder A geht auf andere Seite = beide in Gegentanzrichtung)
4 +2+2+4 T Gegentanzrichtung s.o. aber A dreht zur Handtour
2 Balancé - zum Schluss wieder in Ausgangsposition kommen

Menuett

Offenbar entsprachen die klaren Linien der Menuettbewegung und die natürliche Anmut dem Ideal der barocken Aufklärung, einer Verbindung von Schönheit und Vernunft. Oder, wie Friedell schrieb: Im Menuett ist „Gezwungenheit, Angemessenheit und Marionettenhaftigkeit mit bezauberndster Anmut, Lebendigkeit und Leichtigkeit“ verbunden.

Musikalisch verdichteten sich im Menuett rhythmische Anreize, die schon in anderen barocken Tänzen bekannt waren, etwa der Hemiolen-Charakter, der nun zur Regel wurde.

Gigue

Nach der deutschen Allemande, der spanischen Sarabande und dem französischen Menuett schließen Suiten oft mit einer schwungvollen englischen Gigue. Vom Charakter dieses Tanzes ist noch heute etwas in irischen oder schottischen Jigs zu erleben. Der Oberkörper bleibt relativ ruhig, auch wenn die Beine noch so flotte Hüpfen und Chasse-Schritte tanzen.

19. Jahrhundert

Im 19. Jh verliert das Menuett seine vorherrschende Stellung in Mitteleuropa; die deutschen Tänze Ländler und Walzer, sowie Polka und Mazurka erobern die Tanzfläche.

Ländler

ursprgl. Landler (vom Landl, nämlich Oberösterreich kommend), etwas vornehm in „Ländler“ umbenannt, ein Drehtanz im gemächlichen Tempo. Hinweise auf hemiolische Gestaltung findet sich z. B. bei Junk (Handbuch des Tanzes, 1929) „Die Geiger beginnen im 3/4-Takt, während sie im 2/4-Takte dazu stampfen.“

Polka

Tschechisch; in Deutschland findet sich der Polka-Schritt schon als „Hopser“ bzw. unter der Bezeichnung „Schottisch“, wie die Ecosaisien.

20. Jahrhundert

Im Tanz kamen die Neuerungen vor allem aus Amerika mit dem Jazz. Der Cakewalk ist der erste durch und durch von Farbigen geprägte Tanz, der nach Europa kommt. Es gibt keine Partnerberührung, man tanzt vorwärts, gelegentlich hängt sich die Dame ein.

Der Ragtime

ist eine Mischung von schwarzen und weißen Elementen. Typisch sind die Nachschlagakkorde, durch die die Taktbetonung auf die 2 und 4 verlegt wurde.

Zu einer Ragtimemusik mit klaren 8-taktigen Phrasen, z.B. Ragtime, von Virgil Thomson.

Paarfassung – bei den Ragtime-Schritten wird der Körper ein wenig in Schrittrichtung gekippt und dann ein Bein nachgezogen.

4 Takte Promenade vor (oder zurück)

2 Takte seitwärts

2 Takte Drehen (A dreht B um 180 Grad herum, Beginn mit einem Schritt rückwärts)

Literatur

Brunner, Verena, Tanzen mit Mozart (Fidula) 2001

Engel, Ingrid, Tanzen und Springen (Fidula) 1998

Schoch, Agnes, Die alten Tänze (Kastell) 1995

Reinhard Ring ist Rhythmik- und Klavierlehrer mit langjähriger Musikschul-Praxis und seit 1984 Professor an der Hochschule für Musik und Theater Hannover. Seit 1992 Präsident des Rhythmik-Weltverbandes, der „Fédération Internationale des Enseignants de Rythmique“, Genf. Mehr unter www.reinhardring.de.