



Illustrirte **Weber's** Katechismen

Katechismus
der
Tanzkunst.

Von

Bernhard Klemm.

Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen.



Leipzig, Verlag von J. J. Weber. 2

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Illustrirte Katechismen.

Belehrungen aus dem Gebiete der Wissenschaften und Künste.

Mit vielen in den Text gedruckten Abbildungen.

Ackerbauchemie.

Hamm, W. — Katechismus der Ackerbauchemie, der Bodenkunde und Düngerlehre. Dritte vermehrte und verbesserte Auflage. Mit 33 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Astronomie.

Jahn, G. A. — Katechismus der Astronomie. Belehrungen über den gestirnten Himmel, die Erde und den Kalender. Zweite verbesserte Auflage. Mit 1 Sternkarte und 50 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Bienenkunde.

Kirsten, G. — Katechismus der Bienenkunde und Bienenzucht. Mit 41 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Chemie.

Hirzel, G. — Katechismus der Chemie. Mit 33 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Drainage.

Hamm, W. — Katechismus der Drainirung oder der Entwässerung des Bodens durch unterirdische Abzüge. Mit 45 in den Text gedr. Abbild. 10 Ngr.

Forstbotanik.

Massaloup, J. — Katechismus der Forstbotanik. Für Forstmänner und Solche, die es werden wollen. Mit 40 in den Text gedr. Abbild. 20 Ngr.

Geburtshilfe.

Jörg, Joh. Chr. Gottfr. — Katechismus der diätetischen Geburtshilfe. Nebst einer Anleitung zur körperlichen Erziehung der Kinder in den ersten sieben Lebensjahren. Mit 15 in den Text gedruckten Abbildungen. 12½ Ngr.

Gesangskunst.

Reißmann, A. — Katechismus der Gesangskunst. 7½ Ngr.

Handelwissenschaft.

Simon, Louis. — Katechismus der Handelwissenschaft. Eine gedrängte Uebersicht alles Dessen, was ein Kaufmann wissen muß, mit sämtlichen Courszetteln und Uebersichten der Münz-, Maß- und Gewichtsverhältnisse aller Länder nach den neuesten Bestimmungen und Usancen. 10 Ngr.

Kinderkrankheiten.

Meißner, F. L. — Katechismus der Kinderkrankheiten oder Belehrungen über die Ursachen, Entstehung, den Verlauf und die Behandlung derjenigen Uebel, welche die Kinder befallen. Mit 16 in den Text gedruckten Abbildungen. 15 Ngr.

Kochkunst.

Genze, Eleonore. — Katechismus der Kochkunst. Eine Vorschule für den ersten Unterricht in Küche und Keller. Mit 50 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Weber's

Illustrierte Katechismen.

Belehrungen

aus dem

Gebiete der Wissenschaften und Künste.

N^o. 25. Tanzkunst.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1855.

2391

Katechismus

der

Tanzkunst.

Ein

Leitfaden für Lehrer und Lernende.

Von

Bernhard Klemm,

vormaligem zweiten Tanzlehrer am Kön. Sächs. adel. Cadetten-Corps
zu Dresden.



Mit 55 in den Text gedruckten Abbildungen und den erforderlichen
rhythmisch-musikalischen Bezeichnungen.

Leipzig

Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber.

1855.

C. 2416

Die vollkommene Aehnlichkeit zwischen Musik und Tanz muß man genau vor Augen haben, wenn man zur Theorie des Tanzes etwas Gründliches entdecken will.

Sulzer, Allgem. Theorie der schönen Künste, Artikel: Schritt.

La majeure partie des écrivains dont je parle, sont, à la vérité, de très-bons littérateurs, mais qui n'ont jamais été danseurs: ce sont des gens, comme dit plaisamment B e r c h o u x ,

„ connus par leur science,
Qui, sans être danseurs, parlent beaucoup de danse.“

Je crois que les écrits de ces hommes, qui ont employé tant de veilles pour l'art de Terpsichore, qu'ils ignoraient, nous sont parfaitement inutiles. Il aurait bien mieux valu pour nous, que ses ouvrages composés pour la simple poétique de l'art, eussent été remplacés par quelque bon traité théorique sur le mécanisme de la danse,
. „Je voudrais, dit le sage M o n t a i g n e , que chacun écrivît ce qu'il sait, et autant qu'il en sait.“

B l a s i s , Traité élémentaire, théorique et pratique de l'art de la danse.

V o r w o r t.

Wenngleich diese von zwei Autoritäten verschiedener Nation — Sulzer (1779) und Blasis (1820) — in Bezug auf Tanz ausgegangene gewichtige Mahnung und Aufforderung bis auf die neueste Zeit, sicherlich mit Unrecht, unbeachtet und ohne weiteren Verfolg, auch die Absicht des königlichen Mäcens bei Gründung der Akademie der Tanzkunst zu Paris (1661) unerfüllt blieb — denn die damals erwählten 13 Akademiker kamen ihrer Verpflichtung, sich über das Technische der Kunst zu berathen und ein System aufzustellen, nicht nach, und haben uns nichts hinterlassen, als ihre Namen *) — so ist dennoch die Literatur der Tanzkunst eine nicht unbedeutende.

*) Galant du Desert, Prévot, Jean Renaud, Guillaume Raynal, Guillaume Guéru, Hilaire d'Olivet, Bernard de Manthe, Jean Raynal, Nicolas de Lorges, Guillaume Renaud, Jean Picquet, Florent Galant du Desert, Jean de Brygny.

Es fehlt weder an ausführlichen historischen Nachrichten, theoretischen Abhandlungen und gründlichen Betrachtungen, noch an poetischen Ergüssen in der blühendsten Sprache, aber trotzdem ist dieses Gebiet bis jetzt in Bezug auf Technik mit wenig Glück betreten und gefördert worden. Entweder ist das Material in den vorhandenen Anweisungen und Lehrbüchern äußerst trocken und bis zur Ermüdung langweilig, oder höchst oberflächlich, in beiden Fällen aber meist in unedler und unbeholfener Ausdrucksweise, ja größtentheils völlig unverständlich behandelt, und es scheint fast, daß die Meister aller Zeiten sich besser mit den Füßen als mit der Feder verständlich zu machen wußten.

Dazu gesellte sich noch eine wahrhafte Verwirrung in Bezug auf die Anwendung der technischen Kunstausdrücke, die, meist traditionell in fremder Sprache, größtentheils durch mißbräuchliche Schreibart in verschiedenen Werken zu ganz verschiedener Bedeutung kamen.

Mannichfache Schwierigkeiten boten sich dem Verfasser besonders in dem Mangel einer brauchbaren Vorlage, überhaupt eines genügenden, durchdachten Systems der Tanzzeichenlehre (*Choregraphie*, S. 158), durch welches diese letztere erst Deutlichkeit, Ueberschaulichkeit und Verstandniß erlangen kann.

Unter solchen Umständen ging sein Streben dahin, einen mit Klarheit entwickelten Lehrgang unter Vermeidung alles Pedantisch-Langweiligen aufzustellen, die alt

hergebrachten (adoptirten) französischen Kunstnamen, gleich den übrigen gewöhnlichen Bezeichnungen in der Technik der Tanzkunst, der allgemeinen Verständlichkeit wegen, beizubehalten, jedoch denselben gründliche etymologische Worterklärung und scharfe Begriffsbestimmung zu geben, das Ganze in eine ansprechende gefällige Form und in folgerechte Anordnung zu bringen und somit dem Lehrer einen bequemen Leitfaden beim Unterrichten, sowie dem Schüler und Liebhaber der Kunst ein verständliches Hilfsmittel zu bieten.

Bei der jetzt fast allgemein anzutreffenden Musikbildung dürften auch die von ihm zwischen der Tanz- und der Schwesterkunst Musik gezogenen Parallelen gerechtfertigt erscheinen, um so mehr, als sie zum vollen Verständniß der Sache und ihrer Ausdrucksweise beitragen sollen und werden. — Diese Art der Darstellung, so wie diejenige, die Fußbewegungen durch einfache, leichtverständliche und ihren Rhythmen unterlegte Zeichen zu veranschaulichen, ist an sich ganz neu und dem Verfasser eigen.

Umfassender Unterricht von verschiedenen Meistern, deren er hier zu gedenken sich gedrungen fühlt*), vielfache

*) Carl August Klemm, Lehrer der Tanzkunst an der Universität zu Leipzig (Vater des Verfassers),

Auguste D. Casoreff, erster Tanzlehrer am Kön. Sächs. adal. Cadetten-Corps zu Dresden (ehemaliger College des Verfassers),

Albert Kauchert, Balletmeister der Königl. Oper zu Berlin, und

Franz Anton Koller, Lehrer der Tanzkunst und der Gymnastik an der Kön. Preuss. Landeschule Bferta.

praktische Erfahrungen in seiner früheren Stellung als Lehrer, sowie mehriährige specielle Studien und wissenschaftliche Vorarbeiten waren ihm für den Gegenstand wesentlich förderlich, und wenn schon seit einer Reihe von Jahren ein anderer Beruf *) seine volle Thätigkeit beansprucht, so blieb doch stets das lebhafteste Interesse an der edeln und bildenden Kunst des Tanzes und ihrer Hebung und Förderung

dem Verfasser.

Leipzig, im August 1855.

*) Der Verfasser leitet die in seinen Besitz übergegangene, unter der Firma: G. A. Klemm lang bestehende Musikalien- und Instrumentenhandlung (Leihanstalt für Musik und Pianoforte-Magazin) in Leipzig.

Inhaltsverzeichnis.

	Seite
Vorwort	V
Erklärung der vorkommenden Zeichen und Abkürzungen	XV
Einleitung	3

Erster Abschnitt.

Grundformen	5
-----------------------	---

Zweiter Abschnitt.

Anlagen	5
-------------------	---

Dritter Abschnitt.

Haltung des Körpers. — Aufricht	6
---	---

Vierter Abschnitt.

Grundstellungen (Positionen)	8
--	---

Fünfter Abschnitt.

Grundbewegungen	10
---------------------------	----

Sechster Abschnitt.

Gang	13
1. Les pas balancés	15
2. - - sur les pointes	—
3. - - élevés	—
4. - - sautés	16
5. - - soutenus	—

Siebenter Abschnitt.

Verbeugungen	Seite 17
------------------------	-------------

Achter Abschnitt.

Haltung und Bewegung der Arme (Port de bras). — Opposition. — Tragen und Aufnehmen des (Damen-) Kleides. — Attitüde. — Gruppe. — Tableau	20
--	----

Neunter Abschnitt.

Rhythmus. — Takt (Accent. — Auftakt. — Syncope). — Tempo. — Cadenz	26
---	----

Zehnter Abschnitt.

Tanzmusik. — Tanzfigur. — Tanztour	29
--	----

Elfter Abschnitt.

Mechanische Vorübungen	31
Beugen und Strecken der Knie	32
Auf- und Niederspannen der Fußbiegen	—
Degagiren (degager)	—
Wendungen in den Hüften	33
Große battements	34
Kleine battements	35
Ronds de jambe	—

Zwölfter Abschnitt.

Terre à terre. — Équilibre. — Aplomb. — Cou de pied. — Grazie	37
---	----

Dreizehnter Abschnitt.

Tanzschritte (Pas et Temps)	39
I. Coupé	41
II. Temps levé	42
III. Pas emboité	43
IV. Temps de Courante	44
V. Changement de jambe	45
VI. Assemblé	46
VII. Echappé	47
VIII. Jeté	48
IX. Pas de Menuet	49
X. Pas de Bourrée	54
XI. Pas de Basque	59
XII. Glissade	61

	Seite
XIII. Pas chassé	63
XIV. Ballotté	64
XV. Pas de Zéphire	65
XVI. Temps de sissonne simple	66
XVII. - - - relevé	68
XVIII. - - - double	69
XIX. - - cuisse	—

Vierzehnter Abschnitt.

Battiren (Le battement)	72
A. Entrechat	74
B. Demi-contretemps	75
C. Brisé	76
D. Pistolets (Ailes de pigeon).	78

Fünfzehnter Abschnitt.

Tanz-Schritte und =Tempi in periodischer Verkettung (Enchainements de pas et temps)	80
---	----

Sechzehnter Abschnitt.

Gesellschafts- oder Salon-Tänze	89
1. Die Polonaise (La Polonaise)	90

Polonaise = Figuren :

1) Die zwei Colonnen	91
2) Die Fontaine	—
3) Die kleinen Kreise	92
4) Die Labyrinthgänge	—
5) Die Schlangenlinien	93
6) Die Guirlande	—
2. Die Menuett nach Hoffitte (Le Menuet de la cour)	94
3. Der französische Contretanz (La Contredanse française)	99

Contretanz = Figuren :

1) Le Pantalon	102
2) L'Eté	103
3) La Poule	104
4) La Pastourelle	105
5) La Trénis	—
6) La Finale	106
4. Der Walzer (La Valse). — Die Redowa. —	107
5. Die Galoppe (Le Galop). — Die Redowaczka. —	111
Die umgekehrte Galoppe. (Le Galop à l'envers)	112

6. Die Polka — Hüpfel-Polka — Schottischer Walzer — (La Polka). — Die Tyrolienne — Jäger-Schottisch — (La Tyrolienne). 114
7. Die Masurka (La Mazourka) 116

Masurka = Tanzschritte :

- I. Pas glissé 117
- II. Pas de Basque 118
- III. Pas boiteux 119
- IV. Pas polonais 120
- V. Assemblé et sissonne 121
- VI. Pas tombé —
- Promenade 122
- Tour sur place —

Masurka = Figuren :

1. Schmetterling — Papillon — 125
2. Streit und Versöhnung — Querelle et Réconciliation — 126
3. Flucht und Verfolgung — Fuite et Poursuite — —
4. Blumengewinde — Guirlande — 127
8. Die Polka-Masurka (La Polka-Mazourka) 130
9. Die Imperiale (L'Impériale) 132
10. Die Warsovienne (La Varsovienne) 135
11. Die Sicilienne (La Sicilienne) 137
12. Der Cotillon (Le Cotillon) —

Cotillon = Figuren :

1. Die Ringelreigen — Les Ronds — 139
2. Die Pyramide — La Pyramide — 140
3. Das Blumengewinde — La Guirlande — —
4. Die Triumphbogen — Les Arcades — 141
5. Der Kegelfönig — Le Jeu de quilles — 142
6. Der Hut — Le Chapeau — 143
7. Der Blumenkorb — La Corbeille de fleurs — —
8. Die Windmühle — Le Moulinet — 145
9. Unterm Regenschirm — Sous le Parapluie — 146
10. Die Krone — La Couronne — 147
11. Der Halbmond — La Demi-lune — 149
12. Der Knäuel — Le Peloton — 150
13. Die Blumen-Namen — Les Fleurs — 151
14. Der Fächer — L'Eventail — —
15. Die Scheidewand — La Cloison — 152
16. Taschentücher-Grjagen — La Chasse aux Mouchoirs — —
17. Taschentuch-Darbieiten — Le Mouchoir présenté — —
18. Das Polstertiffen — Le Coussin — —
19. Blinde-Ruh — Le Colin-Maillard — 153

	Seite
20. Die Blumensträußchen — Les Bouquets —	153
21. Pfeifchen und Pantoffel — Fivre et Pantoufle —	—
22. Das Ehrenfräulein — La Dame d'honneur —	154
23. Körbchen austheilen — Le Refusé —	—
24. Die Krähen — Les Corneilles —	—
25. Die Wendeltreppe — L'Escalier en limaçon —	155
26. Die Figur der Zahl: 8 — Numéro 8 —	—
27. Mönch und Nonne — Moine et Nonnette —	156
28. Die wandelnde Allee — L'Allée tournante —	—
29. Der Vollmond — La pleine Lune —	157
30. Abschied und Schluß — Les Adieux finals —	—

Anhang.

Die Choregraphie	158
----------------------------	-----

Berichtigungen.

Seite 30 Zeile 8 von unten, lies T a n z kunst statt T o n kunst.

" 92 " 7 " oben " Fig. 28 statt Fig. 26.

" " " 1 " unten " " 29 " " 27.

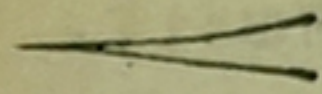
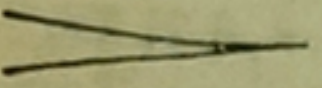



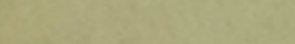
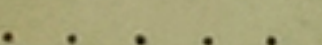





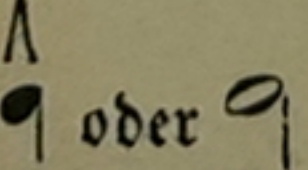
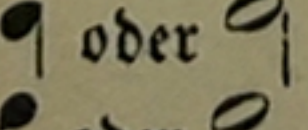
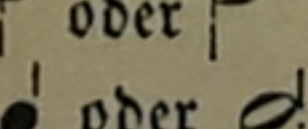
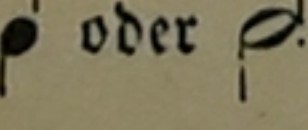
" 93 " 10 " oben " " 30 " " 28.

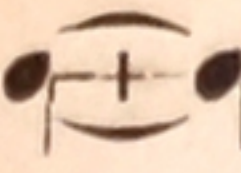

" " " 2 " unten " " 31 " " 29.


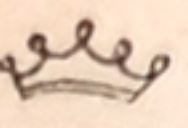
" 47 }  statt : 
" 48 }


The image shows two musical staves. The left staff, corresponding to page 47, contains a sequence of notes: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The right staff, corresponding to page 48, contains a similar sequence: a quarter note on G4, a quarter note on A4, a quarter note on B4, a quarter note on C5, a quarter note on B4, a quarter note on A4, and a quarter note on G4. The two staves are connected by a brace on the left and the word 'statt:' is placed between them.

Erklärung der vorkommenden Zeichen und Abkürzungen.

-  Uebergang vom Strecken der Knie zum Beugen derselben.
-  Uebergang vom Beugen der Knie zum Strecken derselben.
-  Auf der Spitze eines Fußes.
-  Auf den Spitzen beider Füße.
-  Auf der Ferse eines Fußes.
-  Aushalten eines Fußes in der Schwebe.
-  Bewegen eines Fußes in der Schwebe.
-  Auf=(Zurück=)fallen eines oder beider Füße — unmittelbare Folge eines seichten (kurzen) Aufschwungs vom Boden — .
-  Auf=(Zurück=)fallen eines oder beider Füße — unmittelbare Folge eines höheren Aufschwungs vom Boden — .
-  Fließende, gleitende Fußbewegung ohne Aufschwung vom Boden — terre à terre — .
-  Battiren.
-  Tanz = Tempo (Vorbereitetes) im Auftakt — Arsis — .
-  Musik = Accent im Niederschlag — Thesis — .
-  Rechter Fuß.
-  Linker Fuß.
-  Beide Füße.

 oder  Syncopirte (zusammengebundene) Fußbewegung.

 Herr (Tänzer) } stets mit Bezug auf deren
 Dame (Tänzerin) } Aufstellung.

 Stuhl.


V Vorwärts.

Z Zurück (Rückwärts).

R Rechts.

L Links.

P Am Blaze (Auf der Stelle).

 Im Umdrehen — en tournant —.

(r) Rechter Fuß.

(l) Linker Fuß.

1 2 3 u. ff. über der Melodie: Beziehentliche Musik-
Takttheile.

1 2 3 u. ff. unter den Rhythmen) Beziehentliche Tanz-
(1) (2) (3) u. ff. im Text | schritttheile (= Tempi.)

M. M. Mälzel's Metronom.

Katechismus

der

L A M Z E R N S T.

Einleitung.

1. Was ist Tanz?

Die aus dem psychischen Streben, einem Gefühl, vornehmlich einem freudigen, einen allgemeinen sinnlichen Ausdruck zu geben, erweckte rhythmisch fortschreitende Bewegung des menschlichen Körpers.

2. Wodurch wird diese rhythmische Bewegung geleitet?

Durch Musik.

3. Kann man beim Tanz von der Musik abstrahiren?

Nein. Die Verbindung beider Künste ist in ihrer natürlichen Verwandtschaft begründet und zur sichtbaren und hörbaren Bewegung nothwendig.

4. Sind Tanz und Musik die einzigen rhythmischen Künste?

Nein. Auch die Poesie ist eine rhythmische Kunst. — Bei den alten Griechen galten diese drei Künste als ein untheilbares Ganze. Dem würdigen Zusammenwirken derselben auf der Bühne hat das edelste Streben der hervorragendsten Dondichter der Vergangenheit gegolten. Der nächsten Zukunft scheint die vollkommene Lösung dieser Aufgabe vorbehalten zu sein.

5. Wie und wodurch ist der Tanz zur selbstständigen schönen Kunst erhoben worden?

Durch das Bedürfniß, dem natürlichen Ausdrucke ungebundener Heiterkeit und Freude ein geordnetes Maß zu geben und durch das Streben, schöne Bewegungen der ganzen Menschengestalt auf vorgeschriebenem Wege (Figur) unter der Form

des Rhythmus im anmuthigen Spiele stets wechselnder Umrisse darzustellen.

6. Ist der Tanz bei allen Nationen gleich?

Keineswegs. Obschon überall aus Naturtrieb hervorgegangen und mit denselben Hülfsmitteln geübt, ist er gleichwohl sehr verschieden und wie die Sprache durch Gesittung so erst durch Geschmack und geniale Anschauung zu einem Werke der Kunst erhoben worden.

7. In welchem Lande, bei welcher Nation ist der Tanz am meisten ausgebildet, gefördert und am kunstfertigsten geübt worden?

Unbestritten auf Frankreichs Boden. *)

8. Wie wird der Tanz seiner Ausübung nach eingetheilt?

In den theatralischen und den gesellschaftlichen.

9. Wodurch unterscheiden sich beide?

Der theatralische (Schau-) Tanz bezweckt in Verbindung mit der Pantomime die Darstellung bestimmter aufeinanderfolgender Gefühle, Neigungen und Lagen, die sich oft bis zu wirklich dramatischen Situationen erheben, durch schöne und kunstgemäße Stellungen und Bewegungen, und wird von dazu eigens ausgebildeten Künstlern ausgeführt.

Der gesellschaftliche Tanz dagegen hat heilsame Bewegung des ganzen Körpers und angenehme Unterhaltung (Ergeblichkeit) zum Zweck und wird gewöhnlich von Liebhabern der Kunst (Dilettanten) ausgeführt.

10. In wiefern bezweckt der gesellschaftliche Tanz eine heilsame Bewegung des ganzen Körpers?

Nicht allein die kunstgemäße Ausübung des Tanzes, sondern auch Alles, was derselben bei kunstmäßiger Unterweisung vorangeht, bietet hinreichende Gelegenheit dar, die Brust aus-

*) Im Jahre 1661 gründete Ludwig XIV. die königliche Tanzakademie. Sie bestand aus 13 Akademikern und hatte keine geringere Bestimmung, als darüber zu wachen, daß der Tanz von Fehlern gereinigt und bewahrt würde. In der Urkunde hieß es ausdrücklich: „daß sie aus den Erfahrensten in dieser Kunst bestehen solle, welche mit einander sich über den Tanz besprechen, über die Mittel zur Bervollkommnung desselben zu bedenken und zu berathen, die Mißbräuche und Fehler aber zu verbessern hätten, welche sich schon eingeschlichen haben oder noch einschleichen könnten.“ — Späterhin wurde die Tanzakademie mit der königlichen Akademie der Musik vereinigt.

zudehnen und die Respirationswerkzeuge zu stärken, anregend und wohlthätig zugleich auf die organische Lebensthätigkeit zu wirken. Nächstdem vereinigt sich der gesellschaftliche Tanz mit gewissen festlichen Gemüthsbewegungen, erweckt und vermehrt das Gefühl für Feinheit, Anständigkeit und Harmonie und trägt mithin zur Veredlung des Menschen wesentlich bei.

11. Sind die Grundformen des theatralischen Tanzes von denen des gesellschaftlichen Tanzes verschieden?

Nein. Beide haben eine und dieselbe Basis.

Erster Abschnitt.

Grundformen.

12. Welche sind die Grundformen des Tanzes?

Es giebt deren nur zwei: Stellung und Bewegung.

13. Was wird unter Stellung verstanden?

Das momentane Beharren der Menschengestalt in anmuthig schöner und wohlgefälliger Weise sowohl nach den Regeln der Kunst, als in freier Auffassung derselben (Attitüde).

14. Was versteht man unter Bewegung?

Im weitesten Sinne das Aufgeben der Ruhe am Orte selbst (auf der Stelle) und die wechselnde Veränderung der Stellung im Raume vom Orte hinweg durch Gehen (Wandeln), Schreiten (Marschiren), Laufen, Hüpfen, Springen — Tanzen, mannichfaltig durch die Verschiedenheit des Zeitmaßes und vielgestaltig durch den wechselvollen Gebrauch der Körperform.

Zweiter Abschnitt.

Anlagen.

15. Welche Anlagen sind sowohl für den Künstler als auch für den Dilettanten zur kunstgemäßen Ausübung des Tanzes erforderlich oder mindestens wünschenswerth?

Ebensowohl innere als äußere.

16. Worin bestehen die erforderlichen *i n n e r n* Anlagen?

In der Fähigkeit, das Schöne zu erkennen und zu empfinden, es gründlich aufzufassen und geschickt zu verwenden (Geschmack), in dem Sinne für schiefliche Formen, gefällige Ordnung (Symmetrie, Harmonie), erweckt und geläutert durch geistige Bildung, und in feinem, auf Musikkenntniß beruhenden Tactgefühl.

17. Worin bestehen die erforderlichen *ä u ß e r n* Anlagen?

In einer wohlgestalteten, bildsamen Form des Körpers, dessen Stellung schon die Fähigkeit zur schönen Bewegung seiner Glieder ankündigt, und in ausdrucksfähigen Gesichtszügen.

18. So sind wohl demnach Alle, die namentlich der *ä u ß e r n* Anlagen entbehren, unfähig, das Tanzen zu erlernen?

Keineswegs. Es ist vielmehr die edelste und höchste Aufgabe der Tanzkunst und ihrer Unterweisung, die harmonische Ausbildung des Körpers, namentlich des jugendlichen zu fördern, so wie körperliche Kraft, Gewandtheit und Schönheit in heiterer Geistesstimmung zu erstreben.

Ein kunstbegabter Meister wird durch seinen Beobachtungsggeist bei ernster Bemühung diese Aufgabe selbst bei einem weniger befähigten, aber lernbegierigen Schüler zu lösen wissen. Beharrlichkeit und Ausdauer ist jedoch Beiden zur Erreichung des gewünschten Ziels zu empfehlen.

Dritter Abschnitt.

Haltung des Körpers. — Anstand.

19. Welche Haltung des Körpers ist im Allgemeinen, insbesondere aber beim Tanz die richtige?

Eine solche, welche die Menschengestalt zu jeder schönen Bewegung der Glieder bereit erscheinen läßt.

20. Wie wird dieselbe dargestellt und erreicht?

Da das Gleichgewicht des Körpers bei dessen aufrechter Haltung hauptsächlich im Rückgrat und über den Hüften liegt, so muß sich zunächst darin das Gefühl der Sicherheit bemerklich machen. Ferner müssen die Schultern zurück — die Achseln herab — die Brust im Aufathmen vorgedrängt, der Kopf mit Leichtigkeit hinterwärts gehalten und das Kinn zurückgezogen sein. Zugleich suche man in der Gürtelgegend sich etwas vorzuschleichen, ohne den Unterleib dabei vortreten zu lassen, und die Arme im lockern, geschmeidigen Fall mit wenig bemerkbaren Ellenbogen, sanft gerundeten Handgelenk und Fingern — Daumen und Zeigefinger in leiser Annäherung — (Fig. 1.) zu tragen. Eine solche Haltung wird am meisten durch Gesichtszüge die Seelengüte und milde Freude abspiegeln, belebt und wirkt jederzeit wohlgefällig, wenn sie nicht angelernt, sondern natürlich und ungezwungen erscheint.



Fig. 1.

21. Was ist guter A u s t a n d ?

Man bezeichnet damit im Allgemeinen diejenigen äußern Zeichen in Stellungen und Bewegungen des gebildeten Menschen, welche dessen innere Vollkommenheiten ausdrücken, insbesondere die genaue Uebereinstimmung seines ganzen Betragens in Reden und Handlungen (gefällige Manieren) mit seiner persönlichen Würde und seinen Verhältnissen nach Alter, Geschlecht und Stand, sowie die merkbare Concession, welche man den hergebrachten gesellschaftlichen Formen angedeihen läßt.

22. In welcher Beziehung steht dieser Begriff zum Tanzen?

Wenn sowohl bei Erlernung, als auch bei der Ausübung des Tanzes vorzugsweise auf schöne Stellung und Bewegung hingewirkt wird, so kann es nicht zweifelhaft sein, daß sich Beides, unter Voraussetzung innerer Anlagen, auch auf das Benehmen in der Gesellschaft übertragen muß und den ersten Eindruck beim Erscheinen zu einem günstigen gestalten hilft.

Vierter Abschnitt.

Grundstellungen (Positionen).

23. Wieviel giebt es Grundstellungen?

Fünf.

24. Weshalb sind dieselben in so geringer Zahl zur Regel erhoben?

Um die kunstgemäße Art, die Füße zu stellen, auf der einfachsten und reinsten Basis zur Anschauung zu bringen.

25. Ist dabei eine besondere Regel zu beobachten?

Ja. Sie besteht darin, das Oberbein schon von den Hüften aus (Schenkel und Knie) nach außen zu wenden, wodurch Knie, Unterbein und Fußspitzen, bei gleichzeitigem Vordrängen der Fersen, unwillkürlich sich nach außen kehren, somit aber die Füße nach dem üblichen Ausdrucke: *auswärts* und in Folge dessen kunstgerecht gestellt erscheinen lassen.

26. Wie zeigen sich die Füße in der ersten Position?

Sie stehen, wenn man den Tänzer von vorn (*en face*) betrachtet, an einander, Ferse an Ferse auf der Diametral-Linie. (Fig. 2.)

27. Wie in der zweiten?

Getrennt von einander auf derselben Linie. (Fig. 3.)

28. Wie in der dritten?

Halb über einander, d. h. ein Fuß verbirgt den andern Fuß zur Hälfte. (Fig. 4.)

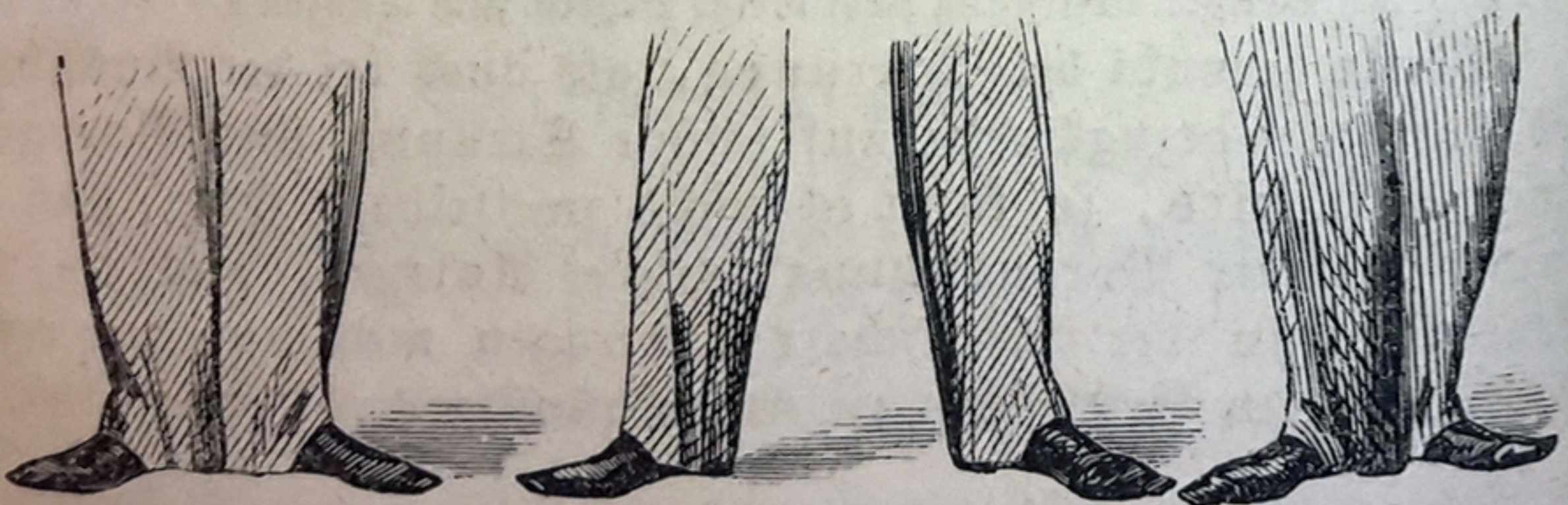


Fig. 2.

Fig. 3.

Fig. 4.

29. Wie in der vierten?

Getrennt vor einander auf der Diagonal-Linie.

(Fig. 5.)

30. Wie in der fünften?

Ganz über einander, d. h. ein Fuß verbirgt vollständig den andern Fuß. (Fig. 6.)

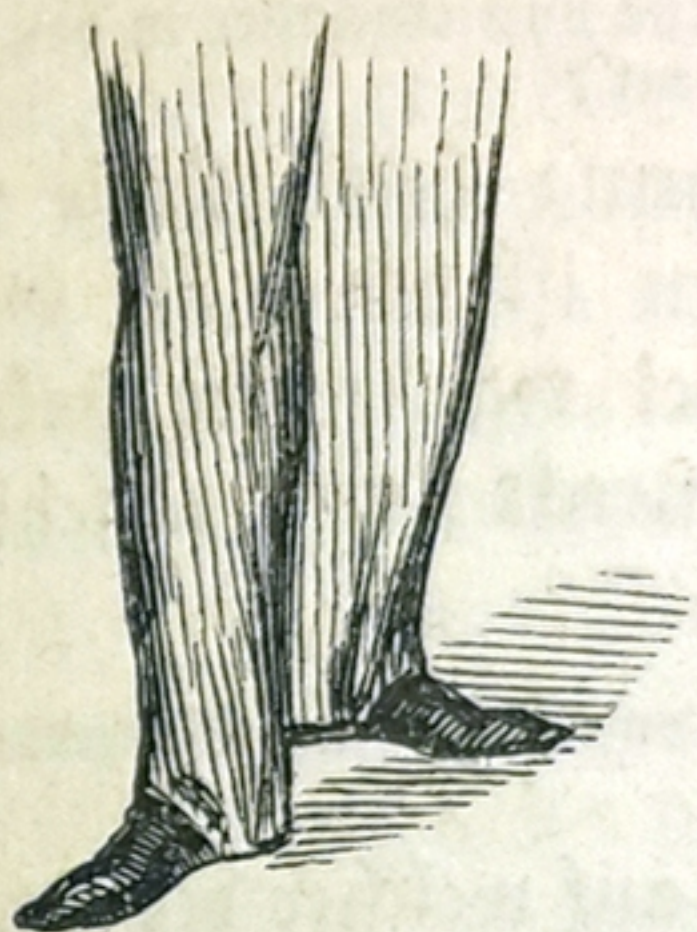


Fig. 5.

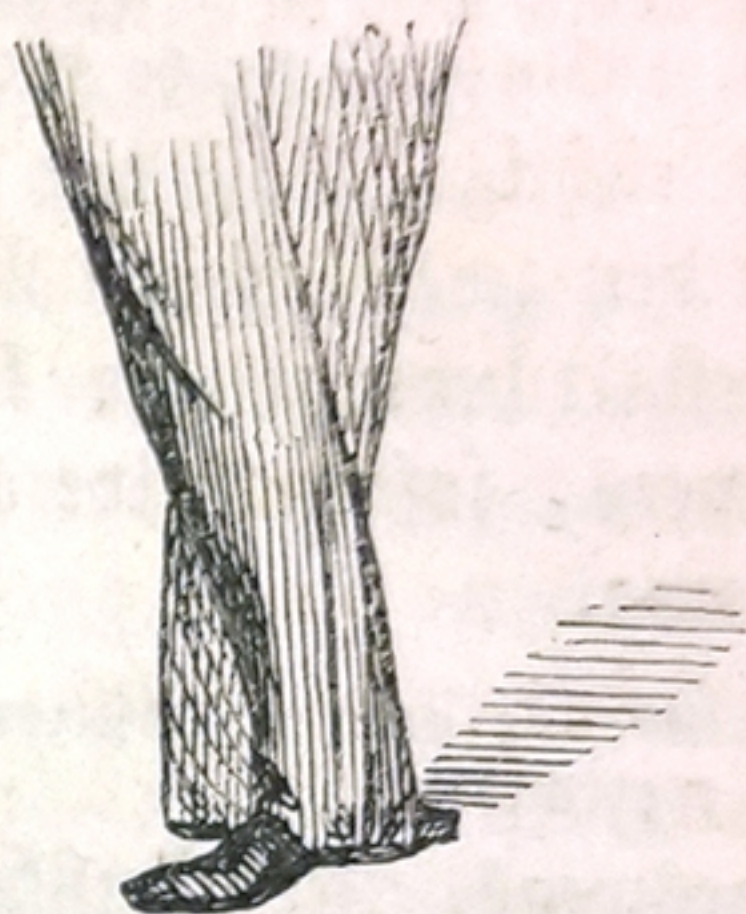


Fig. 6.

31. Liegt in diesen fünf Grundstellungen nicht noch ein tieferer Sinn, irgend etwas Bedeutsames, Charakteristisches?

Ganz gewiß. Doch ist dabei nicht zu verschweigen, daß die Fußstellung allein dies nicht auszudrücken vermag. Die Darstellung des Charakteristischen verlangt die Beihülfe der ganzen Menschengestalt. Zur Erledigung der Frage diene aber nachstehende Ansicht mit ihrer Begründung:

Die erste Position zeigt: Spannung, aufmerksame Betrachtung und Auffassung — Auftrag oder Befehl wird in dieser Stellung empfangen; der Soldat nimmt dieselbe in Reihe und Glied an.

Die zweite: Kraft, Selbstvertrauen — der Fechter wählt diese Stellung wegen der Sicherheit, die sie dem Oberkörper darbietet.

Die dritte: Anmuth, Bescheidenheit — deshalb zur Damen-Verbeugung (s. 61.) passend erachtet.

Die vierte: Würde, edlen Stolz — dem Redner in aufwallender Begeisterung eigen.

Die fünfte: Kunstfertigkeit — daher dem Tanz ausschließlich angehörig.

32. Wie theilt man die Positionen noch ein?

In geschlossene und offene.

33. Welche sind die geschlossenen?

Die erste, dritte und fünfte.

34. Welche die offenen?

Die zweite und vierte.

35. Wodurch wird die Entfernung der Füße von einander in den offenen Positionen, mithin deren Größe (Weite) bestimmt?

Das richtige Maß der Entfernung beider Füße von einander in den zwei offenen Positionen ist durch die Größe der Körpergestalt bedingt und kommt bei regelrechter Haltung des Oberkörpers, sofern beide Knie gestreckt sind, unfehlbar zur Erscheinung.

36. Sind alle andern Positionen, die von den fünf Grundstellungen^{*)} abweichen, regelwidrig?

Keineswegs. Jede Fußstellung, auf welcher der Oberkörper leicht und sicher ruht, die dabei anmuthig und dem Auge wohlgefällig ist und eine leichte Entfaltung schöner Bewegungen zuläßt, kann als Position gelten.

Fünfter Abschnitt.

Grundbewegungen.

37. Wieviel und welche bewegliche Theile zeigt das ganze Bein?

Fünf: das Oberbein (Schenkel), das Knie, das Unterbein und die Fußbiege (Ferse) nebst den Zehen.

38. Welche dieser Theile sind die zur Bewegung entschieden fähigsten?

Das Knie und die Fußbiege nebst den Zehen.

39. Wieviel und welche Bewegungen sind durch die Knie darstellbar?

Nur zwei: Beugen (plier) und Strecken (tendre).

^{*)} Aeltere Meister der Kunst erwähnen nächst der fünf guten Grundstellungen auch noch fünf falsche (entgegengesetzte Grundstellungen).

Die Anwendung derselben findet jedoch fast nur im theatralischen Tanz, namentlich in National-Tänzen statt.

40. Wieviel und welche Bewegungen liegen in den Fußbiegen nebst den Zehen?

Ebenfalls nur zwei: federartiges Auf- und Niederspannen, letzteres mit gleichzeitigem Unterpressen (Einstrahlen) der Zehen.

41. In welchem Verhältniß stehen nun die zwei Knie-Bewegungen zu den zwei Fußbiegen-Bewegungen und was bewirken sie?

Die zwei Bewegungen Weiden stehen im Gegensatz zu einander, denn Beugen der Knie und gleichzeitiges Aufspannen der Fußbiegen veranlaßt Senkung (abaissement); Strecken der Knie und gleichzeitiges Niederspannen der Fußbiege dagegen Hebung (élévation) des Körpers. —

Beide Bewegungen sind für den Tanz ebenso wesentlich als wichtig. Durch ihre Verschmelzung, d. h. durch den Uebergang vom Beugen zum Strecken, sowie vom Strecken zum Beugen (Mus. aus forte in piano — abnehmend \rightrightarrows und aus piano in forte — anschwellend \leftarrow), können die feinsten Schattirungen in den Tanzschritten erzielt werden.

42. Warum ist Beugen der Knie vor dem Strecken, Aufspannen der Fußbiegen vor dem Niederspannen genannt?

Wenn in der Federkraft das wichtigste Hülfsmittel für jede Art künstlicher Fußbewegung erkannt werden muß, so kann gleicherweise behauptet werden, daß diese Kraft nur durch vorherigen Druck zur Erscheinung und Geltung kommt. Es ist kein Aufschwimmen der Füße vom Boden möglich, sofern diesem nicht mehr oder weniger Beugen der Knie und gleichzeitiges Aufspannen der Fußbiegen vorausgegangen ist. — Jede tanzende Bewegung beginnt durch Beugen und endet mit Strecken.

43. Wieviel und welche Grundbewegungen können von den Beinen unter Mithülfe der Knie und Fußbiegen nebst den Zehen ausgehen?

Acht. Sie sind im technischen Ausdruck also bezeichnet:

- | | |
|--------------|----------------------|
| 1. droit, | 5. glissé, |
| 2. ouvert, | 6. sauté et retombé, |
| 3. rond, | 7. tourné, |
| 4. tortillé, | 8. battu. |

Da mit der Mehrzahl derselben, wenn nicht ein Fortschreiten (vom Orte hinweg), doch ein Ausschreiten (am Orte) verbunden ist, so wird ihrer Bezeichnung in der Regel das

Wort: pas — hier im engsten Sinne als Einzel-Bewegung des Fußes zu nehmen — vorangestellt.

44. Was bezwecken diese acht Grundbewegungen?

Alle und jede Thätigkeit, welche die Füße von den Grundstellungen (von der Ruhe) aus, theils am Orte verharren (auf der Stelle), theils nach den verschiedensten Richtungen hin zeigen können, auf der einfachsten und reinsten Basis (als Grundmaterial, welches der Tanzkunst zu Gebote steht) zur Anschauung zu bringen.

45. Wie sind sie auszuführen?

Ganz im Sinne ihrer Bezeichnung und zwar:

1. droit: geradlinig vor- und rückwärts,
2. ouvert: gespreizt seitwärts, rechts und links,
3. rond: kreisförmig,
4. tortillé: in schlängelnder (geringelter) Bindung,
5. glissé: schleifend, gleitend oder streifend,
6. sauté et retombé: hüpfend oder springend (im Aufschwung), und in dessen Folge wieder auf- oder zurückfallend,
7. tourné: drehend im Umschwung,
8. battu: *) schlagend, im weitesten Sinne, mithin aus-, ein-, an- oder zusammenschlagend.

46. Warum ist bei der sechsten Grundbewegung die Doppelbezeichnung: sauté et retombé gewählt?

Retombé ist durch sauté bedingt. Ersteres überdem wichtig, weil es mit dem Niederschlag (Thesis) der Musik zusammenfällt. (s. 93.)

47. Ist Hüpfen und Springen nicht eines und dasselbe?

Diese Frage wird zwar durch ein bekanntes deutsches Sprüchwort bejaht. Gleichwohl ist Beides von einander zu unterscheiden. Mit dem Ausdruck: Hüpfen (von Heben hergeleitet) wird schon der kleinste Aufschwung — die geringste Folge der durch Druck (Beugen) vorbereiteten Federkraft auch nur eines Fußes und die dadurch bewirkte Hebung des Kör-

*) Im engern Sinne wird darunter auch die trillerartig kreuzende Bewegung der Füße in der Schweben (Battiren) verstanden. (Vgl. 14. Abschnitt.)

rets — bezeichnet, in der Regel auch der Begriff des Verharrens auf der Stelle oder geringer Fortbewegung damit verbunden.

Unter Springen versteht man dagegen einen durch größere Kraftäußerung erzielten Aufschwung mit dem Zurückfall entweder auf einen oder auf beide Füße, gleichviel ob am Orte selbst oder vom Orte hinweg.

48. Wie kann kunstvolles Tanzen aus nur acht Grundbewegungen entstehen?

Durch deren mannichfaltiges Aneinanderreihen und Verschmelzen in der verschiedensten Verwendung nach Maßgabe des Raumes (Figur) und der Zeit (Rhythmus).

Da es sich hier nur um die Aufstellung des Materials handelt, so konnte die Figur nur eine andeutende, der Rhythmus dagegen jetzt noch gar keine Berücksichtigung finden. — Die Nothwendigkeit, Beides genau zu bezeichnen, tritt erst bei Verwendung der Grundbewegungen zu künstlichen Tanzschritten ein.

Sechster Abschnitt.

Gang.

49. In welcher Beziehung steht der Gang zum Tanz?

In ganz unzertrennlicher. Gang ist die eigentlichste Unterlage des Tanzes, gut und schön zu gehen Voraussetzung und Nothwendigkeit.

50. Auf welche Weise wird ein guter und schöner Gang erreicht?

Man beobachte zunächst genau, was über Körperhaltung gesagt worden ist. (s. 20.) Die Fortbewegung des Körpers, der beim Gehen im Gleichgewichte abwechselnd von einem Fuße auf den andern übertragen werden soll (einfacher Schritt — pas marché), kann nicht mit der erforderlichen Sicherheit ausgeführt werden, wenn dem Oberkörper die Unabhängigkeit von den Füßen dazu fehlt. Man nehme daher einen guten Stand in der ersten Position an, lüfte stets die Ferse vor der beginnenden Thätigkeit des Fußes und bezeichne im abwechselnden

55. Wie ist ihre Ausführung?

1. Les pas balancés — die schwebend wiegenden Schritte — vor- und rückwärts.

M. M. 72 =

LES PAS BALANCÉS.

Jeder ausschreitende Fuß macht drei auf- und absteigende Bewegungen in der Schweben, nach deren Beendigung derselbe mit der Fußspitze aufgestellt wird, um den Schwerpunkt des Oberkörpers allmählich aufzunehmen. Der letztere ist fast unwillkürlich genöthigt, dabei in gerader Haltung zu bleiben.

2. Les pas sur les pointes — die Schritte auf den Fußspitzen — vor- und rückwärts.

M. M. 138 =

LES PAS SUR LES POINTES.

Mit hoch heraufgezogenen Fersen und straff gespannten Knien, in dessen Folge die Schritte klein und verkürzt sich darstellen, auszuführen.

3. Les pas élevés — die gehobenen (gehüpften) Schritte — vor- und rückwärts.

M. M. 112 =

LES PAS ÉLEVÉS.

Dem Aufstellen (1) des ausgeschrittenen Fußes muß jederzeit ein durch geringe Kniebeugung vorbereiteter Aufschwung folgen, der mit dem Zurückfall (2) auf demselben Fuß endigt, während der andere Fuß beziehentlich vor oder zurück in der Schwebe gehalten wird.

4. Les pas sautés — die gesprungenen Schritte — vor- und rückwärts.

M. M. 76 =

LES PAS SAUTÉS.

Dieser Schrittart liegt das Laufen zum Grunde. Sie ist jedoch in kunstgemäßerer Weise auszuführen, d. h. mehr im fliegenden Aufschwunge mit steter Berücksichtigung des leisesten Auffalls auf die Fußspitzen unter thätigster Beihülfe der Knie und der elastisch wogenden Fußbiegen.

5. Les pas soutenus — die schleppend angehaltenen Schritte — vor- und rückwärts.

M. M. 72 =

LES PAS SOUTENUS.

Dem ausgeschrittenen Fuße, welcher den Oberkörper stützend aufnimmt, wird die Spitze des anderen Fußes schleppend nachgezogen und verweilt der letztere entweder in der 1. oder zur Seite weichend in der 2. Position fast schwebend angehalten, um von da im leichten und geschickten Uebergang den zweiten Schritt zu machen, dem wiederum abwechselnd der andere Fuß durch schleppendes Nachziehen und schwebendes Anhalten entspricht. —

Letzteres ist durch Pausen (—) bezeichnet.

Siebenter Abschnitt.

Verbeugungen.

56. Was wird unter Verbeugung verstanden?

Die conventionelle Begrüßung, von Herren durch Vorbeugen des Oberkörpers, von Damen durch Kniebeugung unter Verneigen des Oberkörpers ausgeführt. Das Motiv (Dienstwilligkeit, Hochachtung, Huld, Schalkhaftigkeit, Dank, Andacht u. a. m.) erklärt der Gesichtsausdruck, je nach den Umständen, entweder in Verbindung mit Gesticulation (stumme Verbeugung) oder mit dem gesprochenen Wort.

57. Wie werden die Verbeugungen eingetheilt?

1) Nach ihrer Richtung: Verbeugungen auf der Stelle, beim Eintreten, Abtreten und im Vorübergehen; 2) nach ihrer Geltung: solche vor einer oder vor mehreren Personen.

58. Gibt es auch Verbeugungen nach rechts und links mit beziehendlicher Wendung?

Ja. Eine solche Wendung wird in derartigen Fällen durch die der Verbeugung vorausgehenden Schritte erreicht.

59. Welche Verbeugung kann nach Richtung und Geltung als Norm betrachtet werden?

Die auf der Stelle vor einer Person.

60. Wie wird die Herren-Verbeugung auf der Stelle und einer Person geltend ausgeführt?

In der ersten Position. — Der Kopf senkt sich zuerst vor, ihm folgt die Beugung des Nackens, die Schultern fallen nachgiebig, ebenso die Arme in ungezwungener und gefälliger Haltung vor (Fig. 7.) und von da nimmt der Ober-



Fig. 7.

körper, sich aufrichtend, die frühere Haltung wieder an. Ueber diese ganze Bewegung muß sich eine gewisse Rundung verbreiten; auch gewinnt die Verbeugung keineswegs an Bedeutung durch zu tiefes Bücken; eher wird solche erzielt durch langsameres Vorbeugen und Wiederaufrichten. —



Fig. 8.

61. Wie ist die Ausführung der Damen-Verbeugung auf der Stelle und einer Person geltend?

In der dritten Position. Die Beugung geht zuerst von beiden Knien aus. Ehe diese Bewegung ganz beendet ist, muß der Schwerpunkt des Körpers auf den vornstehenden Fuß übertragen sein. (Fig. 8.) Der andere, hinter demselben stehende Fuß kann sich in Folge dessen leicht auslösen und weicht mit der Fußspitze einen

kleinen (halben) Schritt zurück, der Oberkörper neigt sich mit sanftem Ausdrucke des Auges, daß die zu begrüßende Person nicht verläßt, vor (Fig. 9.) und richtet sich zugleich, während die gebeugenen Knie sich wieder strecken, unter leisem Zurückschieben des vordersten Fußes wieder zurück (Fig. 10). Es ist dabei wesentliche Bedingung, daß alle



Fig. 9.

Fig. 10.

diese Bewegungen im sanftesten Zuge sich verschmelzen.

62. Wie sind die Herren- und Damen-Verbeugungen beim Ein- und Abtreten auszuführen?

Auf die eben beschriebene Weise, und es würde nur zu erklären sein, wie man eintritt und abgeht. In beiden Fällen ist auf den vorletzten Schritt, mit dem der letzte zur Bildung der Verbeugungsposition erforderliche Schritt vorbereitet wird, hauptsächlich zu achten. — Derselbe darf nicht besonders hervorgehoben werden, muß vielmehr sehr ungezwungen den ihm vorausgegangenen Schritten sich anreihen und ein wenig zur Seite hin ausgeführt sein, damit der letzte Schritt in die zur Verbeugung erforderliche Position nachziehend geführt werden kann.

Die Zahl der zum Eintreten nöthigen Schritte läßt sich nicht, wohl aber die zum Abtreten erforderliche bestimmen. — Es sind deren nie mehr als vier, in der Regel nur drei. Der erste Schritt auf gerader Linie rückwärts, der zweite in schräger Linie halb seit-, halb rückwärts, damit der dritte Schritt im Nachziehen die Position zur Verbeugung bilde. Dann kann der Herren-Verbeugung noch ein Schritt rückwärts folgen (in der Damen-Verbeugung ist dieser Schritt ohnehin schon enthalten) und diesem schließen sich die zum Abgehen erforderlichen Schritte mit allmäliger Wendung nach dem Ziel des Abgangs an.

63. Wie verhält es sich mit der Verbeugung, die mehreren Personen zugleich gelten soll?

Diese Art der Verbeugung (auf der Stelle, sowie beim Ein- und Abtreten) unterscheidet sich von der früher beschriebenen nur dadurch, daß der letzte Schritt die für Herren sowie für Damen als erforderlich bezeichnete Position im noch langsameren Nachziehen zu bilden hat. Mit dieser gezogenen Fußbewegung ist eine mit der Richtung derselben übereinstimmende ruhige und bescheidene Wendung des Kopfes im Halbkreise, wodurch das Ueberblicken der zu Begrüßenden bezweckt wird, mithin von links nach rechts, wenn der linke Fuß in die Position nachgezogen wird, und umgekehrt im andern Falle, zu verbinden und diesem schließt sich unmittelbar die Verbeugung an.

64. Wie sind die Herren- und Damen-Verbeugungen im Vorübergehen auszuführen?

Ohne den Gang zu unterbrechen durch sanftes Berneigen

des Oberkörpers nach dem Begegnenden hin, begleitet durch den vorwärts zu streifenden Schritt mit demjenigen Fuße, welcher der Richtung der Verbeugung entspricht. Das Abnehmen der Kopfbedeckung geschehe von Herren jederzeit mit derjenigen Hand, die der Augenrichtung entgegengesetzt ist.

65. Mit welcher Gesticulation kann eine stumme Verbeugung begleitet sein?

Es ist dabei jederzeit das Motiv ins Auge zu fassen. Man findet bei Herren und Damen den verständlichsten Ausdruck durch sanfte Hebung einer oder beider Hände bis zur Brust, um da flach aufzuliegen. Es ist darauf zu achten, daß die so gehobenen Hände früher in ihre anfängliche Haltung zurücksinken, als das Wiederaufrichten des Oberkörpers erfolgt. Bitte begleitet dieselbe Bewegung durch ineinandergelegte, aber nicht gefaltete Hände, Entschuldigung oder schüchterne Annahme durch sanftes Erheben der Achseln, Verabschiedung durch die herkömmliche, von der Brusthöhe an sich senkende (Gruß-) Bewegung einer Hand.

Achter Abschnitt.

Haltung und Bewegung der Arme (Port de bras). — Opposition. — Tragen und Aufnehmen des (Damen-) Kleides. — Attitüde. — Gruppe. — Tableau.

66. Weßhalb sind die Arme, deren bereits im Allgemeinen (s. 20) gedacht worden ist, noch insbesondere in Betracht zu ziehen?

Weil sie, als die ihrem höchst gelenkigen Baue nach feinsten Glieder des Körpers, der mannichfachsten Bewegungen fähig und deshalb ganz besonders reich an lebendigem Ausdruck sind.

67. In welchem Verhältniß stehen die Armbewegungen zu den Fußbewegungen?

Die erstern sind unabhängig von den letztern, diesen nicht selten entgegengesetzt, und gleichwohl ist beider Ziel, sich zu einem harmonischen Ganzen zu vereinen.

Die Unabhängigkeit der Armbewegungen erklärt sich schon daraus, daß in ihnen das Plastische, in den Fußbewegungen dagegen das Rhythmische vorherrschend ist.

68. Was bezeichnet der Ausdruck Port de bras?

Die Kunst, die Arme unter Vermeidung alles Eckigen und Parallelen, wie auch des Steifen und Gezerzten zu tragen und zu führen, sowie die Fähigkeit, im anmuthigen Wechselspiel des Gerundeten und Wellenhaften formale Schönheit in den von ihnen beschriebenen Linien und Figuren zu entfalten. (Mus. Portamento di voce — die Stimme zu führen und die Töne so ineinander zu verschmelzen, daß ein in allen vorgeschriebenen Schattirungen gehaltener und getragener Gesang entstehe.)

69. Wie wird das Port de bras eingetheilt?

In das niedere und hohe.

70. Wie grenzen sich beide ab?

Das niedere umfaßt die Armbewegungen unterhalb der Brusthöhe, das hohe die oberhalb derselben. Im gesellschaftlichen Tanz kommt fast nur das erstere zur Anwendung; es ist jedoch wohlmeinend anzurathen, auch von dem letztern Kenntniß zu nehmen.

71. Wieviel und welche bewegliche Theile zeigt der ganze Arm?

Fünf: den Oberarm, Ellenbogen, Unterarm, das Handgelenk und die Hand.

72. Welche sind die Grundformen der Armbewegungen?

Zwei: Hebung und Senkung.

73. Geschieht Beides nach einer und derselben Regel?

Ja. Bei der Hebung muß zuerst die Bewegung vom Oberarm ausgehen, sich dann auf den Ellenbogen, Unterarm, das Handgelenk und zuletzt auf die Hand, dies alles im sanftesten Uebergang, erstrecken.

Bei der Senkung ist die rückgängige Reihenfolge der genannten Bewegungen zu beobachten.

74. In welcher Weise sind die Armbewegungen im niedern Port de bras auszuführen?

Man nehme eine geschlossene Stellung der Füße an, beobachte die für die richtige Haltung des Oberkörpers gegebenen

Regeln, löse und lüfte beide Oberarme, wende die Ellenbogen und Unterarme allmählig etwas nach vorn, die Handgelenke wenig nach innen und führe beide Hände so zu einander, daß sich die Zeigefinger beider fast berühren. — Nachdem nun beide Arme in gefälliger Rundung bis zur Brusthöhe erhoben worden sind (Fig. 11.), lasse man die Hände (deren Haltung den Blick in ihre innere Hohlung gestatten muß) nach rechts und links abweichen und schließlich die Arme eine Haltung annehmen, die einem sanften Oval gleicht. (Fig. 12.) Nach einigem Verweilen in dieser Haltung senken sich zuerst die Hände,



Fig. 11.

Fig. 13.

Fig. 12.

dann die Handgelenke, Unterarme, Ellenbogen, Oberarme und kehren in dieselbe Haltung, von welcher die Bewegung ausging, zurück.

Später begleite man diese Hebung und Senkung durch Strecken und Beugen der Knie in den fünf Grundstellungen.

Diese Art der Armbewegung bereitet zugleich auf das im Tanz häufig vorkommende Geben der Hand (tour de mains) vor und ist zu diesem Zweck sowohl von beiden Händen, als auch in der Abwechslung beider auszuführen.

75. Wie aber ist das hohe Port de bras darzustellen?

Man beginne in der eben beschriebenen Weise mit den Bewegungen beider Arme (Fig. 11.), verfolge jedoch von der Brusthöhe an die Hebung derselben noch weiter, immer beachtend, daß Handgelenke und Hände dabei nicht zu beginnen, sondern zu endigen haben, bis der leicht und frei zurückzuhaltende Kopf von beiden Armen gleichsam umrahmt ist. (Fig. 13.) Nun lasse man beide Hände im Abweichen nach rechts und links einen kreisförmigen Bogen beschreiben und durch allmälige Senkung in die anfängliche Haltung zurückkehren. Auch diese Hebung und Senkung ist später nicht allein mit dem Strecken und Beugen der Knie in den fünf Grundstellungen zu begleiten, sondern auch zum Zweck einer die Ausbildung des Körpers unvergleichlich fördernden Vorübung mit dem gleichzeitig auszuführenden Tanzschritt: temps de Courante (s. 143) zu verbinden.

Endlich sei noch erwähnt, daß das hohe Port de bras auch mit abwechselnden Armen in Verbindung mit Degagiren (s. 116.) in den zwei offenen Positionen unter Berücksichtigung der Opposition zu üben ist.

76. Was wird durch den Ausdruck Opposition bezeichnet?

Die vornehmlich durch Fuß und Arm im Gegensatze befindliche Darstellung des Körpers.

77. Was wird durch sie bezweckt?

Die ganze Körpergestalt, sowohl in der Ruhe als in der Bewegung, in schönen, von beiden Seiten belebten Umrissen erscheinen zu lassen.

78. Auf welche Weise kommt die Opposition zur Anschauung?

Schon im kunstlosen Schreiten (Gehen). Jedem wird bemerklich sein, daß dabei Fuß- und Arm-Bewegung naturgemäß stets im Gegensatze sich befinden. Darauf ist auch die in Tanzbewegungen dargestellte Opposition, kunstvoll und dem Schönheitsfinne huldigend, begründet.

79. Sind dabei nur Arme und Füße betheilig?

Nein. Die Opposition verlangt auch die Mitbetheiligung des Kopfes (der Augen), der Schultern und Hüften. (s. 117.) Sie ist mit jeder Tanzbewegung seitwärts verbunden, denn die lüftende Bewegung des Arms, sowie die Wen-

dung des Kopfs ist in diesem Fall stets eine dem seitwärts schreitenden Fuße entgegengesetzte. (Fig. 14.) Demnach muß der Umkehr auf der Richtungslinie in der Tanzfigur auch die im Gegensatz befindliche Körpergestalt und zwar im sanftesten Uebergang entsprechen.



Fig. 14.

80. Was bezweckt das Kleidtragen der Damen beim Tanzen?

Zweierlei. Einmal gewinnt im Tanz die Haltung des Körpers unfehlbar an Adel und Schönheit, wenn die Arme nicht ganz frei sind. Viele antike Bildwerke zeigen schon tanzende Göttinnen, das fliegende Gewand in mannichfach zierlicher Weise mit den Händen haltend, und es ist bestimmt anzunehmen, daß rei-

ner Schönheitsfönn die bestimmte Beschäftigung der Hände während des Tanzes bis auf die Jetztzeit erhalten hat. Dann wird zugleich die von dem Ordnungsfönn und der Sittigkeit der Frauen herzuleitende Absicht, den zierlichen Fall des verhüllenden Gewandes bei den Tanz-Bewegungen zu bewahren, dadurch vollständig erreicht.

81. Wie geschieht das am wohlgefälligsten?

Zunächst möge die Andeutung Platz finden, daß die Verschiedenheit des Kleidstoffes in Betreff des Faltenwurfs dabei sehr in Betracht kommt. Ebenda, wo die Hände in Folge kunstgemäßer, aber natürlich gewordener Haltung sanft gerundeter Arme das Kleid berühren, wird dasselbe in leichtester Faltung von Daumen und Zeigefinger erfaßt, seine Form nach rechts und links erweitert und sichtig gehoben, mit Vermeidung von Quersalten etwas nach vorn gezogen und frei wallend getragen.

82. Wie wird von den Damen das Kleid im Gehen am anmuthigsten aufgenommen?

Nur von einer Hand. Mit dem Daumen und Zeigefinger ist das Kleid auf gleiche Weise wie zum Tanz, nur et-

was weiter zurück, zu erfassen; dann, während der 4. und 5. Finger dessen Falten geschickt zusammenrafft und sie dem 1., 2. und 3ten zuzieht, nach der aufnehmenden Hand hin seitwärts zu lüften und mit in gefälliger Rundung gehaltenem Arm gleichzeitig etwas nach vorn gezogen zu tragen. (Fig. 15.) Ein auf diese Weise aufgenommenes Kleid wird sich glatt und fühlbar über den Fußknöcheln anschmiegen, dem beabsichtigten Zwecke vollkommen entsprechen und im Gange nicht hinderlich sein.



Fig. 15.

83. Was versteht man unter Attitüde?

Jede gewählte und bedeutungsvolle Stellung mit genauer Beachtung der schönsten Linien in allen Umrissen des Körpers, deren Stützpunkt ebensowohl auf einem, als auf beiden Füßen sein kann, mehr oder weniger belebt durch die im Einklang mit derselben angenommene Haltung der Arme und Hände, kurz: das Lebendige in schöner Ruhe, die den Uebergang zur anmuthsvollen Entfaltung der Bewegung erwarten läßt.

84. Was versteht man unter Gruppe?

Die Zusammenordnung mehrerer Gestalten (Attitüden als einzelne Ganze) nach den Verhältnissen ihrer Größe, Richtung und ihrer übrigen Erscheinungen zu einander, zu einem in schöner Einheit nothwendig verknüpften Ganzen.

85. Was ist Tableau?

Die Verbindung mehrerer künstlerisch geordneter Gruppen zur Darstellung eines größeren Ganzen, ein festgehaltenes Gemälde mit innerer Lebensglut.

Neunter Abschnitt.

Rhythmus. — Takt. (Accent. — Auftakt. —
Syncope.) — Tempo. — Cadenz.

86. Was ist Rhythmus?

Das symmetrisch Wohlgeordnete, sowohl in den Theilen und Gliedern auf einander folgender Takte (Musik), als auch in diesen entsprechenden, abgemessenen Bewegungen des Körpers durch die Füße (Tanz), mithin die zusammenstimmende Mannichfaltigkeit beider in der Zeitfolge (Dauer) und die periodische Wiederkehr von gleicher Anordnung.

87. Was wird dadurch erzielt?

Eine lebhafte und wohlgefällige Einwirkung auf die beiden edelsten Sinne (Gesicht und Gehör).

88. Was versteht man unter Takt?

In der Musik: 1) die Abtheilung der auf einander folgenden Töne in kleine gleiche Zeitgrenzen, die in der Notenschrift durch senkrechte Striche auf dem Liniensystem bezeichnet werden, mithin die Form, den Rhythmus anschaulich zu machen; 2) ein Gleichmaß in der Aufeinanderfolge solcher Abtheilungen.

Im Tanz: die gleichmäßige, nach dem von der Musik bestimmten Maße einzutheilende Bewegung überhaupt.

Dieses Maß ist in der Musik hinsichtlich der Zeitdauer und des Accents verschieden.

89. Was bezweckt die Verschiedenheit seiner Zeitdauer?

Die Zahl seiner Glieder (Takttheile), in Folge der Taktart.

90. Gibt es mehrere Taktarten?

Nur zwei: zweitheilige oder gerade und dreitheilige oder ungerade. Zur Regelung des Tanzes sind die Taktarten: $\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$, $\frac{3}{4}$, $\frac{3}{8}$ und $\frac{6}{8}$ die gebräuchlichsten.

91. Wodurch erlangt man Taktgefühl und Taktfestigkeit?

Durch Übung mit Reflexion (Aufmerksamkeit auf sich selbst) verbunden. Das heißt: man muß sich anstrengen, den

innern Sinn (die der nothwendigen Bewegungen sich bewußt gewordene Seele) mit dem äußern (dem Ohre) in's Gleichgewicht zu bringen. — In diesem Sinne ist die richtige Wahrnehmung des Takts durch die Ruhe des Gemüths bedingt.

92. Was wird in der Musik durch den Accent bezweckt?

Dem Hörer die Zeiteintheilung gleichmäßig wiederkehrender Takte bemerkbar zu machen.

93. Wie geschieht das?

Indem der Accent jederzeit dem ersten Takttheil zuerkannt wird. — Man nennt den accentuirten ersten Takttheil auch gute (oder schwere) Zeit, oder, weil der Musikdirigent den Taktstab senkt, Thesis (Nieder Schlag, franz. *frappé*, \wedge), dagegen den oder die accentuirten Takttheile schlechte (oder leichte) Zeit, oder Arsis (Aufschlag, franz. *levé*, \vee).

In gleicher Weise findet der Accent seine Anwendung im Tanz. Als Hauptregel gilt, daß Heben und Aufschwingen (*élever et sauter*) mit den im Aufschlag angegebenen Takttheilen (musik. *temps levés*) erfolge, dagegen Auf- und Zurückfallen (*tomber et retomber*) mit den im Niederschlag angegebenen Takttheilen (musik. *temps frappés*) genau zusammentreffe.

94. So sind wohl alle Tanzbewegungen den Musik-Takttheilen genau angepaßt, so zwar, daß im $\frac{2}{4}$ Takt 2 Schritte, im $\frac{3}{4}$ Takt 3 Schritte und so fort auszuführen sind?

Nicht immer. Viele Tanzschritte können den Musik-Takttheilen ebenso verschiedenartig, als die Textworte der Melodie im Gesange unterlegt werden. — Namentlich ist im Tanz der Auftakt und die Syncope näherer Betrachtung werth.

95. Was ist Auftakt?

In der Musik: das Beginnen einer Melodie mit einem oder mehreren unaccentuirten Takttheilen, die an sich keinen vollständigen Takt bilden, jedoch zu einem solchen überleiten. — Es liegt demnach im Auftakt eine Vorbereitung. — In diesem Sinne kann auch das Aufathmen des Sängers vor dem Einsetzen, nicht minder die Bewegung des Soldaten, der den Schwerpunkt des Körpers auf den rechten Fuß überträgt, um beim Commando: Marsch, mit dem linken Fuß schrittfertig zu sein, als Auftakt gelten.

Im Tanz ist die Bezeichnung des Auftakts ebenso nothwendig, als regelrecht. Diese Bezeichnung kann auf verschiedene Weise erfolgen, meistens durch zum Aufschwunge vorbereitendes Beugen der Knie; sie ist aber stets durch den accentuirten ersten Tanzschritt bedingt. (Vgl. demi-coupé, temps levé).

96. Was ist Syncope?

In der Musik: das Hinüberdauern einer unaccentuirten Note in die folgende accentuirte Note.

Im Tanz: eine unaccentuirte Schrittbeziehung, die mit einer accentuirten eng zusammengebunden sich darstellt.

97. Was ist Tempo?

In der Musik: das Zeitmaß der Bewegung, oder der Grad der Geschwindigkeit, in welcher ein Tonstück vorgetragen werden soll.

Im Tanz: eine Einzel-Bewegung der Füße (temps), durch welche oder in welcher die ihr entsprechende Musikbewegung scharf ausgeprägt (accentuirt) zur Anschauung kommt. Wenn nun schon vom Musiker füglich nicht gesagt werden sollte, er spiele (singe) im Takte, sondern richtiger: im Tempo, so findet dieser Ausdruck auf den Tänzer, der den damit verbundenen Begriff geradezu veranschaulicht, die genaueste Anwendung.

98. Was besagt der Ausdruck: im Tempo tanzen?

Im Allgemeinen: dem Grade der Geschwindigkeit in der Bewegung des musikalischen Zeitmaßes durch Fußbewegungen genau entsprechen, im Besonderen: accentuirte Tanz-Tempi in correcter Ausführung mit accentuirten Musik-Takttheilen richtig zusammentreffen lassen.

99. Was ist Cadenz (Cadence)?

Im Allgemeinen wird darunter das musikalische Tonmaß, welches die Tanzschritte regelt, also Takt verstanden; es ist jedoch noch eine andere sehr wesentliche Bedeutung damit verbunden.

Dem Ausdruck Cadenz*) (von lat. cadere, fallen) liegt

*) Cadence als Stammwort von: Danse (ältere Schreibart: Dance) zu betrachten, dürfte etwas gewagt sein.

der subtile Begriff des richtig abgemessenen Schlußfalls zu Grunde.

Gleichwie in Rede und Gesang Perioden und Sätze (Einschnitte) zu finden sind, deren Ruhestellen und Endigungen im Vortrage durch Steigen und Fallen der Stimme, oder durch längeres oder kürzeres Verweilen auf der letzten Silbe fühlbar gemacht werden, ebenso in der Sprache der Füße — im Tanz.

100. Was besagt der Ausdruck: die Cadenz im Tanz beobachten?

Der Musikbewegung im Tanz zwar ungebunden, jedoch stets in solcher Weise folgen, daß dessen Perioden und Sätze (Einschnitte) bemerkbar werden, sowie daß dessen Endigung (Schlußfall) abgerundet und somit dem Auge wohlgefällig sich darstelle. In langsamen und gedehnten Tanz-Bewegungen, z. B. in denen der Menuett, tritt dies merkbarer, als in raschen und abgestoßenen, hervor.

Zehnter Abschnitt.

Tanzmusik. — Tanzfigur. — Tanztour.

101. Was ist die Aufgabe der Tanzmusik?

Die Lust zu der im Tanze basirten Ausdrucksweise zu wecken und sie zu regeln.

102. Worin liegt die Aufforderung dazu?

In leicht aufzufassenden, durch bestimmten Rhythmus sich empfehlenden, Leib und Seele gleichmäßig bewegenden Melodien. Alle Mittel der Harmonisirung und der Modulation können dabei in Anwendung gebracht werden, sofern sie sich dazu vereinen, die Tanz-Bewegungen zu heben und zu unterstützen.

103. Wie muß Tanzmusik aufgeführt werden?

Mit Sicherheit, Nettigkeit, Geschmack und Begeisterung. Sicherheit in Bezug auf Takt und richtige Accentuirung der Tempi, Nettigkeit in Bezug auf saubere Ausführung, hauptsächlich der Oberstimme (Melodie), Geschmack in Bezug auf feine und graziöse Schattirung, die selbst einer gemei-

nen Melodie gewissen Reiz zu verleihen und das Ermüdende unerläßlicher Wiederholung zu verhindern vermag, Begeistigung endlich in Bezug auf die Leitung des Ganzen und das Zusammenwirken aller Stimmen.

104. Welche Form wird der Melodie gegeben?

In der Regel wird sie in 8 Takte dargestellt. 2 Takte machen einen Einschnitt (Cäsur); aus 2 Einschnitten entsteht der Haupttheil; 2 Haupttheile bilden die ganze Melodie (Klausel).

105. Durch welche Instrumente wird sie in ihrer Ausführung hauptsächlich unterstützt?

Durch die Streichinstrumente (Violin, Bratsche, Violoncello und Contrabaß). Diese sind der feinsten und reichsten Abstufungen von Stärke und Schwäche (*forte* und *piano*), Binden und Abstoßen (*legato* und *staccato*) fähig und mit Hilfe dieser Mittel (Stricharten) vermögend, dem Rhythmus eine Feinheit und Bestimmtheit und der Melodie eine Mannichfaltigkeit des Ausdrucks zu geben, die in gleichem Grade keinem andern Instrumente gelingen könnte.

106. Läßt sich ein Muster ihrer orchestralen Besetzung aufstellen?

Nur annäherungsweise, weil auf die Tüchtigkeit der Spieler, auf das Lokal und manches Andere viel ankommt.

Für eine musterhafte Besetzung dürfte folgende gelten: 4 erste und 3 zweite Violinen, 2 Bratschen, 1 Violoncell, 2 Contrabässe, 1 Flöte, 2 Clarinetten, 1 Oboe, 1 Fagott, 2 Hörner, 2 Trompeten, Posaune (oder Ophicleide) und Pauken, mithin das Zusammenwirken von 23 Musikern.

107. Was wird unter Figur verstanden?

Die eigentliche Bedeutung des Wortes: äußere Gestalt, wird in der Tonkunst nicht auf die Körpergestalt, sondern wie in der Mathematik auf Flächen angewendet. Man versteht darunter den Weg, welchen die Tanzenden zu nehmen haben, die regelmäßigen und symmetrischen Linien, auf welchen sie tanzen. Jede Figur, als solche, gehört dem Raume an. Daraus ergiebt sich von selbst, daß die Kunst des gesellschaftlichen Tanzes einen nur beschränkten Gebrauch davon machen kann.

108. Wie kommt die Figur im Tanz zur Anwendung?

Theils in gebundener, theils in ungebundener Weise. Im ersten Falle ist sie durch Musik, gewöhnlich mittelst acht Takte geregelt und erscheint somit als periodische Tanzfigur, *) die sich zuweilen wieder in 2 Sätze, je zu 4 Takt abtheilt. — Sind mehrere solcher Figuren unmittelbar aneinander gereiht, so entsteht daraus eine Hauptfigur. (Vgl. Contretanz, Menuett.) Im andern Falle ist sie freier Behandlung anheimgegeben. (Vgl. Cotillon, Polonaise, Mazurka.)

109. Ist die Figur an sich eines Ausdrucks fähig?

Ja. Sie kann nicht allein zur Annehmlichkeit der Tanzenden dienen, sondern auch zur Bedeutung des Tanzes wesentlich beitragen. Genügende Beweise dafür sind in den Gesellschaftstänzen zu finden.

110. Was heißt Tour, und in welchen Fällen wird dieser Ausdruck richtig und passend angewendet?

Der Ausdruck Tour schließt stets den Begriff des Gerundeten bei Wendungen (Drehen) in sich, gleichviel ob am Orte selbst (auf der Stelle) oder vom Orte hinweg. Demgemäß sagt man richtig: Ganze, Halbe, Viertel-Tour, tour en l'air, tour de mains, tour de jambe, tour sur place, tour de Valse etc.

Elfter Abschnitt.

Mechanische Vorübungen.

111. Was bezwecken die mechanischen Vorübungen?

Den Beinen Kraft, Biegsamkeit und Gelenkigkeit, dem Oberkörper Gleichgewicht, ungezwungene Sicherheit und Festigkeit, mithin dem Tänzer diejenige Fertigkeit zu verleihen, die für die Ausführung künstlicher Tanzschritte ihm wünschenswerth und nothwendig ist.

112. Wieviel solcher Vorübungen giebt es?

Ihre Zahl läßt sich nicht begrenzen. Die hauptsächlichsten

*) Sehr häufig wird der Ausdruck tour damit verwechselt und es dürfte fast unmöglich sein, den nun einmal festgewurzelten falschen Gebrauch dieses Wortes zu verbannen.

sind aber: Beugen und Strecken der Knie; Auf- und Niederspannen der Fußbiegen; Degagiren; Wendungen in den Hüften, sowie endlich battements und ronds de jambe.

113. Wie hat sich der Oberkörper und wie haben namentlich die Arme dabei sich zu verhalten?

Für den Oberkörper behalten die gegebenen Regeln fortwährend volle Geltung. — Die Arme und Hände sind bei allen Vorübungen oval auf der Grenzlinie des niedern und hohen Port de bras zu halten. (Fig. 12.)

114. Auf welche Weise ist Beugen und Strecken der Knie zu üben?

Am geeignetsten in den fünf Positionen. Im Beugen ist hauptsächlich darauf zu achten, daß die Knie gleichmäßig zur rechten und linken Seite auswärts gedrängt werden und dabei genau auf den Punkt, welchen die Fußspitzen bezeichnen, hinzeigen.

Bei sehr tiefem Beugen erheben sich nothwendig die Fersen. Dieselben müssen dabei möglichst nach vorn gedrängt werden. Sehr beachtenswerth ist der unter mitwirkender Thätigkeit der Fußbiegen und Zehen allmählig zu bewerkstelligende Uebergang vom Beugen zum Strecken. Letzteres geschieht durch zunehmendes Anspannen und Strecken der Kniegelenke unter kräftigem Hochziehen der Fersen, um dem Körper den möglichst kleinen Stützpunkt auf den Fußzehen zu geben.

115. Wie wird das Auf- und Niederspannen der Fußbiegen geübt?

In den zwei offenen Positionen. Der zur Thätigkeit bestimmte Fuß sei gestreckt und schwebend gehalten. Seine Fußbiege richte sich lebhaft und federartig aufwärts mit gleichzeitiger Gegenbewegung der Ferse, um sofort mit desto größerem Druck, den die unterzupressenden Zehen und die gleichzeitig hochgezogene Ferse unterstützen müssen, niederwärts gespannt sich zu erhalten.

116. Was heißt Degagiren (degager)?

Den auf einen Fuß gestützten Körper, mithin dessen Schwerpunkt, auf den andern Fuß übertragen und auf den letztern stützen. Diese Bewegung ist zwar in allen Positionen möglich, jedoch kommt sie am deutlichsten in den offenen

Positionen zur Erscheinung. Nimmt man z. B. die 4. Position, mit vornstehendem rechten Fuß an, so findet Degagiren auf den rechten Fuß statt, sobald sich der Oberkörper auf denselben gestützt hat, während der gestreckt zu haltende linke Fuß mit der äußersten Spitze (großen Fußzehe) leicht aufgestellt am Boden verharret. — Entgegengesetzt findet Degagiren auf den zurückstehenden linken Fuß statt, sobald sich der Oberkörper auf denselben gestützt hat, während der gestreckt zu haltende rechte Fuß mit der äußersten Spitze (kleinen Fußzehe) die 4. Position andeutet. In gleicher Weise ist Degagiren in der 2. Position ausführbar.

Zum Zweck der Vorübung werde dieses Uebertragen des Schwerpunkts abwechselnd und wiederholt ausgeführt und mit Wendungen des Kopfs und Bewegungen abwechselnder Arme in der Opposition (s. 79) begleitet.

117. Wie sind die Wendungen in den Hüften zu üben?

In allen fünf Positionen. Diese Übung hat den besondern Zweck, das Steife und Gezwungene in der kunstgemäßen Körper-Haltung durch Heraus- und Umdrehen in der Gürtelgegend des Oberkörpers zu beseitigen. Die angenommene Position muß dabei rein und unverändert erhalten werden, indeß der Oberkörper, unter Mitwirkung der gut gehaltenen Arme, langsam und möglichst weit, abwechselnd links und rechts um, sich in den Hüften drehend, wendet. Auch diese Vorübung ist mit Wendungen des Kopfs in der Opposition zu begleiten.

118. Was versteht man unter *battements*?

Der Ausdruck *battement*, im treuesten Wortsinne als schlagende Bewegung zu nehmen, dient als Bezeichnung für zwei anscheinend verschiedene, gleichwohl aber innig verwandte Thätigkeiten der Beine. Man versteht darunter nicht allein jede schlagende Bewegung der Beine überhaupt (s. 45), namentlich diejenige, durch welche deren Kraft, Biegsamkeit und Gelenkigkeit erzielt werden soll, sondern auch die Triller-Schläge beim Battiren (vgl. 14. Abschnitt), mithin dessen Inhalt. Vorläufig kann nur von *battements* im erstgenannten Sinne die Rede sein.

119. Gibt es mehrere Arten dieser *battements*?

Ja, man unterscheidet große und kleine.

190. wie ist deren Ausführung in zweckentsprechendster Weise?

Anfängern ist dabei das Anhalten mit der dem thätigen Fuße entgegengesetzten Hand an einen Barren zu empfehlen; Geübtere mögen diese Vorübung freistehend machen.

A. Große battements, von der 5. Position aus, nach drei Richtungen: a) vor (en avant), b) zur Seite (à côté), c) zurück (en arrière).

M. M. 60 —

a) Vor: Der vornstehende Fuß wird kunstgerecht gestreckt, mit Kraft und Lebhaftigkeit gerade vor und möglichst hoch in die Luft ausgeschlagen, fällt jedoch in gleicher Weise sofort in die geschlossene Position, von welcher er ausgegangen, wieder zurück. Für die großen battements nach allen Richtungen gilt die Regel, daß die Fußspitze beim Ausschlagen den Boden zuletzt verlasse, dagegen beim Einschlagen zuerst wieder berühre, sowie, daß dabei der Oberkörper auf dem andern stützenden Fuße sicher und fest verharre. Das Einschlagen des Fußes (1) muß stets mit dem Niederschlag des Takts zusammentreffen.

b) Zur Seite: In derselben Weise, zuerst vom rechten Fuß nach rechts auf der Diametrallinie, dann mit dem linken Fuß nach links, später mit abwechselndem Fuße unter Beobachtung der bei a) gegebenen Regel, welcher noch eine zweite hinzuzufügen ist, nämlich: daß das Knie des thätigen Fußes, zum Beweis seiner richtigen Führung zur Seite, auf dem Höhepunkt des Ausschlagens den kleinen Finger der nach derselben Richtung ausgestreckt erhobenen Hand berühren müsse.

c) Zurück: In gleicher Weise wie a), jedoch in entgegengesetzter Richtung, daher mit dem in der 5. Position hinten stehenden Fuße auszuführen. Ein entschiedener Widerstand im Rückgrat ist dabei wesentliche Bedingung.

B. Kleine battements von der 2. Position aus, nur nach der Richtung zur Seite (de côté).

M. M. 20 —

LES PETITS BATTEMENTS.

Vorbereitung: Ein Fuß stehe gestreckt, mit seiner äußersten Spitze die 2. Position bezeichnend, zur Thätigkeit bereit, während auf den andern Fuß der Körper sicher gestützt ist. Die kleinen battements bezwecken vorzugsweise, dem Kniegelenk durch abwechselndes Beugen und Strecken Biegsamkeit und Gelenkigkeit zu geben. In

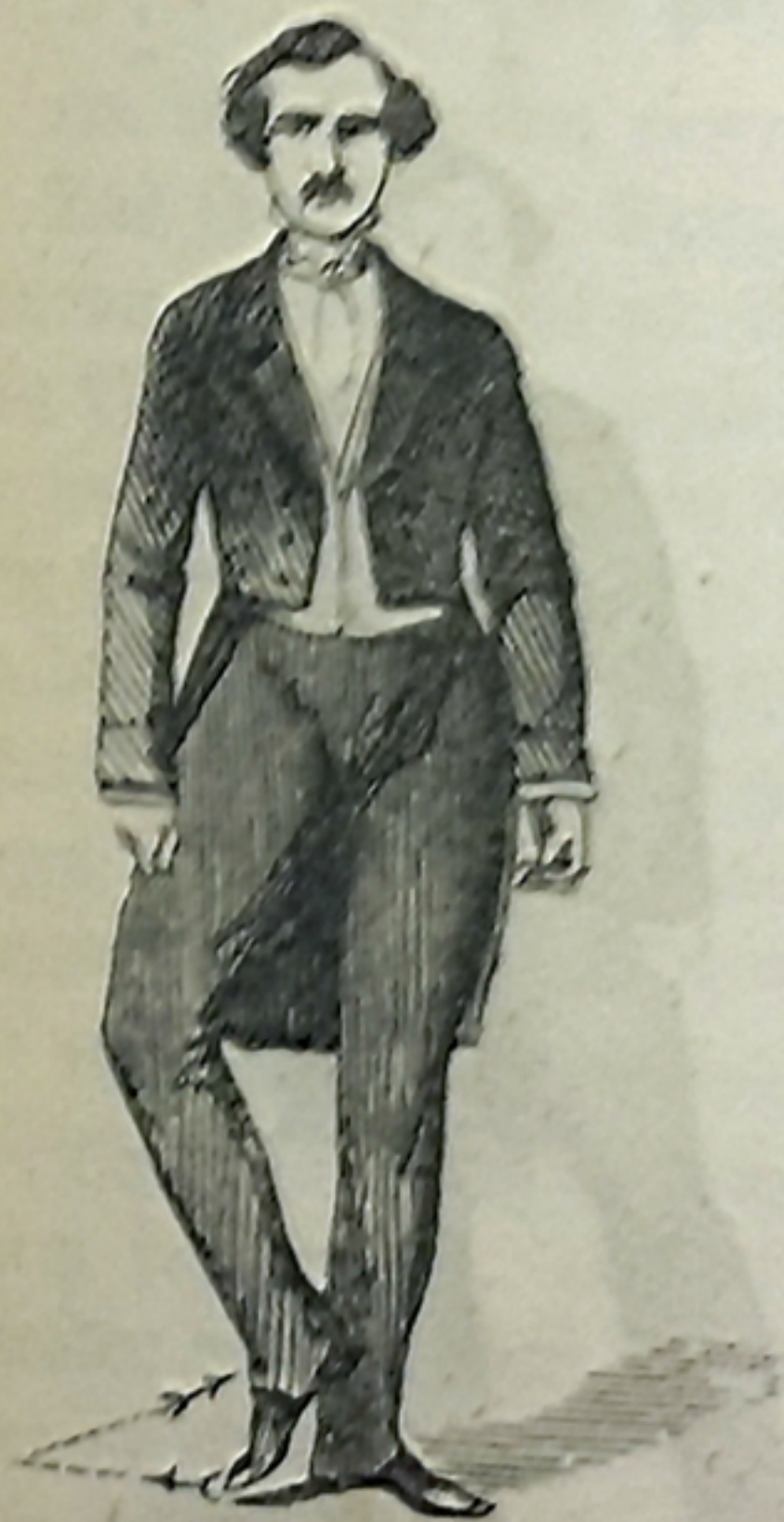


Fig. 16.

zwei ganz gleichmäßigen Tempi wird daher ein Fuß unter Beugung seines Knies in die 5. Position ein = (abwechselnd vor und hinter dem stützenden Fuße) und sofort unter lebhaftem Strecken wieder in die 2. Position aus geschlagen. (Fig. 16.) Der thätige Fuß befindet sich dabei, sowohl in der 5. als auch in der 2. Position, stets in der Schwebe und hat seine Spitze die Linie zwischen der 2. und 5. Position leicht streifend und genau zu beschreiben. Das Knie muß dabei nach außen zurück-, die Ferse vorgedrängt werden. Mit dem Einschlagen in die 5. Posi-

tion ist stets der Niederschlag des Takts zu bezeichnen. Die Endigung erfolge in der 2. Position, in welcher diese Vorübung begann.


121. Was sind ronds de jambe?
Kreisförmige Fußbewegungen.

122. Gibt es mehrere Arten derselben?

Man unterscheidet nach Maßgabe der zu beschreibenden Kreisfigur ronds de jambe 1) nach außen — en dehors — (Fig. 17.) und 2) nach innen — en dedans — (Fig. 18.)

123. Wie ist deren Ausführung zu bewerkstelligen?

Vorbereitung: Ganz dieselbe, wie zu den kleinen battements. Der gestreckte Fuß hat die den Fig. 17 und 18 beigegebene Kreislinie mit der Spitze sauber zu beschreiben,

M. M. 92 = 

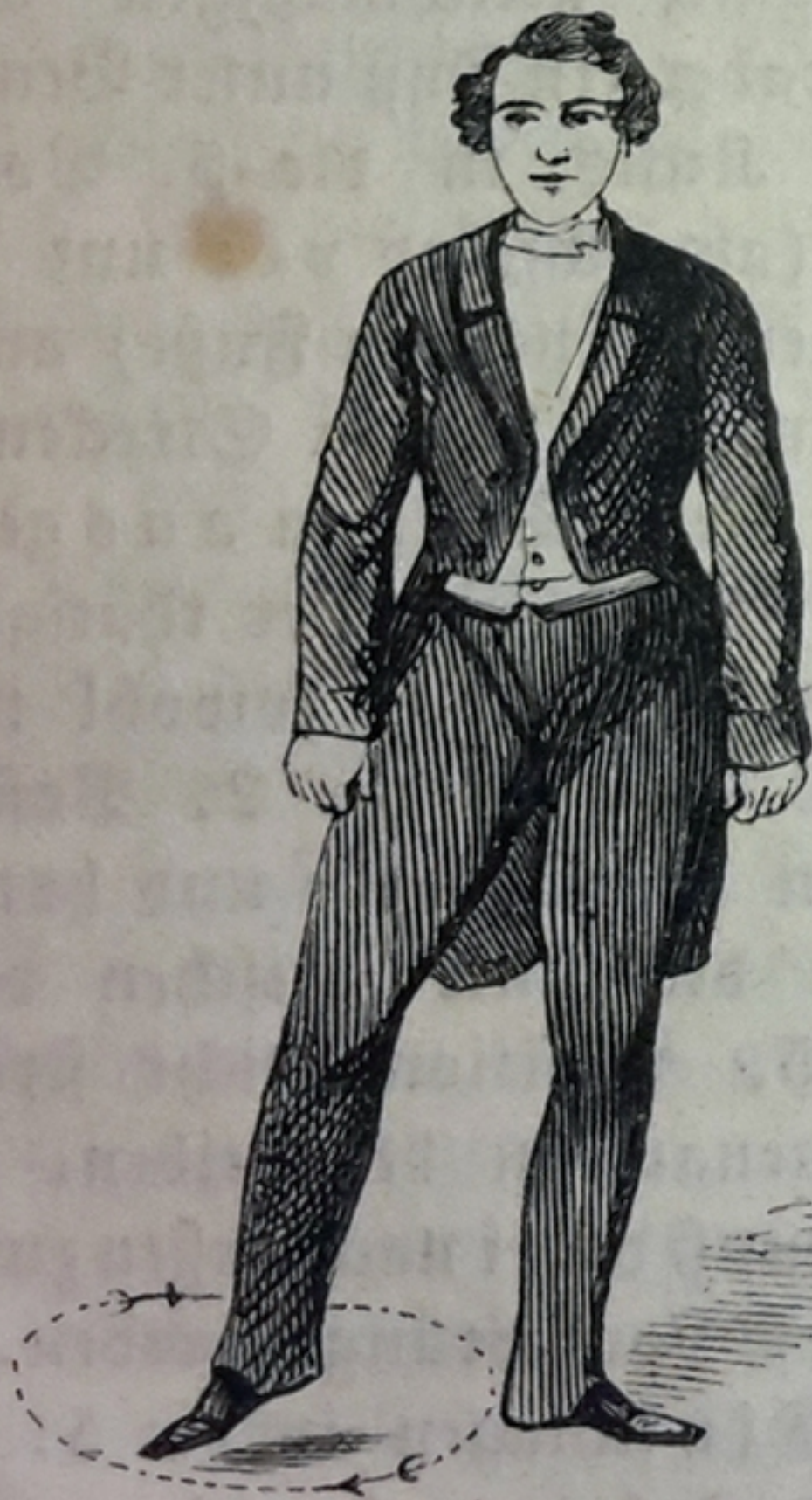


Fig. 17.

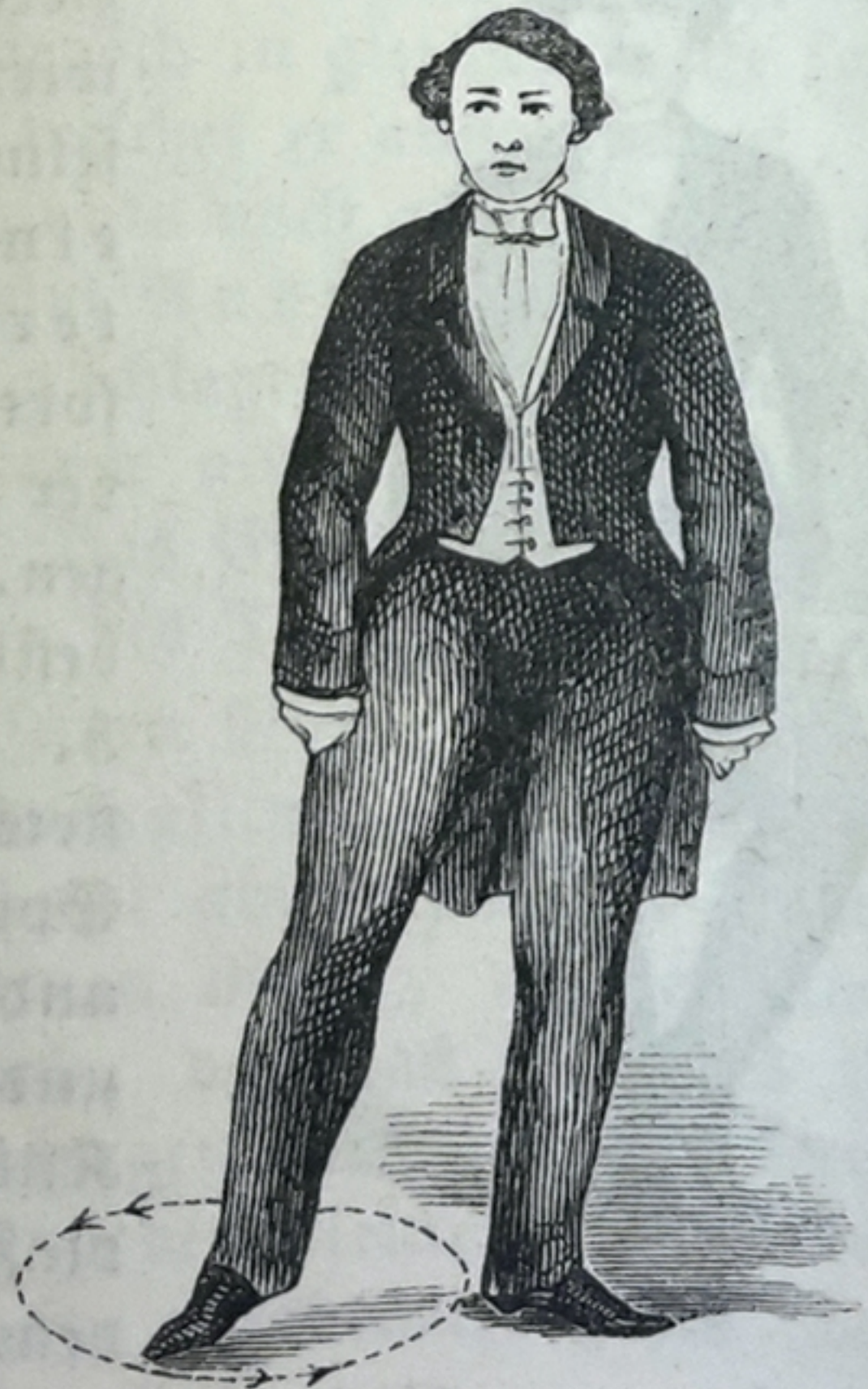


Fig. 18.

während der Oberkörper auf den andern Fuß sicher gestützt ist. Die vom Ausgangspunkt dieser Figur am Weitesten entfernten Punkte sind mit der äußersten Fußspitze zu bezeichnen,

während, je mehr sich der Fuß der 1. Position nähert, der Fußballen, in der 1. Position (mit welcher der Niederschlag des Takts zusammentrifft) auch die Ferse den Boden bestreift. — Lebhaftes Mitwirken der Fußbiege ist dazu unbedingt nothwendig.

124. Was wird durch *rond de jambe en l'air* bezeichnet?

Das Beschreiben derselben Kreisfigur durch einen Fuß in der Schweben. Diese Uebung ist schwieriger und verlangt eine sehr gute Ausbildung der Kniegelenke.

Zwölfter Abschnitt.

Terre à terre. — Équilibre. — Aplomb. — Coupe pied. — Grazie.

125. Was wird unter *terre à terre* verstanden?

Das fließende Tanzen, meist mit kleinen Schrittbewegungen, die in der Regel an einander gebunden sind und über den Boden sanft hingleiten (Mus. legato), im Gegensatz zu den im Aufschwingen (*en l'air*) meist größer entfalteteten Spring- und Hüpf-Bewegungen, die ein Zurückfallen mit Stößen (*re-tombé*), wenn auch geschickt verhehlten, zur Folge haben (Mus. staccato). Im gesellschaftlichen Tanz kommen beide Arten der Bewegung, jedoch in nicht zu grellem Gegensatz, zur Verwendung; *terre à terre* ist darin entschieden vorwiegend.

126. Was ist *équilibre*?

Das Gleichgewicht der ganzen Körpergestalt, erzielt durch regelrechte, anmuthige Haltung des Oberkörpers und bewahrt durch dessen Unabhängigkeit von den Füßen, in harmonisch zusammenwirkender Darstellung. (Mus. die vollstänlangt hat.)

127. Was ist *aplomb*?

Die vollkommene Sicherheit im Auf- und Zurückfall, als Folge der lothrechten Haltung des Oberkörpers und der kunstmäßigen Stellung der Füße. Durch den *aplomb* wird dem Tanz jene Bestimmtheit und Nettigkeit verliehen, die als

ein Zeugniß unfehlbaren Gelingens jeder, wenn auch noch so kunstreich und überraschend entwickelten Fußbewegung erscheint und deshalb auf den Zuschauer einen wohlgefälligen und behaglichen Eindruck macht. (Mus. Sicherer Anschlag des Pianisten.)

128. Was ist *cou de pied*?

In treuer Uebersetzung: Fußbiege (Fußspann). In der Regel wird damit deren ausgebildete Geschmeidigkeit, die den Tanz fein schattirt, schwebend und elastisch erscheinen läßt, bezeichnet: kurz, man nennt das Mittel, meint aber den Erfolg. (Mus. Die aus dem Handgelenk des Pianisten entspringende Ton-Bildung und -Abschattung.)

129. Was ist *Grazie*?

Das Ideal reiner, höchster Schönheit der Bewegung, die Anmuth und Holdseligkeit, die sich in der Menschen-gestalt verkündigt, der zauberische Reiz, der jedes Auge allmächtig fesselt. „*Grazie* ist eine Schönheit, die nicht von der Natur gegeben, sondern von dem Subjecte hervorgebracht wird; die Schönheit der menschlichen Form macht dem Urheber der Natur, Anmuth und *Grazie* machen ihrem Besizer Ehre. — Jene ist ein Talent, diese ein persönliches Verdienst.“ *)

130. Worauf beruht sie und wie wird dieselbe erlangt?

Sie beruht auf einer innigen Harmonie ästhetischer und sittlicher Verhältnisse im seelenvollen Ausdrucke des lebendig Bewegten. „Wo also Anmuth stattfindet, da ist die Seele das bewegende Princip, und in ihr ist der Grund von der Schönheit der Bewegung enthalten.“

Sie wird erlangt durch Veredlung des Herzens, Reinigung der Gefühle und durch geistige Bildung.

131. Wie kommt sie zur Erscheinung?

Leicht und ungezwungen, unbewußt ihres Reizes und ohne das Streben, zu gefallen (natürliche *Grazie*). — Ein Ueberschreiten des leichten und freien Maßes der Natur führt zur Affectation, zur widrigen Künstelei und zur gezierten Ver-

*) Schiller.

zerrung (Grimasse). „Grazie muß jederzeit Natur, d. i. unwillkürlich sein (wenigstens so scheinen) und das Subject selbst darf nie so aussehen, als wenn es um seine Anmuth wüßte.“

132. Bietet die Unterweisung im Tanzen Mittel, Grazie zu erwecken?

Ja. Ihre hauptsächlichste Aufgabe ist es, dem Körper das Biegsame, Fließende und feinen Umrissen das Wellenförmige zu verleihen, welches die letzten Spuren der aufgehenden und den ersten Moment der beginnenden Bewegung in sanfter Verschmelzung und durch einen gewissen, wenn auch freien Rhythmus geleitet, darstellt.

Langsame, anhaltend gezogene Bewegungen sind selbstverständlich dazu am förderlichsten (s. 143).

„Der Tanzmeister kommt der wahren Anmuth unstreitig zu Hülfe, indem er dem Willen die Herrschaft über seine Werkzeuge verschafft, und die Hindernisse hinwegräumt, welche die Masse und Schwerkraft dem Spiel der lebendigen Kräfte entgegensetzen. Er kann dies nicht anders als nach Regeln verrichten, welche den Körper in einer heilsamen Zucht erhalten, und, so lange die Trägheit widerstrebt, steif, d. i. zwingend sein und auch so aussehen dürfen. Entläßt er aber den Lehrling aus seiner Schule, so muß die Regel bei diesem ihren Dienst schon geleistet haben, daß sie ihn nicht in die Welt zu begleiten braucht: kurz, das Werk der Regel muß in Natur übergehen.“

Dreizehnter Abschnitt.

Tanzschritte (pas und temps).

133. Was versteht man unter pas?

Der Ausdruck pas *) — Schritt, **) Schritte — ist vieldeutig. Es wird damit nicht allein die gewöhnliche und einfache,

*) Dadurch, daß beide Worte: pas und temps, im Singular und Plural von gleicher Schreibart sind, ist ihre Bedeutung in der Kunstsprache zuweilen irthümlich aufgefaßt worden.

**) Der etwas bäurisch derbe Ausdruck Tritt (treten) möchte in der Kunstsprache zu vermeiden sein.

sondern auch die künstliche und zusammengesetzte Schrittbeziehung bezeichnet, ferner der Schautanz einer und mehrerer Personen (pas seul, pas de deux, pas de trois), endlich auch der Chortanz (pas de fleurs, pas de soldats). Mithin ist das erklärende Beiwort für seine Bedeutung stets entscheidend.

134. Was wird unter temps verstanden?

Tempo *) — Tempo, Tempi — bezeichnet eine oder mehrere Einzel-Bewegungen, durch welche oder in welchen das Tempo der Musik scharf ausgeprägt (accentuirt) zur Anschauung kommt.

135. Gibt es eine bestimmte Anzahl von pas und temps?

Nein. Sowie in der Musik die Zahl der Ton-Figuren (Passagen) und ihrer Accente nicht begrenzt ist, ebenso wenig im Tanz die Zahl der pas und temps. Es können täglich noch neue erfunden werden.

136. Wie ist die erklärende Beschreibung derselben allein möglich?

Indem jeder pas und jedes temps vom Standpunkte der Ruhe (von einer der fünf Grundstellungen) ausgehend gedacht, jedem die Richtungslinie (Figur), auf welcher seine Ausführung entweder allein möglich, oder wenigstens üblich, zugewiesen; ihre Aufeinanderfolge aber, mit Rücksicht auf ihre Verwandtschaft und Umwandlung, in zunehmender Schwierigkeit unternommen wird.

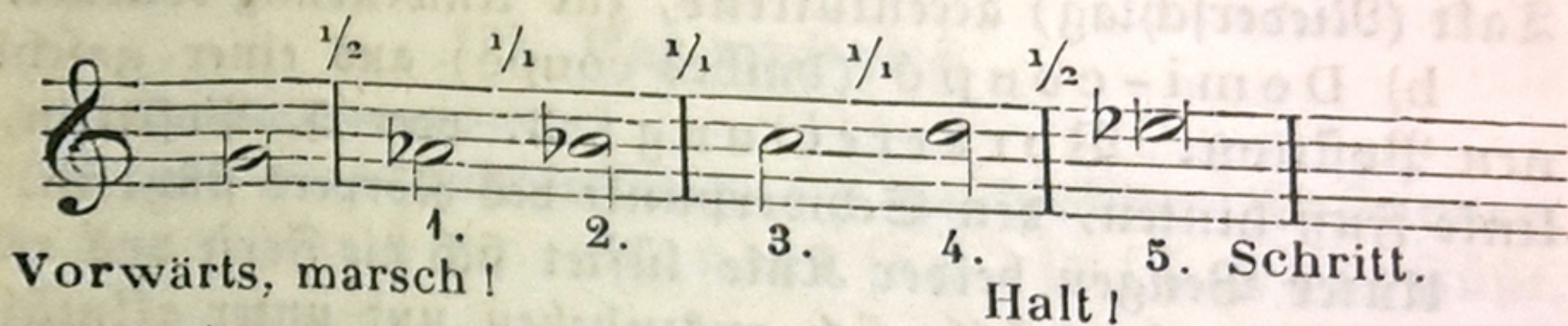
Es darf jedoch nicht verhehlt werden, daß sich nur die technische Aufgabe und das Mechanische ihrer Lösung durch das beschreibende Wort versinnlichen läßt, nicht aber das, was der Ausführung Anmuth und Reiz verleiht. Wie in der Musik der gute Vortrag (Deutlichkeit und Ausdruck), so ist im Tanz die gute Ausführung (richtiges und sauberes Beschreiben der Füße auf den Tanzlinien im harmonischen Zusammenwirken der ganzen Gestalt) nur durch feines Gefühl, guten Geschmack und richtiges Verständniß zu erzielen.

*) Vgl. die erste Anm. zu S. 39.

I. Coupé.

137. Was ist (pas oder temps) coupé?

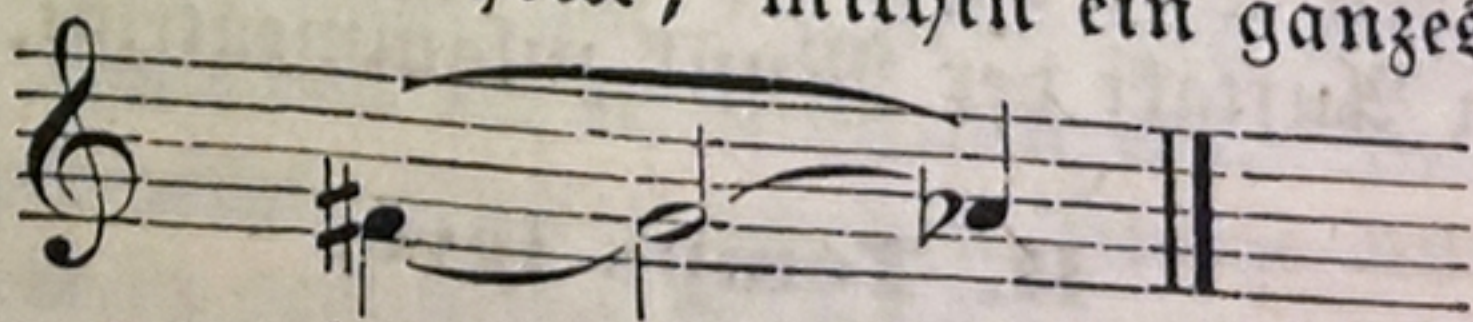
Ein durchschnitener Schritt. Um diese ungewöhnliche Bezeichnung richtig aufzufassen, muß zunächst Folgendes festgestellt werden. Ein ganzer Schritt ist das Resultat einer Fußbewegung, welche aus einer offenen Position in eine offene Position unternommen worden ist. Mithin ist der erste Schritt des Soldaten von der Ruhe (der 1. Position) aus nur ein halber; ganze Schritte dagegen der zweite und alle ihm folgende; jedoch beim Commando: Halt! der letzte Schritt, durch welchen die 1. Position wieder hergestellt wird, folgerecht ein halber.



Wenden wir dies auf coupé, daß auf zwei verschiedene Arten zu machen ist, an:

a) Coupé entier (ganzes coupé) aus einer offenen Position. Vorbereitung: 4. Position, der rechte Fuß vorn, den Schwerpunkt des Körpers stützend. —

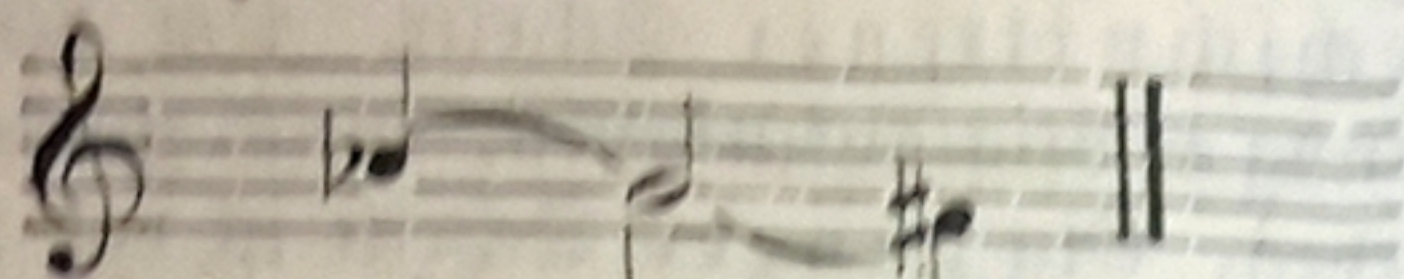
Sobald nun der zurückstehende linke Fuß aus der 4. Position einen halben Schritt hinter (dessous) den rechten Fuß in die 3. Position macht, und der rechte Fuß in Folge dessen die andere halbe Schrittbewegung in die offene 4. Position vor, wenn auch schwebend gehalten, ausführt, so bilden diese zwei halben Schrittbewegungen einen ganzen, aber in zwei Hälften durchschnittenen Schritt, mithin ein ganzes coupé dessous.



COUPÉ ENTIER DESSOUS.

Geschieht dasselbe entgegengesetzt, indem der vornstehende rechte Fuß aus der 4. Position einen halben Schritt vor (dessus) den linken Fuß in die 3. Position macht, und der linke Fuß in Folge dessen die andere halbe Schrittbewegung

in die offene 4. Position hinter, wenn auch schwebend gehalten, ausführt, so bilden diese zwei halben Schrittbe-
 wegungen ein ganzes coupé dessus.

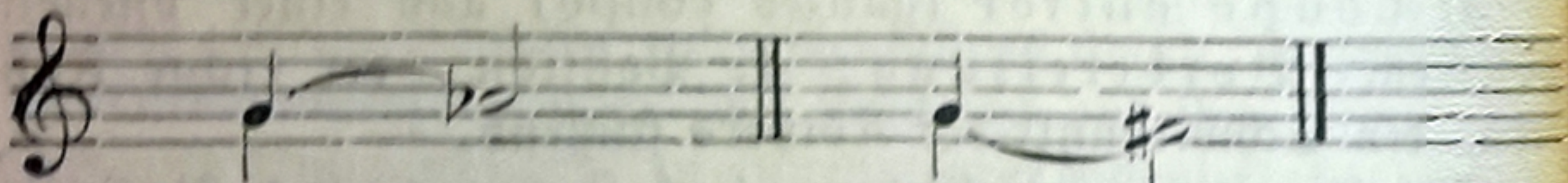


COUPÉ ENTIER DESSUS.

Folgericht kann das ganze coupé in gleicher Weise auch von der 2. Position ausgehend, sowohl dessous, als dessus ausgeführt werden und es bleibe nur noch zu erwähnen, daß dasselbe nicht bloß terre à terre, sondern auch im Aufschwingen in Verbindung mit andern Tanzschritten, meistens den vollen Takt (Niederschlag) accentuierend, zur Anwendung kommt.

b) Demi-coupé (halbes coupé) aus einer geschlossenen Position. Vorbereitung: 3. oder 5. Position, rechte linke Fuß hinten, den Schwerpunkt des Körpers stützend.

Unter Beugen beider Knie lüftet sich die Ferse des rechten Fußes, so daß derselbe sich auszuheben und unter allmählicher Strecken beider Knie in die 2. oder 4. Position zu gehen vermag.



DEMI-COUPÉ en avant. DEMI-COUPÉ en arrière.

Demi-coupé kann nach allen Richtungen (vor-, rück- und seitwärts) angewendet werden. Alle Menuettpas werden mit demselben begonnen. Es ist somit eine vorbereitende Bewegung zum Kunstschritt, die demselben und dem in der Regel darauf folgenden Degagiren (s. 116) vorausgeht und meistens mit dem Auftakt der Musik zusammentrifft.

II. Temps levé.

138. Was ist temps levé (élevé)?

Der Bewegung des Aufhüpfens und des Zurückfallens auf einen und denselben Fuß ist bereits durch pas élevés — Schritte durch Aufhüpfen begleitet — gedacht worden. Hier kommt jedoch nur die Einzelbewegung (Tempo) in Betracht.

Temps levé ist ein mit Hülfe des Knies und der Fußbiege eines stützenden Fußes zuckend gehobenes oder gehüpftes kurzes tempo mit leichtestem Zurückfall auf ebendenselben Fuß, während der andere Fuß, gleichviel nach welcher Richtung hin, in der Schwebe ist.

Es dient in der Regel als Vorbereitung zu Tanzschritten, entspricht vollkommen dem Auftakt und fällt daher in der Anwendung genau mit demselben zusammen.

Temps relevé bezeichnet dasselbe und drückt das Wiedererheben mit oder ohne Ausschwingung im Gegensatz zur nothwendig vorausgegangenen Beugung der Knie nur noch deutlicher und bestimmter aus.

III. Pas emboité.

139. Was sind pas emboités?

Schritte aus geschlossenen in geschlossene Positionen, durch abwechselnd über einander sich einfügende Füße.

140. Wie ist das auszuführen?

M. M. 63 —

LES PAS EMBOTTÉS.

Vorbereitung: 3. oder 5. Position auf den Fußspitzen, gestreckte Knie, der rechte Fuß vorn.

Der linke Fuß, zur Seite aus der geschlossenen Position entweichend, streift nahe um die Ferse des rechten Fußes und nimmt vor demselben die 5. Position ein. In gleicher Weise bewegt sich der rechte Fuß vor den linken und so fort abwechselnd, stets in genauester Einfügung in die 5. Position.

Die auf einer geraden Linie vorwärts allmähig verfolgte Richtung wird durch die abwechselnd vor einander (dessus) eingefügten Füße veranlaßt. —

Diesem entgegengesetzt sind die emboités dessous, bei deren Ausführung die Füße auf die eben beschriebene Weise, je-

doch abwechselnd hinter einander (dessous) sich einfügen, was die Richtung auf einer geraden Linie rückwärts zur Folge hat.

IV. Temps de Courante.

141. Was ist temps de Courante?

Ein langsamer Tanzschritt, der Courante, einem längst vergessenen Tanz, entlehnt — eine classische Reliquie von unschätzbarem Werthe für die Ausbildung der Füße. — Im temps de Courante sind die 5 Grundstellungen durch 3 von einem Fuße auszuführende Schrittbewegungen in 4 Temps dargestellt.

142. Nach welcher Richtung und wie geschieht das?

M. M. 50 —

TEMPS DE COURANTE.

Vor- und rückwärts.

a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, der rechte Fuß vorn und stützend, gestreckte Knie.

1) Der in der 4. Position zurückstehende linke Fuß wird straff in die 5. Position zu dem gleichfalls gestreckten rechten Fuß herangezogen, 2) dann gestreckt in die 2. Position geführt und schwebend gehalten. 3) Von da bezeichnet derselbe (linke) Fuß genau die 1. und ziehend, ohne abzusetzen, die 3. Position vor dem rechten Fuß. — Dieses Tempo wird durch Beugen beider Knie begleitet, die sich jedoch allmählich wieder strecken, wenn 4) der linke Fuß in die 4. Position vor geführt und durch sanftes Uebertragen des Schwerpunkts auf denselben (Degagiren) das temps de Courante beendet wird.

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, der linke Fuß zurück und stützend, gestreckte Knie.

Die Schritte sind dieselben, jedoch in der Gegenbewegung, nämlich 1) der in der 4. Position vornstehende rechte Fuß wird in die 5. Position zurückgezogen, 2) in die 2. Position geführt und schwebend gehalten, 3) bezeichnet die 1. und ziehend ohne abzusetzen die 3. Position hinter dem linken Fuß und 4) endigt in die 4. Position zurückgeführt das temps de Courante durch sanftes Degagiren.

143. Mit welchen Armbewegungen ist temps de Courante zu begleiten?

Mit den (s. 75) beschriebenen Bewegungen beider Arme im hohen Port de bras. Es sei nur noch erwähnt, daß Hebung der Arme mit dem 1. und 2. Tempo; dagegen Senkung derselben mit dem 3. und 4. Tempo der Füße zusammentreffen, die ruckweise Darstellung der Arm- und Fußbewegungen vermieden werden, vielmehr das Ganze im anmuthigsten Zuge sich verschmelzen müsse.

V. Changement de jambe.

144. Was ist changement de jambe (de pied)?

Die kreuzende Verwechslung beider Füße in der Schweben auf ein Tempo.

145. Auf welcher Richtungslinie ist dieselbe und wie auszuführen?

M. M. 58

LES CHANGEMENTS DE JAMBE.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 3. oder 5. Position.

Nach vorherigem Beugen beider Knie schwingen sich beide Füße zu mäßiger Höhe auf, wechseln dabei kreuzend, fallen aber gleichwohl genau in der 3. oder 5. Position auf ihre Spitzen zurück. Solche Verwechslungen können unter steter Verschmelzung des Beugens und Streckens der Knie fortgesetzt werden.

Diese Bewegungen üben einen günstigen Einfluß auf die Federkraft der Knie, Fußbiegen und Zehen. Ist die Elasticität der beiden letztgenannten sehr ausgebildet, so gelingen diese Verwechslungen auch ohne daß die Fußspitzen den Boden verlassen (changement de jambe sur les pointes).

Eine zweite Art der Ausführung des changement de jambe ist die en tournant (im Umdrehen) auf der Stelle. Mit vier solcher Verwechslungen dürfte ein einmaliges Umdrehen (tour) zu vollbringen sein.

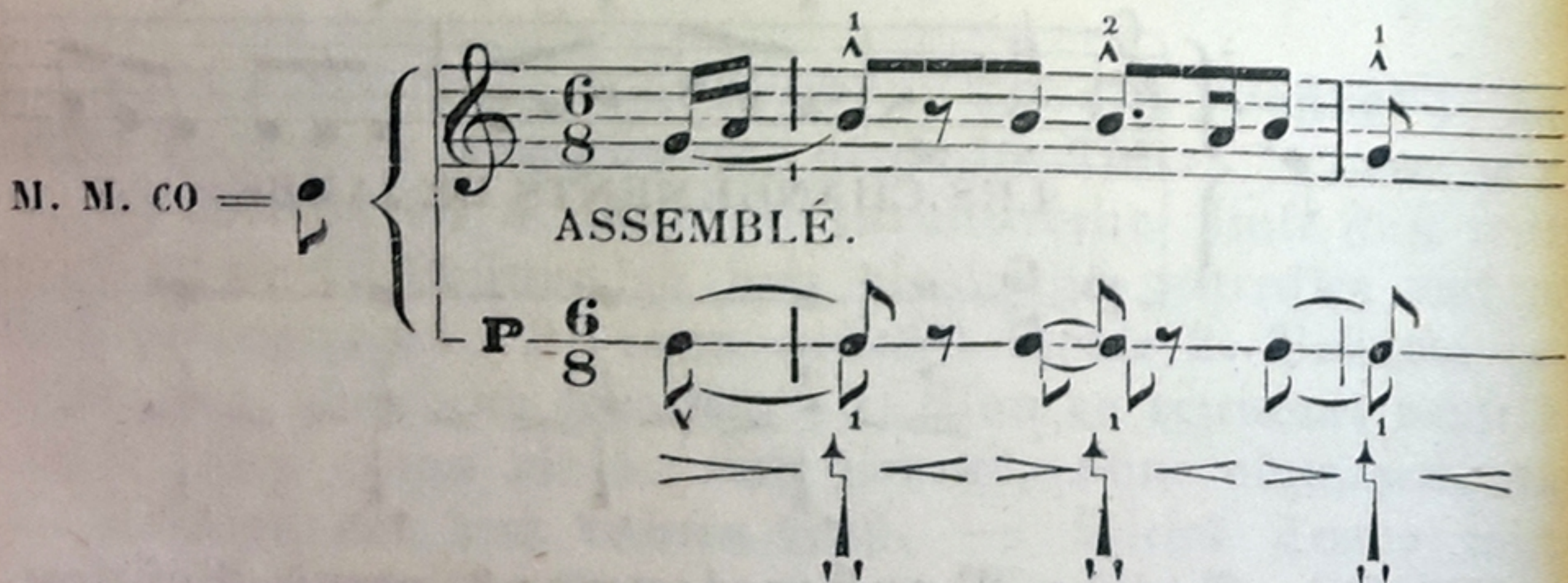
Endlich können die changements de jambe im kräftigsten und lebhaftesten Aufschwung mit in der Luft möglichst weit aus einander zu schlagenden Füßen, die jedoch im Zurückfallen jederzeit die 5. Position wieder genau zu bezeichnen haben, ausgeführt werden, wodurch Behendigkeit und Sicherheit der Füße gleichmäßig befördert wird.

VI. Assemblé.

146. Was wird durch assemblé bezeichnet?

Das Vereinigen beider Füße aus einer offenen in eine geschlossene Position auf ein Tempo.

147. Wie geschieht das?

M. M. CO = 

ASSEMBLÉ.

Von der verschiedenen Art der Anwendung sei die üblichste als Beispiel gewählt.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Man beuge vorbereitend im Auftakt gleichmäßig mit beiden Knien, streife während dem mit dem linken Fuß seit-

wärts in die Schweben der 2. Position, schwingen sich da im Strecken kraftvoll auf und vereinigen den linken Fuß vor (dessus) und mit dem rechten Fuß in der 5. Position durch gemeinsamen Aufschlag beider Füße auf die Spitzen.

Die Ausführung mehrerer auf einander folgender *assemblés dessus* geschehe mit abwechselnden Füßen.

Im *assemblé dessous* vereinigt sich der in die Schweben der 2. Position herausgestreifte Fuß hinter und mit dem andern Fuß in der 5. Position.

VII. Echappé.

148. Was ist *echappé*?

Ein mit beiden Füßen gleichzeitig unternommener Aufschwung aus einer geschlossenen Position, welcher den Zurückfall beider Füße und deren Entweichen in eine offene Position auf ein Tempo bezweckt.

149. Auf welcher Richtungslinie und wie ist das zu machen?

M. M. 60 =

The musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a melody of eighth notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F#4, E4, D4. Above the notes are markings for the first and second feet: '1' and '2' above the first two notes, and '1' and '2' above the last two notes. The lower staff is a foot diagram in 2/4 time, starting with a 'P' (piano) dynamic. It shows the foot's path with vertical lines for the feet and arrows indicating the direction of movement. The diagram is labeled 'ECHAPPÉ ET ASSEMBLÉ.' between the staves.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position. — Nach vorherigem Beugen schwingen sich beide Füße vom Boden auf, trennen sich dabei und fallen in eine offene Position (am üblichsten in der zweiten) leicht auf die Spitzen zurück.

Wenn mehrere *echappés* nach einander ausgeführt werden sollen, so tritt die Nothwendigkeit ein, ein *assemblé* (s. VI) als 2. Tempo folgen zu lassen.

Größere Abwechslung wird durch die Verbindung mit *changements de jambe* erzielt, etwa in folgender Weise:

M. M. 60 =

ECHAPPÉ, 2 CHANGEMENTS DE JAMBE,
ECHAPPÉ ET ASSEMBLÉ.

Also: (1) Echappé, (2) und (3) deux changements de jambe, (1) échappé et (2) assemblé.

VIII. Jeté.

150. Was ist jeté?

Das durch Auswerfen eines Fußes in eine der zwei offenen Positionen vorbereitete Ausschwingen mit darauf folgendem Zurückfall auf denselben Fuß und auf ein Tempo.

151. Ist das nicht den gesprungenen Schritten (dem Laufen) ähnlich?

Allerdings. Eine Verwandtschaft damit läßt sich nicht leugnen, nur ist die Ausführung des jeté weit kunstgemäßer.

152. Auf welcher Richtungslinie und wie ist jeté auszuführen?

M. M. 80 =

JETÉ.

Nach allen Richtungen, sowie auch auf der Stelle in der mannichfachsten Verwendung. — Das Wohin des jeté ist jederzeit durch die Richtung, nach welcher der Fuß ausgeworfen wird, bestimmt. Die Endigung des jeté kann in allen Positionen stattfinden. Beispielsweise sei des jeté a u i der Stelle gedacht.

Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn. Während des zum Aufschwunge erforderlichen Beugens beider Knie wird der linke Fuß gelüftet und, mit Leichtigkeit seitwärts austreifend, in die 2. Position schwebend geworfen; er fällt aber sofort nach dem Aufschwunge in die 5. Position vor (dessus) dem rechten Fuß allein auf — ein Tempo — begleitet durch den hinter dem linken Fuß in der 5. Position schwebend gehaltenen rechten Fuß.

Jeté dessous bezeichnet denselben Tanzschritt in der Gegenbewegung, nämlich: Aus der 5. Position (der rechte Fuß vorn) wird nach vorherigem Beugen der rechte Fuß gelüftet und, mit Leichtigkeit seitwärts austreifend, in die 2. Position schwebend geworfen; er fällt aber sofort nach dem Aufschwunge in die 5. Position hinter (dessous) dem linken Fuß allein auf — ein Tempo — begleitet durch den vor dem rechten Fuß in der 5. Position schwebend gehaltenen linken Fuß. — Daß mehrere auf einander folgende und in diesem Fall mit abwechselndem Fuß auszuführende jetés dessus, vom Standpunkte aus, auf der Richtungslinie nach vorwärts, dagegen mehrere auf einander folgende jetés dessous nach rückwärts leiten, ist eine natürliche Folge der dabei beziehentlich vor oder hinter einander sich einfügenden Füße.

IX. Pas de Menuet.

153. Was wird unter pas de Menuet verstanden?

Alle diejenigen Tanzschritte, welche in der Menuett zur Anwendung kommen und ihr ausschließlich angehören.

154. Wie viel pas und welche sind es?

Vier, unter sich sowohl, als ihrer Richtungslinie nach verschieden, und nach letzterer benannt:

- a) pas de Menuet à droite (Menuettpas rechts).
- b) „ „ „ à gauche („ „ links).
- c) „ „ „ en passant (Menuett-Vorpas).
- d) balancé de Menuet (Menuett-Balancé).

155. Läßt sich, ungeachtet ihrer Verschiedenheit unter sich, etwas ihnen allen Gemeinsames nachweisen?

Ja. In allen Menuettpas ist die Vertheilung von vier Klemm, Tanzkunst.

Schrittbewegungen auf sechs Musik-Tempi (auf zwei Takte, je zu drei Takttheilen) zu finden.

156. Welche Taktart hat die Musik der Menuett und wie ist sie zu accentuiren?

Den $\frac{3}{4}$ Takt, der erste Takttheil ist zu accentuiren, der dritte nur mäßig hervorzuheben.

157. Auf welche Weise können vier Schrittbewegungen mit sechs Musik-Tempi zusammentreffen?

Nachstehende rhythmische Beispiele beantworten das, indem sie das Abmessen der Schritte und deren Schlussfall — *G a d e n z* — auf dreifache Weise zeigen.

1. ist die einfachste und gewöhnliche Cadenz. Ihre Einförmigkeit macht sie minder empfehlenswerth.

2. ist durch die Syncope schon mannichfaltiger. Nach dieser Art sind die nachfolgenden einzelnen Menuettpaß normirt worden.

3. ist die vollkommenste und künstlichste Cadenz durch die Mannichfaltigkeit ihrer fein und frei darzustellenden Contraste — große und kleine Schritte, langsame und geschwinde, gehobene und gebogene Bewegungen.

158. Wie ist die Ausführung des Menuettpas rechts?

M. M. 56

PAS DE MENUET À DROITE.

a) Menuettpas rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß, durch demi-coupé gelüftet, (1) beschreibt mit der Fußspitze die Linie bis zur 2. Position, und der Oberkörper degagirt auf den rechten Fuß, (2) der linke Fuß wird mit der Fußspitze bis zur 1. Position dem rechten Fuße nach = (beide Knie begleiten diese und die folgende Bewegung durch Beugen und Strecken im sanftesten Uebergange) und ohne Unterbrechung hinter denselben in die 5. Position gezogen. (3) und (4) Im Heben folgen nun auf die zwei letzten Tempi zwei gleichmäßige Schritte auf den Spizen — der erste vom rechten Fuß in die 2. Position, der zweite vom linken Fuß in die 5. Position hinter den rechten Fuß — zur Endigung.

In der Menuett kommen zwei solcher pas rechts auf einander folgend zur Anwendung.

159. Ist der Menuettpas links auf gleiche Weise in der Gegenbewegung auszuführen?

Nein. Der Erfinder der Menuett und ihrer pas wollte wahrscheinlich vermeiden, daß der linke Fuß, welcher den Menuettpas rechts beendigte, sofort links denselben wieder anfange (Prosodie: *Siātus*), beabsichtigte auch wohl durch veränderte Gestaltung des Menuettpas links, eine größere Mannichfaltigkeit zu erzielen.

PAS DE MENUET À GAUCHE.

b) Menuetpas links. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Erste Hälfte. Der rechte Fuß, durch demi-coupé gelüftet, (1) beschreibt mit der Spitze die Linie bis zur 4. Position vor und degagirt, der linke Fuß wird in die 1. Position nachgezogen und dann wird mit gestreckten Knien auf beide Fußspitzen gehoben, (2) im darauf folgenden Beugen: demi-coupé mit dem linken Fuße, der hierauf die Linie bis zur 2. Position beschreibt und degagirt, (3) der rechte Fuß folgt in die 5. Position hinter den linken Fuß nach, und (4) der linke Fuß beschreibt wiederum die Linie bis zur 2. Position und degagirt.

Zweite Hälfte. Der in der 2. Position gestreckt verbliebene rechte Fuß wird (1) in die 5. Position hinter den linken Fuß nachgezogen, begleitet durch Beugen beider Knie, dem Heben auf beide Spitzen der in der 5. Position vereinigten Füße folgt, (2) demi-coupé mit dem linken Fuße, der hierauf die Linie bis zur 2. Position beschreibt und degagirt, (3) und (4) ist den Tempi der ersten Hälfte völlig gleich. — Es findet mithin der Menuetpas links in der 2. Position auf dem stützenden linken Fuß seine Endigung.

160. Wie ist der Menuett-Vorpass auszuführen?

PAS DE MENUET EN PASSANT.

c) Menuett-Vorpass. Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf den linken Fuß.

Erste Hälfte. Der rechte Fuß wird aus der 2. Position, an der 1. Position im Beugen (demi-coupé) leicht vorbeistreichend, (1) in die 4. Position vorgeführt, auf denselben degagirt; der linke Fuß aber, im Nachziehen die 3. Position hinter

dem rechten Fuß leicht andeutend, in die 2. Position bewegt und da gestreckt und schwebend gehalten, (2) mit streifender Spitze der 1. Position genähert zum demi-coupé, um die Linie nach Vorwärts bis zur 4. Position zu beschreiben und zu degagiren. (3) Im Heben macht nun der rechte Fuß einen ganzen Schritt vorwärts in die 4. Position und (4) der linke Fuß folgt demselben, in der 1. Position auf den Spitzen beschließend, nach.

Zweite Hälfte. Der rechte Fuß beginnt nun aus der 1. Position und führt das (1) und (2) Tempo der ersten Hälfte ganz unverändert aus. (3) Der rechte Fuß wird sehr auswärts über den linken Fuß in etwas überschrittener 5. Position aufgestellt und beide Füße erheben sich im Strecken auf die Spitzen, um (4) gleichmäßig auf denselben eine halbe Tour links um zu drehen und in der 5. Position, der linke Fuß vorn, den Menuett-Vorpass zu beendigen. — Mit dieser halben Tour wird die durch die Figur der Menuett bedingte Frontveränderung erreicht.

161. Was wird unter Menuett-Balancé verstanden und wie ist dasselbe auszuführen?

The image shows two staves of music. The top staff is in treble clef, key of D major (one sharp), and 3/4 time. It contains six measures of music, numbered 1 through 6. The notes are: 1. quarter note D4, 2. quarter note E4, 3. quarter note F4, 4. quarter note G4, 5. quarter note A4, 6. quarter note B4. The bottom staff is in bass clef, key of D major, and 3/4 time. It starts with a piano (p) dynamic. The notes are: 1. quarter note D3, 2. quarter note E3, 3. quarter note F3, 4. quarter note G3. There are slurs and accents over the notes in the bottom staff.

d) Menuett-Balancé. Mit dem Ausdruck balancé ist jederzeit der Begriff des Verharrens am Orte verbunden. Das Menuett-Balancé besteht aus einem Schritt vor- und einem Schritt rückwärts, und kommt in der Menuett mit gleichzeitigem Erheben des Arms und der Hand — zuerst der rechten, dann der linken, endlich auch beider Hände, die im weiteren Verlaufe die Tanzenden einander sich reichen — zur Anwendung.

Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf den linken Fuß.

Der rechte Fuß wird schon im Auftakt aus der 2. Position an der 1. Position (demi-coupé) vorbei = und (1) in die 4. Position vorgezogen, auf denselben degagirt, und der linke Fuß deutet im Nachziehen die 3. Position hinter dem rechten Fuß an und wird zu gestreckter und schwebender Haltung in die 2. Position geführt, beschreibt von da (2) dieselbe Schrittlinie in der Gegenbewegung, an der 1. Position (demi-coupé) vorbeiziehend, bis in die 4. Position zurück und, nachdem auf den linken Fuß degagirt worden, bezeichnet (3) der rechte Fuß die Uebergangslinie von der 4. Position vorn (mit leichter Andeutung der 3. Position vor dem linken Fuß) nach der 2. Position und beendigt (4) darin, gestreckt und schwebend gehalten, das Menuett-Balancé.

X. Pas de Bourrée.

162. Was ist pas de Bourrée?

Ein Tanzschritt, bestehend aus drei Schrittbewegungen, ein wirklicher Grund- oder Stammpas, der sich in mannichfaltiger Gestaltung *) den verschiedenen Tanzrhythmen der älteren und neueren Zeit anzupassen vermochte.

163. Welche ist seine ursprüngliche Form?

Diejenige, in welcher die Bourrée, ein alter französischer Tanz in $\frac{2}{2}$ oder $\frac{2}{4}$ Takt, seine Anwendung vor-, rück- und seitwärts verlangte.

M. M. 63 =

*) Als Beweis, wie vielfacher Umgestaltung diese drei Schrittbewegungen, allerdings unter abwechselnder Beihülfe der verschiedenen Grundbewegungen, fähig sind, sei erwähnt, daß in Feuillet's Choregraphie nicht weniger als 93 verschiedene pas de Bourrée verzeichnet sind. — Es mag dies mehr als Kunststück gelten und dem musikalischen Versuche, drei auf- oder absteigende Töne auf die mannichfaltigste Weise zu harmonisiren, verglichen sein.

a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den linken Fuß gestützt, während der rechte Fuß zurück und schwebend gehalten ist.

Unter leichtem Beugen der Knie geht (1) der rechte Fuß in die 4. Position vor (ganzer Schritt), (2) der linke Fuß in die 3. Position hinter den rechten Fuß (halber Schritt), und (3) der rechte Fuß in die 4. Position vor (halber Schritt).

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den rechten Fuß gestützt, während der linke Fuß vorn und schwebend gehalten ist.

Die nämlichen drei Tempi in der Gegenbewegung, mithin geht (1) der linke Fuß in die 4. Position zurück (ganzer Schritt), (2) der rechte Fuß in die 3. Position vor den linken Fuß (halber Schritt), und (3) der linke Fuß in die 4. Position zurück (halber Schritt).

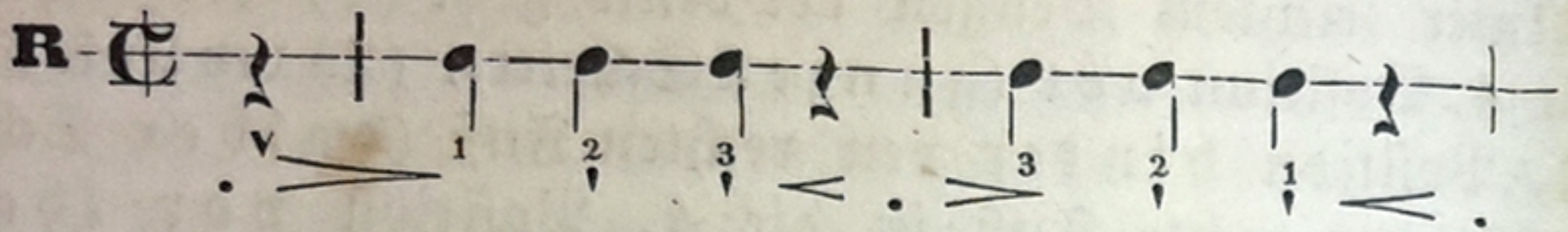
Wenn mehrere solcher pas de Bourrée vor- und rückwärts auf einander folgend ausgeführt werden, so ist die Abwechslung des Fußes zur ersten ihrer drei Schrittbewegungen eine unabweisliche Nothwendigkeit.

Dieser Grund- oder Stammpas, der sich den muntern Taktarten früher beliebter Tänze, namentlich der Anglaise, Allemande und Ecossaise, in der Regel mit einem im Auf- und abgetauften und pas fleuret genannt, vermuthlich, weil derselbe im lebhaften Zeitmaße den beim Stoßfechten (Attiriren und Retiriren) üblichen Schritten ähnelte. Auch der Name pas coulé kam dafür eine Zeitlang in Aufnahme.

Die drei Schrittbewegungen der Polka (s. d.) sind gleichfalls diesem Stammpas entlehnt und selbst der pas chassé (s. XIII.) kann als syncopirter pas de Bourrée gelten.

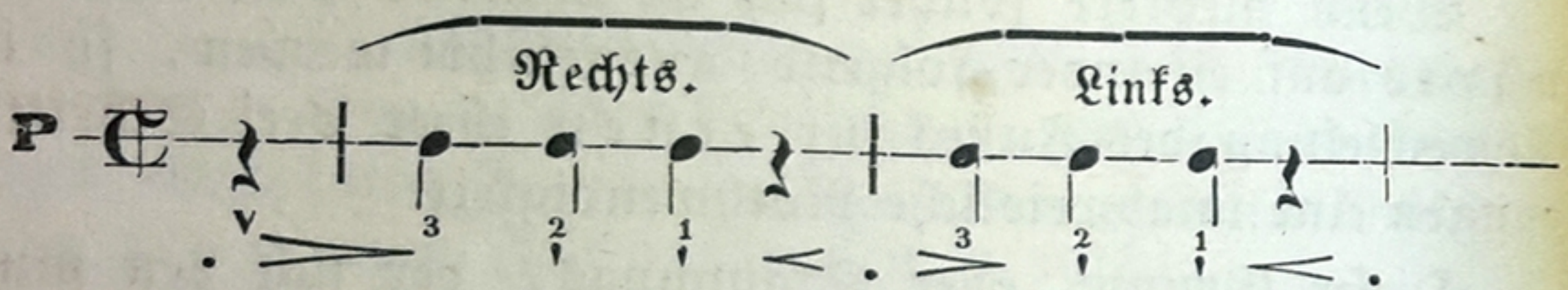
c) Seitwärts. Anders verhielt es sich mit dem pas de Bourrée seitwärts. Zwar konnten die drei Schrittbewegungen, wie solche vor- und rückwärts beschrieben worden sind, in gleicher Weise auch seitwärts (rechts und links) ausgeführt werden, allein es ergab sich, daß, wenn der erste pas de Bourrée aus einer geschlossenen (der 3.) Position begonnen hatte,

der zweite aus einer offenen (der 2.) Position, in der Umkehrung, fortgesetzt werden mußte, wollte man damit eine und dieselbe Richtungslinie, z. B. rechts, verfolgen.



In dieser Form fand der pas de Bourrée zunächst Aufnahme in die Menuett und stammt namentlich der Menuett-pas links (s. 159) unverkennbar von ihm ab.

Es lag nun sehr nahe, die erwähnte Umkehrung in der Aufeinanderfolge mit abwechselndem Fuße — mithin drei Schrittbewegungen rechts und umkehrend die gleiche Zahl links — auszuführen, dies beliebig zu wiederholen und sich dabei eigentlich nur am Orte hin und her (links und rechts), mithin auf der Stelle zu bewegen.



Vorbereitung: 2. Position, auf den rechten Fuß gestützt, der linke Fuß seitwärts und schwebend gehalten.

In der Umkehrung fing man also folgerichtig, um nach rechts zu gelangen, mit dem bereit gehaltenen linken Fuße an, ließ (3) denselben hinter den rechten Fuß in die 3. Position einfallen, ging (2) mit dem rechten Fuß in die 2. Position und setzte (1) den linken Fuß in die 3. Position hinter den rechten Fuß nach, degagirte auf den ersteren, während der letztere in die 2. Position geführt und in derselben schwebend und zum Beginn des nächstfolgenden pas de Bourrée bereit gehalten wurde.

164. In welcher Art hat sich der pas de Bourrée den neueren Gesellschaftstänzen angepaßt?

Als ein Tanzschritt von drei Schrittbewegungen, die terre à terre auszuführen sind, jedoch auf ein Musiktempo ihre Endigung finden.

165. Wie ist das möglich, daß drei Schrittbewegungen auf nur ein Tempo eintreffen können?

Dadurch, daß die erste und zweite im Auftakt beginnt und die dritte mit dem vollen Takte zusammentrifft. Folgerichtig liegt mithin auf der dritten *) Schrittbewegung der Accent.

166. Auf welcher Richtungslinie und wie ist der pas de Bourrée ausführbar?

Ebenso wohl auf der Stelle und auf solcher auch im Um-drehen (en tournant), als mit einem vorherzugehenden Tempo: jeté begonnen, nach allen Richtungen:

M. M. 58 =

PAS DE BOURRÉE.

a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 2. Position, der linke Fuß gestreckt und schwebend gehalten.

Nach vorherigem Beugen auf dem rechten Fuß, (3) fällt der linke Fuß hinter (dessous) den rechten Fuß in die 5. Position ein, (2) der rechte Fuß schreitet unter Strecken beider Füße in die sehr verminderte 2. Position, und (1) der linke Fuß folgt in die 5. Position hinter (dessous) dem rechten Fuß nach, nimmt den Schwerpunkt des Körpers auf, in dessen Folge der rechte Fuß lebhaft und gestreckt die 2. Position schwebend annimmt. — Somit ist ein pas de Bourrée dessous beendet und es kann sofort ein zweiter, mit dem rechten Fuß begonnen, in der Gegenbewegung darauf folgen.

Daß diese drei Schrittbewegungen, sofern dieselben mit dem linken Fuße begonnen, eine Veränderung der Richtungslinie nach rechts, wenn aber vom rechten Fuß begonnen, eine solche nach links veranlassen, sei beiläufig bemerkt, eben so, daß sie nicht nur dessous (hinter), sondern auch dessus (vor), nicht minder auch dessous et dessus ausführbar sind.

*) Man vergesse nicht, daß dieselbe in der Umkehrung erfolgt, im rhythmischen Beispiele mithin mit: 1 bezeichnet werden mußte.

167. Wie ist also der pas de Bourrée dessous et dessus zu machen?


Der schwebend gehaltene linke Fuß (3) fällt hinter (dessous) dem rechten Fuß in die 3. Position ein, (2) der rechte Fuß schreitet in die sehr verminderte 2. Position und (1) der linke Fuß folgt in die 3. Position vor (dessus) dem rechten Fuß nach, in dessen Folge der rechte Fuß die 2. Position schwebend annimmt.

168. Wie ist die Ausführung des pas de Bourrée en tournant?

Mit derselben Vorbereitung und denselben Schritten, am geeignetsten dessous et dessus, wodurch gleichzeitig die Richtung im Umdrehen (tour) bestimmt wird.

Vier pas de Bourrée dessous et dessus dürften zu einer einmaligen Umdrehung (ganzen Tour) genügen.

b) Seitwärts (rechts und links).

M. M. 58 = 

The musical notation consists of two staves. The upper staff is a treble clef with a key signature of two sharps (F# and C#) and a 2/4 time signature. It contains a melody line with notes and rests, and is marked with '1' and '2' above the notes. The lower staff is a bass clef with a 2/4 time signature, labeled 'R' (Right) and 'L' (Left) on the left side. It contains a bass line with notes and rests, and is marked with '1', '2', and '3' below the notes, along with arrows indicating foot movements. The title 'JETÉ ET PAS DE BOURRÉE.' is written between the two staves.

Stets mit einem vorherzugehenden Tempo: jeté begonnen, dessen Richtung zugleich die des darauf folgenden pas de Bourrée bestimmt.

Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß gleitet lebhaft zur Seite aus, (1) fällt mit jeté in die 2. Position, nimmt unter Beugen die Schwerkraft des Körpers auf und fast gleichzeitig nimmt der kräftig gestreckte linke Fuß die 2. Position schwebend an und es folgt nun (3) (2) und (1): pas de Bourrée dessous, oder dessus et dessous in eben beschriebener Weise terre à terre auf den Fußspitzen.

Es können mehrere solcher mit jeté begonnener pas nach

rechts, sowie in der Gegenbewegung nach links aneinandergereiht werden.

Auch ist noch des pas de Bourrée dessous vorwärts, begonnen mit jeté in die 4. Position vor, sowie des pas de Bourrée dessus rückwärts, begonnen mit jeté in die 4. Position zurück, zu gedenken.

XI. Pas de Basque.

169. Was ist pas de Basque?

Die Aufeinanderfolge von drei Schritten — eines halben, eines ganzen und eines halben — die auf verschiedene Art accentuirt werden können, jedoch stets mit zwei Musik-Tempi zusammentreffen müssen.

170. Auf welchem dieser drei Schritte liegt der Accent?

Wenn der pas mit dem vollen Takt (Thesis) beginnt, so liegt der Accent auf dem ersten Schritt und ersten Musik-Tempo (s. das 1. und 3. rhythmische Beispiel); wird jedoch derselbe pas im Auftakt (Arsis) angefangen, so liegt der Accent auf dem zweiten Schritt und ersten Musik-Tempo (s. das 2. rhythmische Beispiel).

171. Auf welcher Richtungslinie ist derselbe und auf welche Weise auszuführen?

Nach allen Richtungen, sowie auf der Stelle und im Um-drehen (en tournant).

M. M. 72 = 

PAS DE BASQUE.

1. **VZ** $\frac{2}{4}$ 

P 

2. **VZ** $\frac{2}{4}$ 

P 

M. M. 80 = 

PAS DE BASQUE.

3. 

a) Vorwärts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Nach im Auftakt vorbereitetem Beugen (1) Aufschwüngen zum jeté vorwärts mit dem rechten Fuß und Zurückfall desselben in die 4. Position, (2) der linke Fuß gleitet, mit der Fußspitze die Linie eines ganzen Schrittes unter allmählichem Strecken beider Knie beschreibend, zierlich und leicht in die 4. Position vor, degagirt und (3) der rechte Fuß wird in die 5. Position nach- und hinter den linken Fuß gezogen, zur Beendigung.

Der folgende pas de Basque ist nun in derselben Weise, jedoch mit dem linken Fuße zu beginnen.

b) Rückwärts. Dieselbe Vorbereitung und dieselben Schritte in der Gegenbewegung: (1) Mit dem in der 5. Position hintenstehenden linken Fuß jeté in die 4. Position zurück, (2) der rechte Fuß gleitet mit locker geführtem Knie in die 4. Position zurück, degagirt und (3) der linke Fuß wird in die 5. Position nach- und vor den rechten Fuß gezogen.

c) Auf der Stelle. Auf dieselbe Weise, wie a) vorwärts, mit dem Unterschied, daß mit der ersten Schrittbewegung (jeté) die Richtungslinie seitwärts — vom rechten Fuß nach rechts, vom linken Fuß nach links — bezeichnet wird. Die zwei anderen Schritte folgen dann in der beschriebenen Weise, klein und sauber ausgeführt, nach. Bei der Aufeinanderfolge mehrerer solcher pas de Basque ist des Uebergangs von der Endigung des einen zum Beginn des anderen durch ein dem jeté vorausgehendes rond de jambe en dehors (s. 122) zu gedenken. — Dasselbe vermittelt die wechselnde Veränderung der Richtungslinie von rechts nach links, sowie von links nach

rechts und verlangt im ersten Fall die Thätigkeit des linken, im andern die des rechten Fußes.

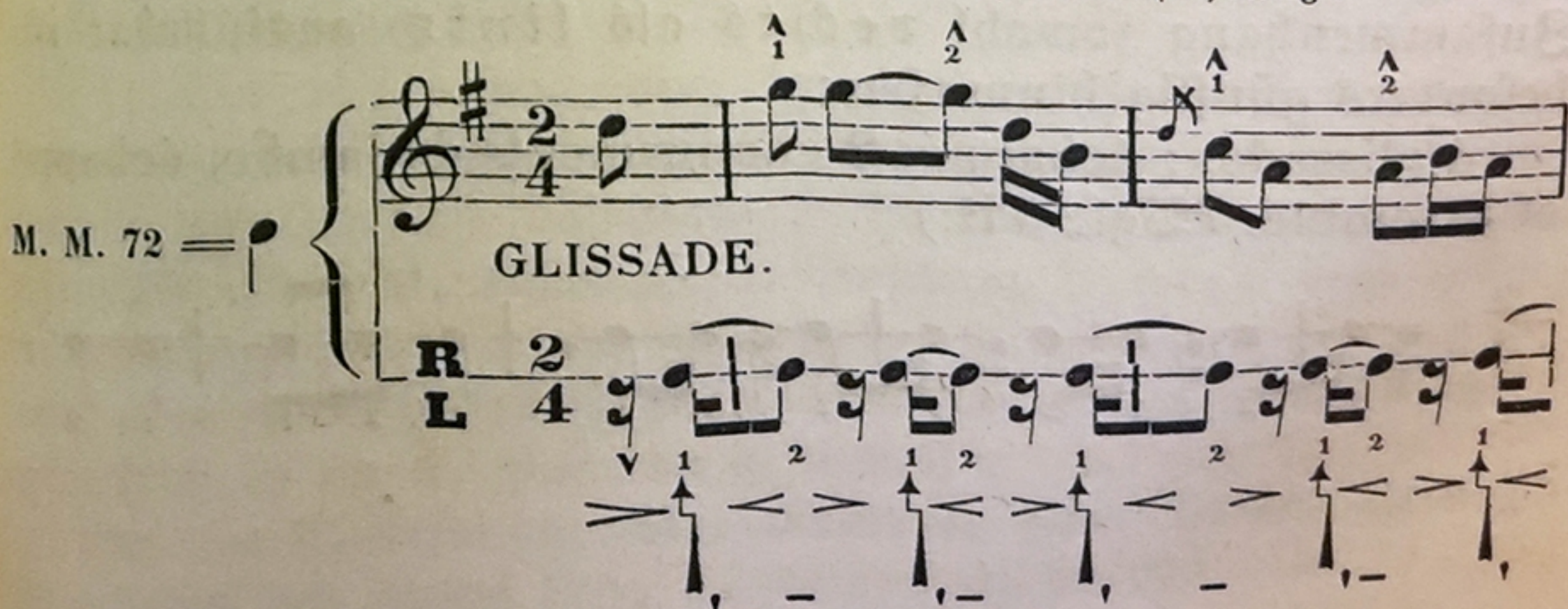
d) Im Umdrehen (en tournant), in der Regel mit der Richtungslinie nach rückwärts. Aus der 5. Position (1) beginnt der vornstehende rechte Fuß, begleitet von einer allmäligen Viertel-Umwendung ($\frac{1}{4}$ Tour) des Körpers nach rechts, die durch den Drehpunkt auf der Spitze des linken Fußes unterstützt wird, ein durch rond de jambe en dehors vorbereitetes jeté in die 4. Position halb seit-, halb rückwärts; (2) der linke Fuß überschlägt den rechten Fuß, die Linie eines ganzen Schritts mit der Spitze sehr auswärts beschreibend, beide Füße stehen somit in der verminderten 4. Position, in welcher wiederum eine allmälige Viertel-Umwendung ($\frac{1}{4}$ Tour) des Körpers nach rechts stattfindet, und (3) beide in der verminderten 4. Position fest verharrenden Füße beschließen, auf den Spitzen schraubenartig drehend, mit einer halben Umwendung ($\frac{1}{2}$ Tour) den pas. Es ist somit auf die Ausführung eines pas de Basque en tournant, der in der verminderten 4. Position mit vornstehendem rechten Fuß endigt, ein einmaliges Umdrehen des Körpers (eine ganze Tour) nach und nach vertheilt.

XII. Glissade.

172. Was ist glissade?

Ein Tanzschritt, zusammengesetzt aus zwei gleitenden Schrittbewegungen, deren erste meist im Auftakt beginnt, daher die zweite in der Regel zu accentuiren ist.

173. Auf welcher Richtungslinie und wie ist ihre Ausführung?

M. M. 72 = 

The musical notation for the Glissade consists of two staves. The top staff is for the right foot (R) and the bottom staff is for the left foot (L). Both are in 2/4 time. The right foot part starts with a quarter note on G4, followed by a quarter note on A4, then a quarter note on B4, and finally a quarter note on C5. The left foot part starts with a quarter note on G3, followed by a quarter note on A3, then a quarter note on B3, and finally a quarter note on C4. The word "GLISSADE." is written between the staves. There are accents (^) above the notes on A4 and B4 in the right foot part, and above the notes on A3 and B3 in the left foot part. Slurs are placed over the pairs of notes (G4-A4, B4-C4) and (G3-A3, B3-C4). Below the left foot staff, there are arrows indicating the direction of the foot's path: a downward arrow from G3, then a rightward arrow from A3, then a leftward arrow from B3, and finally a downward arrow from C4. The numbers 1 and 2 are placed above the notes to indicate the sequence of steps.

M. M. 80 = 

Nach allen Richtungen, am üblichsten seitwärts (rechts und links).

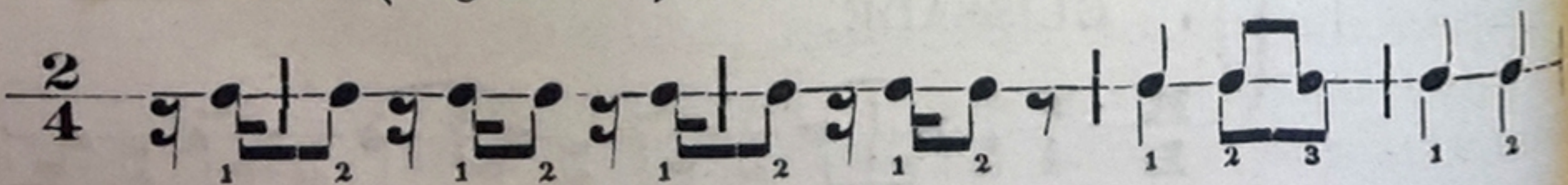
Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß, während des zum Aufschwunge erforderlichen Beugens beider Knie gelüftet, (1) gleitet in die 2. Position leicht und schwebend aus, fällt mit der äußersten Spitze in derselben Position auf und degagirt unter sanftem Niederlassen seiner Ferse, (2) der linke Fuß gleitet aus der 2. Position in die 5. Position — die Zwischenlinie beider bestreichend — entweder hinter (glissade dessous) oder vor (glissade dessus) den rechten Fuß.

Mehrere glissades dessous, sowie mehrere dessus aufeinanderfolgend, sowie dieselben abwechselnd dessous et dessus auszuführen, erfordert viel elastische Thätigkeit der Knie, Fußbiegen und Zehen.

Darauf dürfte eine Uebung nach folgender Zusammensetzung — periodische Verkettung —, die in ihrem ganzen Zusammenhang sowohl rechts als links ausführbar ist, besonders günstig hinwirken:

4 glissades; échappé, 2 changements de jambe, échappé et assemblé. (Vgl. VII.)



XIII. Pas chassé.

174. Was ist pas chassé?

Das Verjagen eines Fußes durch den andern in zwei Schritten — ein ganzer und zwei halbe durchschnittene (s. 137), letztere im Fortrücken — auf zwei Tempi.

175. Auf welcher Richtungslinie und wie ist seine Ausführung?

Nach allen Richtungen.

M. M. 80 =

M. M. 88 =

a) Vorwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den linken Fuß gestützt.

(1) Der rechte Fuß wird mit der Spitze in die 4. Position vorgestellt, auf denselben degagirt und, nach sanftem Beugen und darauf folgendem leichten Aufschwingen, durch den linken Fuß, der dabei die 3. Position hinter dem rechten bezeichnet, von seinem bisherigen Standpunkte verjagt; dieser aber vom linken Fuße eingenommen, während (2) der rechte Fuß in die 4. Position geschmeidig vorgeleitet.

Bei der Aufeinanderfolge mehrerer pas chassés ist das Abwechseln des Fußes beim 1. Tempo selbstverständlich.

b) Rückwärts. Vorbereitung: 4. Position, auf den rechten Fuß gestützt.

(1) Der linke Fuß wird in die 4. Position zurückgestellt, auf denselben degagirt und, nach sanftem Beugen und darauf folgendem leichten Aufschwingen, durch den rechten Fuß, der dabei die 3. Position vor dem linken bezeichnet, von seinem bisherigen Standpunkte verjagt; dieser aber vom rechten Fuß eingenommen, während (2) der linke Fuß in die 4. Position geschmeidig zurückgleitet.

c) Seitwärts (rechts und links) mit derselben Vorbereitung, in gleicher Weise, jedoch aus der 3. Position in die 2. Position auszuführen.

d) Im Umdrehen (en tournant). Ganz in derselben Art, wie a) und b), jedoch in der Regel mit einer halben Umdrehung begleitet.

XIV. Ballotté.

176. Was ist ballotté?

Ein durch schaukelndes und abwechselndes Aus- und Einwerfen der Füße entstehender Tanzschritt — streng genommen aus coupé dessus et dessous zusammengesetzt — in zwei gleichmäßig zu accentuirenden Tempi.

177. Auf welcher Richtungslinie und wie ausführbar?

Auf der Stelle, sowie auf derselben en tournant.

M. M. 80 = 

BALLOTTÉ ET PAS DE ZEPHIRE.

Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß geht, unter vorbereitendem Beugen des linken Fußes im Auftakt ausholend, in die 4. Position schwe-

bend vor, und (1) fällt in die 3. Position zurückkehrend auf vor den linken Fuß, der in Folge dessen in die 4. Position zurückgeschneilt wird, und dieselbe schwebend bezeichnet; (2) der linke Fuß schlägt in die 3. Position hinter den rechten Fuß ein, und in Folge dessen wird der rechte Fuß in die 4. Position vorgeschneilt und bezeichnet wiederum dieselbe in der Schweben. —

Diese schaukelnde Bewegung (ballotter), unter thätiger Mitwirkung elastischer Knie und Fußbiegen beliebig wiederholt, ist eben so natürlich als angenehm in der Ausführung. — Sie wird jedoch mannichfaltiger und zur Verwendung geschickter durch die Verbindung mit einem pas de Zéphire (s. XV.), denn es ist dann möglich, ballotté in der Wiederholung mit abwechselndem Fuße anzufangen.

Das rhythmische Beispiel zeigt daher im 1. und 2. Tempo: ballotté; im 3. und 4. Tempo: pas de Zéphire.

XV. Pas de Zéphire.

178. Was ist pas de Zéphire?

Ein mit wogenden und luftig hinschwebenden Bewegungen begleiteter Tanzschritt in zwei Tempi von gleichmäßigem Accente.

179. Auf welcher Richtungslinie und wie ist derselbe auszuführen?

M. M. 80 = 

PAS DE ZEPHIRE.
VZP
RL

Sowohl auf der Stelle und auf solcher auch im Umdrehen (en tournant), als auch nach allen Richtungen.

a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 1. Position, auf den Fußspitzen.

Der rechte Fuß geht, unter vorbereitendem Beugen des linken Fußes im Auftakt ausholend, in die 4. Position schwebend

vor, macht (1) coupé dessus — fällt allein in die 1. Position zurück —, degagirt, und sofort gleitet der linke Fuß in die 4. Position schwebend hinter; (2) leichtes Aufschwingen des rechten Fußes, fast allein durch die elastische Thätigkeit seiner Fußbiege und Zehen bewirkt, während der linke Fuß, mit lockerem und geschmeidigem Knie, aus der 4. Position hinten, unterwegs die Zwischenlinie mit der Spitze beschreibend, in die 4. Position vor schwebend geführt wird. —

Die Endigung zeigt gleichzeitig den linken Fuß zum Beginn des folgenden pas de Zéphire bereit.

b) Vor-, rück-, seitwärts (rechts und links).

Ganz in derselben Weise auszuführen. Durch das erste Tempo: coupé wird stets die Richtungslinie bestimmt. Mithin muß vorwärts der im Ausholen beginnende Fuß in die 4. Position vor; rückwärts in die 4. Position hinter; seitwärts (rechts und links) beziehentlich der rechte oder linke Fuß in die 2. Position, zuerst auffallen.

c) Im Umdrehen (en tournant).

Das Tempo (1) ist dem bei a) beschriebenen 1. Tempo völlig gleich; mit (2) ist jedoch die einmalige Umdrehung (ganze tour) auf dem stützenden Fuß verbunden; der andere schwebende Fuß begleitet dieses 2. Tempo durch eine kreisförmige Bewegung nach außen in der Schweben — rond de jambe en dehors, en l'air — und befördert damit wesentlich die drehende Wendung.

Endlich sei noch bemerkt, daß dem pas de Zéphire durch Einschieben des temps de cuisse (s. XIX.) auf das 2. Tempo eine sehr elegante Schattirung verliehen werden kann.

XVI. Temps de sissonne simple.

180. Was ist temps de sissonne simple?

Ein Beugen beider Knie, dem Aufhüpfen mit Zurückfall auf nur einem Fuß folgt, während der andere zur Seite in der Schweben gehalten ist, in zwei Tempi, von denen das erste accentuirt ist.

181. Auf welcher Richtungslinie und wie wird das ausgeführt?

Sowohl auf der Stelle, als auch auf derselben im Umdrehen (en tournant).

M. M. 112 =

TEMPS DE SISSONNE SIMPLE.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Strecken beider Knie sowie durch Erheben auf die Fußspitzen vorbereitend zu bezeichnen, damit mit dem vollen Takte (1) beide Knie beugen und bei (2) ein Aufschwung erfolge, der jedoch mit dem Zurückfall auf nur einen Fuß endigt, während der andere Fuß in die 2. Position lebhaft ausgeschlagen wird und gestreckt in der Schwebe verbleibt. Die Wiederholung des temps de sissonne bedingt, daß der in der 2. Position schwebend gehaltene Fuß beim 1. Tempo in die 5. Position eilig zurückkehrend, mit dem andern Fuße zu gemeinsamen Beugen sich wieder vereinige. — Sissonne simple kann entweder dessous oder dessus ausgeführt werden, je nachdem bei der Aufeinanderfolge mehrerer solcher temps der in der 2. Position ausgeschlagene Fuß in die 5. Position hinter oder vor den andern Fuß zurückkehrend sich einfügt.

Das Ausschlagen in die 2. Position kann auch mit abwechselndem Fuße erfolgen.

Endlich ist dasselbe in gleicher Weise auch auf der Stelle en tournant ausführbar. Mit vier temps de sissonne simples dürfte ein einmaliges Umdrehen (ganze tour) zu beenden sein. In allen diesen Fällen kann bei der Wiederholung des temps de sissonne simple das 1. Tempo einen lebhafteren Accent dadurch erlangen, wenn der in der 2. Position schwebend gehaltene Fuß mit dem andern Fuß durch gemeinsamen Aufschlag in der 5. Position — *assemblé* — sich vereinigt.

XVII. Temps de sissonne relevé.

182. Was ist temps de sissonne relevé?

Ein dem sissonne simple nahverwandter Tanzschritt, in der Gegenbewegung auf ein Tempo dargestellt.

183. Auf welcher Richtungslinie und wie ist seine Ausführung?

Sowohl auf der Stelle, als auch auf derselben en tournant.

M. M. 72 =

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Beugen beider Knie und mit gleichzeitig von beiden Füßen zu erfolgendem Aufschwung zu bezeichnen, mit welchem die Füße (wie zum changement de jambe) in die 2. Position entweichen, jedoch im Nu die anfängliche 5. Position wieder annehmen und dazu vorbereitet sind, daß (1) mit dem vollen Takte der Zurückfall auf dem rechten Fuß allein accentuirt erfolge, während der linke Fuß ein rond de jambe en dedans (s. 122) schwebend hinter dem rechten Fuß bis in die 2. Position ausführt.

Die Endigung des sissonne relevé wird in der Regel durch ein 2. Tempo — assemblé — bewirkt. Mithin (2) der in der 2. Position schwebend gehaltene linke Fuß vereinigt sich nach vorausgegangenem Aufschwung vor dem rechten Fuß zu gemeinsamen Auffall.

Die Wiederholung des sissonne relevé bedingt die Abwechselung des Fußes beim 1. Tempo.

Sissonne relevé en tournant, in der Regel mit einer halben Umdrehung ($\frac{1}{2}$ tour).

XVIII. Temps de sissonne double. *)

184. Was ist temps de sissonne double?

Ein dem sissonne simple nahverwandter Tanzschritt von drei Bewegungen auf drei Tempi, deren erstes und drittes zu accentuiren ist.

185. Auf welcher Richtungslinie und wie ist dasselbe auszuführen?

M. M. 72 =

TEMPS DE SISSONNE DOUBLE.

Auf der Stelle. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der Auftakt ist durch Beugen beider Knie zu bezeichnen, damit mit dem vollen Takte (1) beide Füße sich ausschwingen und in die 5. Position auf die Spitzen gleichmäßig zurückfallen. (2) Hierauf folgt ein zweiter hüpfender Ausschwingung mit dem Zurückfall auf den linken Fuß allein, während der rechte Fuß in die 2. Position ausgeschlagen wird und darin gestreckt und schwebend verweilt, um (3) in die 5. Position hinter (dessous) oder vor (dessus) dem linken Fuße schlüpfend zu gelangen.

XIX. Temps de cuisse.

186. Was ist temps de cuisse?

Ein dem pas de Bourrée entstammter Tanzschritt, in welchem die in der Umkehrung nachgewiesenen drei Schrittbewegungen des erstgenannten pas syncopirt dargestellt sind. Temps de cuisse besteht daher aus nur zwei Tempi, die auf ein Musiktempo endigen und verlangt die thätigste Mithülfe des Oberbeins (cuisse).

*) Auch pas de Rigaudon genannt wegen seiner Anwendung in dem munteren und früher beliebten gleichnamigen Tanze.

187. Wie wird es ermöglicht, daß zwei Schritttempi auf nur ein Musiktempo ihre Endigung finden können?

Dadurch, daß das erste schon im Auftakt begonnen wird, in Folge dessen das zweite mit dem vollen Takt zusammentreffen kann. — Es liegt mithin der Accent stets auf dem zweiten Schritt-Tempo, das durch Umkehrung als erstes in nachstehendem rhytmischen Beispiele erscheint.

188. Auf welcher Richtungslinie und wie ist temps de cuisse ausführbar?

M. M. 50 = 

Sowohl auf der Stelle, als nach allen Richtungen (mit einem vorausgehenden jeté), sowie im Umdrehen (en tournant).

a) Auf der Stelle. Vorbereitung: 2. Position, auf dem rechten Fuß degagirt, der linke Fuß gestreckt und schwebend gehalten.

Der im Oberbein markig zu führende linke Fuß schlägt, (2) unter gelindem Beugen des rechten Fußes, kräftig mit der Spitze in der 2. Position auf, erhebt sich aber sofort, elastisch vom Boden abschnellend, wieder zur früheren schwebenden Haltung, indeß der rechte Fuß ganz kurz, leicht und flach nach rechts hüpfst (temps levé), immer den Schwerpunkt des Körpers behält und (1) den in die 5. Position vor (dessus) oder hinter (dessous) schlüpfenden linken Fuß aufnimmt. —

Sobald ein zweites temps de cuisse mit dem rechten Fuß in der Gegenbewegung folgen soll, so ist zunächst dessen gestreckte und schwebende Haltung in der 2. Position als Voraussetzung nothwendig. Die im rhytmischen Musikbeispiel vorhandene Pause (7) deutet den rechtzeitigen Moment dazu an.

b) Seitwärts (rechts und links).

M. M. 80 = 

VZP
RL

JETÉ ET TEMPS DE CUISSE.

Stets mit einem vorausgehenden Tempo: jeté, dessen Richtungslinie zugleich die des unmittelbar darauf folgenden temps de cuisse bestimmt.

Rechts. Vorbereitung: 5. Position, der rechte Fuß vorn.

Der rechte Fuß gleitet zum lebhaften Aufschwingen mit (1) jeté in die 2. Position, degagirt unter Beugen und fast gleichzeitig nimmt der markig gestreckte linke Fuß die 2. Position schwebend an und nun folgt (2) u. (1) temps de cuisse in eben beschriebener Weise.

Dies kann in beliebiger Wiederholung nach rechts oder links, eben so, mit vorausgehendem jeté in die 4. Position, vor- oder rückwärts ausgeführt werden.

c) Im Umdrehen (en tournant).

Auf dieselbe Weise sowohl in halber, als auch in ganzer tour, in der Regel mit der Wendung: links um-rückwärts ausführbar. In beiden Fällen ist temps de cuisse durch ein rond de jambe en dehors mit dem in der Endigung des vorausgehenden jeté schwebend gehaltenen Fuß zu begleiten.

Vierzehnter Abschnitt. *)

Battiren (Le battement).

189. Was heißt Battiren?

Battiren (v. franz. battre) ist das rührige Ein- und Ausschlagen eines oder beider Füße in der Schwebe. — Man unterscheidet:

a) Battiren mit einem Fuße. — Die Grundlage dazu bilden die im 11. Abschnitt erklärend beschriebenen kleinen battements in sauberer, zierlicher und äußerst schneller Ausführung (Mus. tremolo — zitternde Bewegung —),

b) Battiren mit beiden Füßen. — Durch nach vorherigem Beugen der Knie zu geschwebendes kräftiges Aufschwingen beider Füße, die in der Luft kreuzend sich um einander schlagen, darzustellen (Mus. trillo — Triller —).

190. Was wird durch Battiren bezweckt?

Eine Ausschmückung oder Verzierung, die hauptsächlich bei solchen pas und temps, mit denen ein Aufschwingen verbunden ist, zur Anwendung kommt. — Dieselbe wird in der Regel ihrem Haupt-Accent oder dem Schlußfall, selbstverständlich nur auf ein Tempo, zu Theil.

Daraus folgt, daß Battiren an sich den Tanzschritten nicht beizuzählen ist.

191. Was ist zu jeder Art des Battirens hauptsächlich erforderlich?

Gleichmäßig ausgebildete Füße und vollkommene Unabhängigkeit derselben vom Oberkörper, ausgearbeitete Hüften, Schenkel, Knie, Fußblegen und Kniegelenke: kurz, Sicherheit (aplomb), Gewandtheit und Elastizität.

192. Welches sind die Hauptmomente des Battirens mit beiden Füßen?

Jederzeit drei im engsten Zusammenhange:

*) Der Gegenstand dieses Abschnitts streift eigentlich schon in das Gebiet des theatralischen Tanzes. — Seine Behandlung dürfte jedoch für Künstler und Kunstliebhaber nicht ohne Interesse sein.

- 1) Vorbereitung: Beugen der Knie in einer der 5 Positionen,
 2) Darstellung: die Triller-Schläge (battements) im Aufschwingen und
 3) Endigung: Auf- und Zurückfallen in eine der 5 Positionen.*)

193. Können sich die Triller-Schläge (battements) auch auf die Endigung vertheilen?

Die reißende Schnelligkeit des Battirens läßt in dieser Beziehung keine ganz genaue Beweisführung zu, jedoch verdient die Annahme, daß der Moment des Battirens mit dem des höchsten Aufschwungs zusammentreffe, Beachtung und Glauben.

194. Ist eine Grundform des Battirens vorhanden?

Za. Eine solche zeigt sich im changement de jambe (s. 144) und ist durch Fig. 19 deshalb veranschaulicht, um daraus sowohl die Mannichfaltigkeit der Trillerschläge im Battiren, als auch deren Zahlenverhältniß verständlich zu entwickeln. Im changement de jambe — dem einmaligen, gleichmäßig kreuzenden Wechsel beider Füße in der Schweben auf ein Tempo — sind, streng genommen, zwei battements enthalten, nemlich: das erste durch Ausschlagen von der geschlossenen in eine offene Position, das zweite durch Einschlagen von der offenen in eine geschlossene Position.

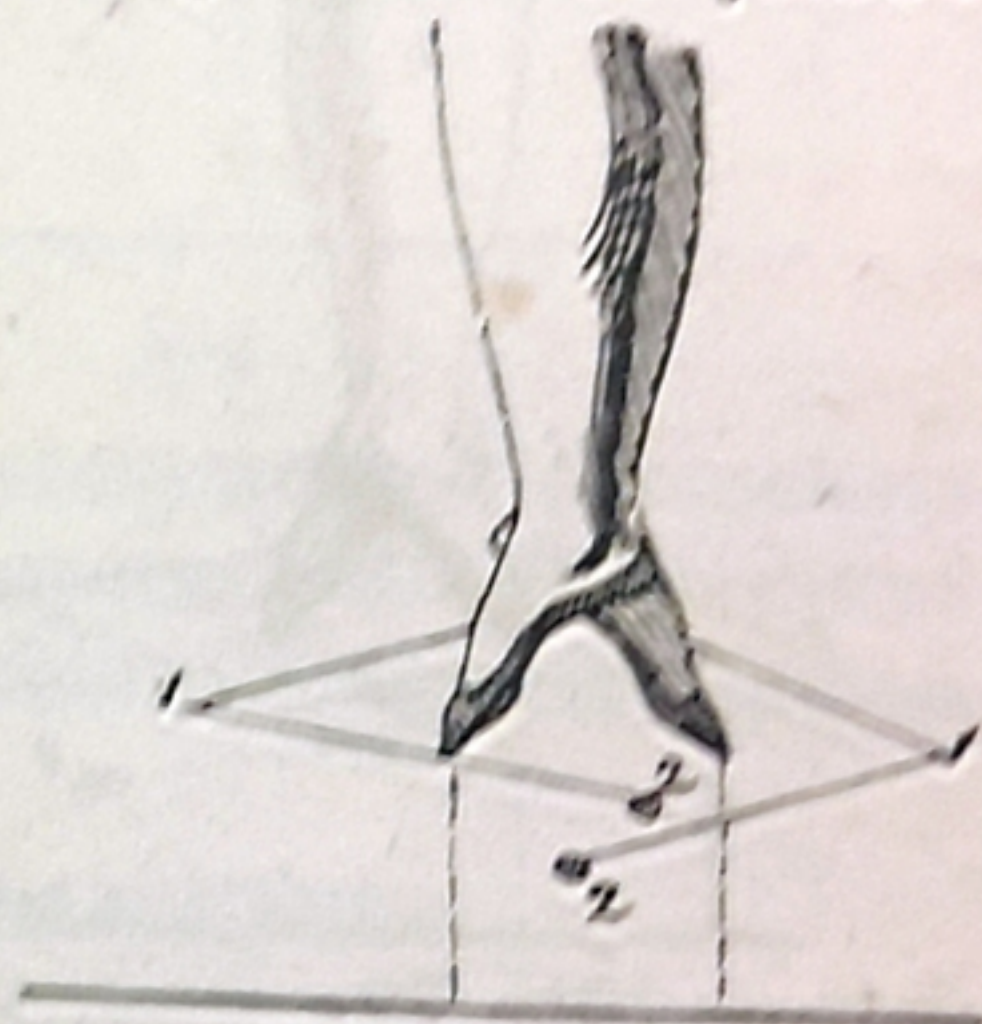


Fig. 19.

195. Wüßte man wohl die Ausführung des changement de jambe schon als Battiren gelten?

Keineswegs. Sobald aber dem changement de jambe nur ein Triller-Schlag (battement) mehr zugetheilt wird, so ist dies dem Battiren beizuzählen.

*) Wüßte man jeder battirte Tanzschritt im Zurückfall nicht nur auf beiden Füßen, sondern auch auf nur einem Fuße, während der andere eine der offenen Positionen schwebend bezeichnet, seine Endigung finden.

A. Entrechat.

196. Was wird unter entrechat *) verstanden?

Diejenige Art des Battirens, zu welcher die gleichmäßige Thätigkeit beider Füße erforderlich ist. Das wird noch genauer bezeichnet durch die erklärend hinzugefügte Zahl der geraden oder ungeraden Triller-Schläge (battements).

197. Wie ist das zu verstehen, entrechat mit geraden oder ungeraden Triller-Schlägen?

Die Figuren 20, 21, 22, 23 erledigen diese Frage vollständig durch klare und deutliche Veranschaulichung des

a) entrechat à trois ouvert
(in offener Position beendigt.)

b) entrechat à trois
(aus offener Position be-
gonnen.)

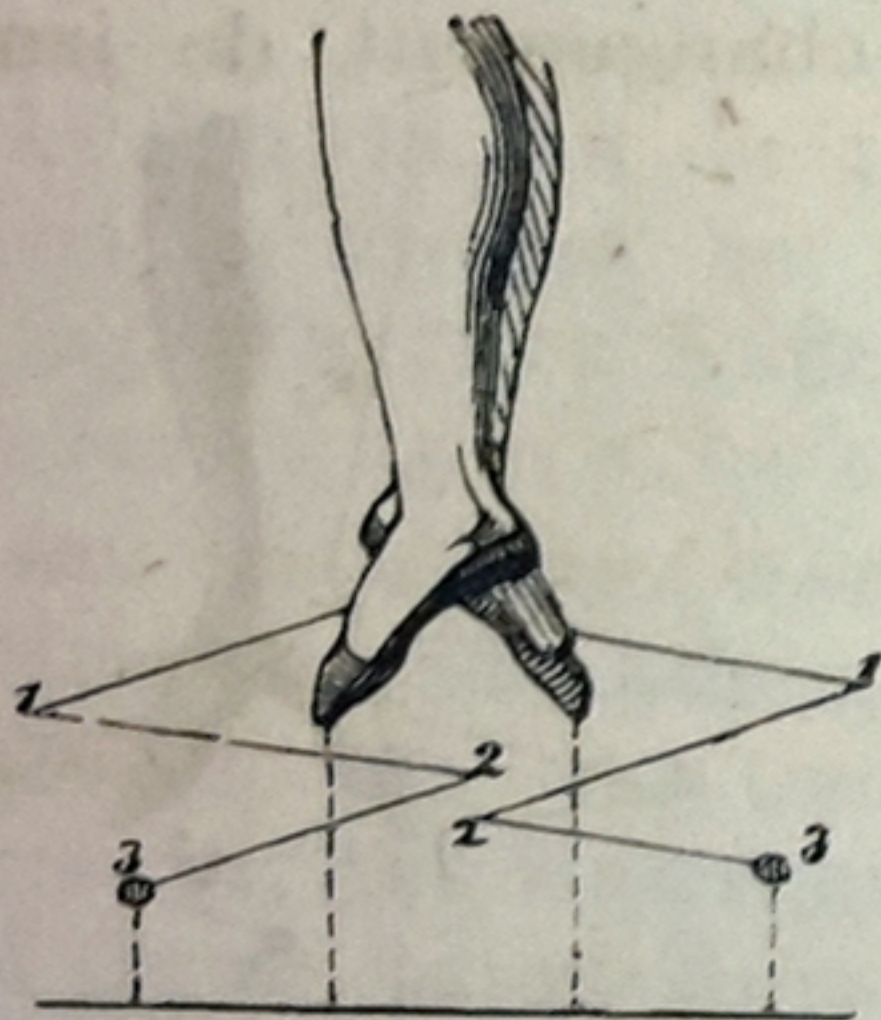


Fig. 20.

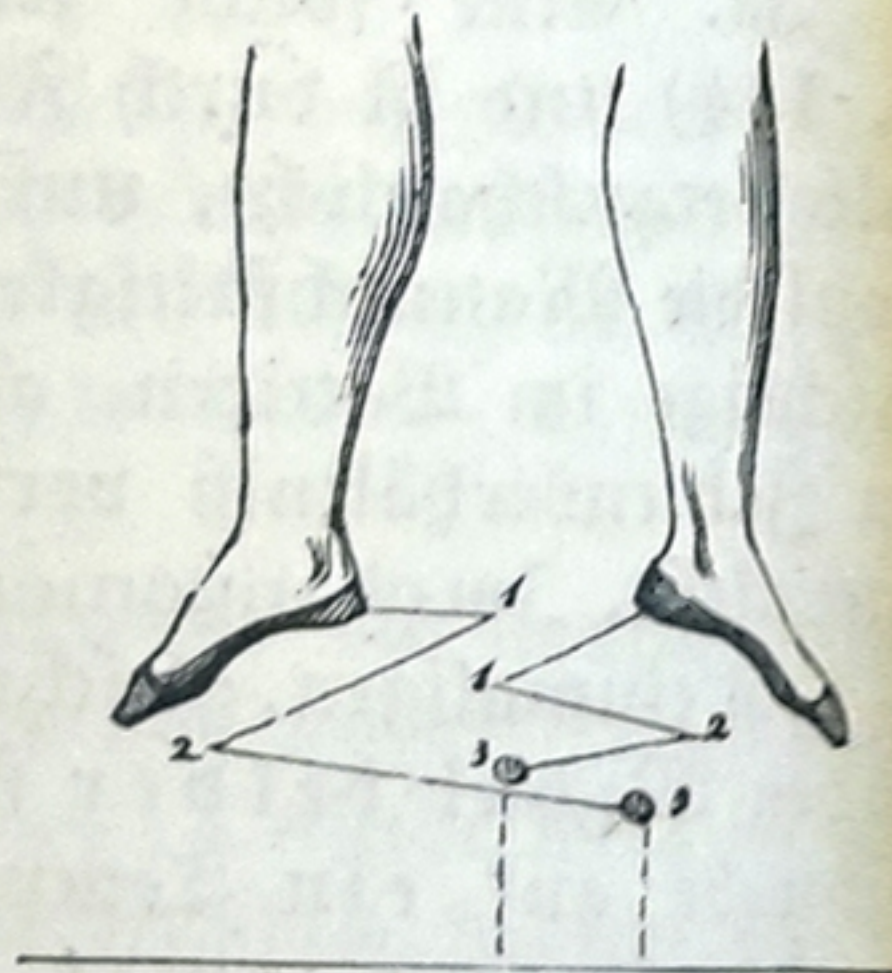


Fig. 21.

*) Dieser Ausdruck ist nicht, wie zuweilen behauptet worden ist, eine Zusammenziehung von *entrer chaque temps*, sondern aus dem Italienischen in die französische Sprache übergegangen. In der ältern italienischen Tanzschule wurde das Aufschwingen beider Füße in Verbindung mit zitternden *battements* (ital. *battute*) eines Fußes oder beider, ohne kreuzendes Umeinanderschlagen: *capriola* — *Cabriole* — genannt. — Beiläufig sei bemerkt, daß diese Art des Battirens auch jetzt im theatralischen Tanze noch häufig angewendet wird, und daß die französische Tanzschule in Bezug auf deren Ausführung den technischen Ausdruck: *friser la cabriole* adoptirt hat.

Zum Unterschied nannte man das später (etwa 1730, durch die damals hochgefeierte Tanzkünstlerin *Camargo*) aufgekommene kreuzende Umeinanderschlagen beider Füße: *capriola intrecciata* — ineinandergeschlungene oder verflochtene *Cabriole* — und davon stammt das Wort: *entrechat* ab.

c) entrechat à trois (la Royale)
(aus geschlossener Position begonnen
und darin beendigt.)

d) entrechat à quatre.



Fig. 22.

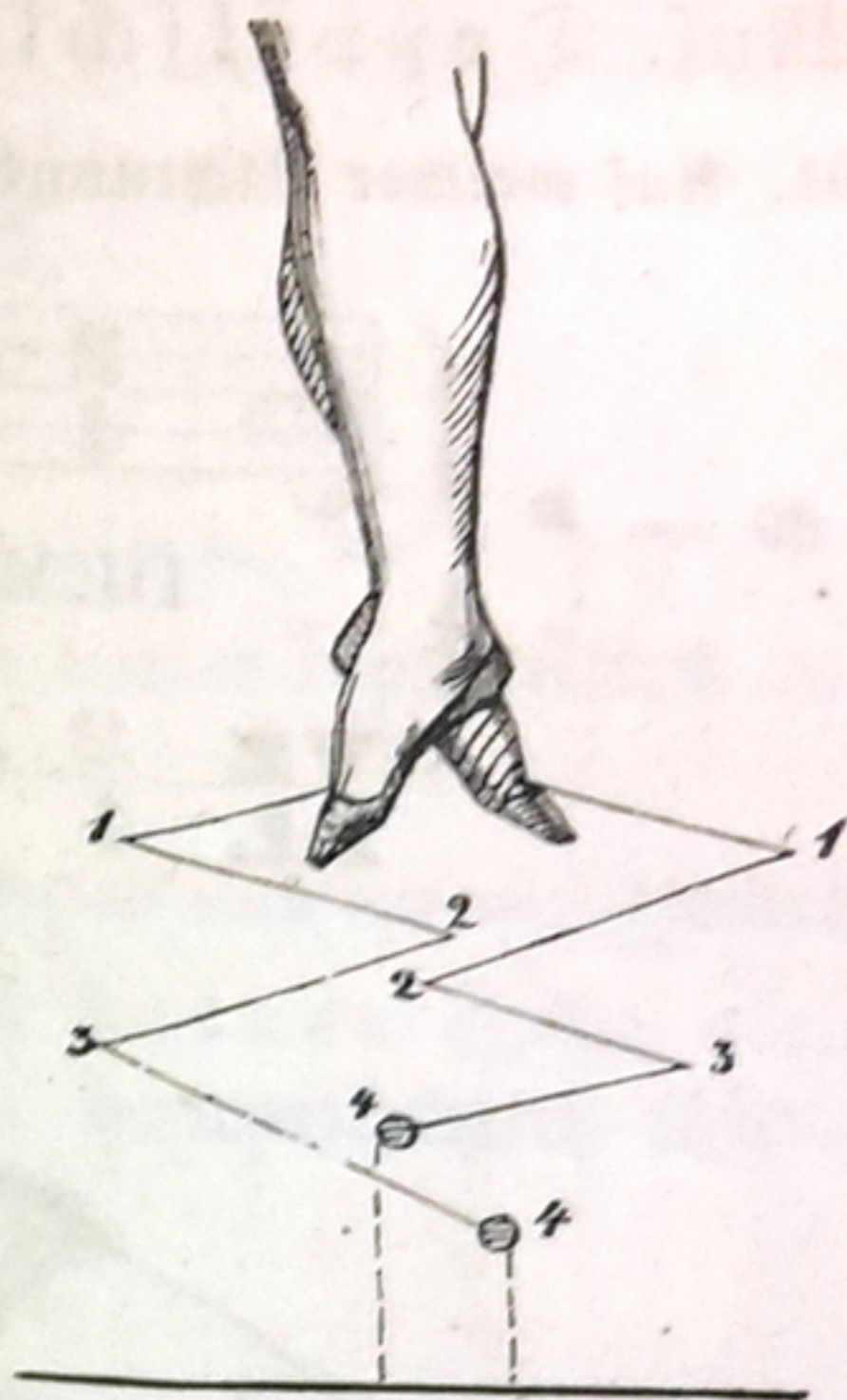


Fig. 23.

Die nur im theatralischen Tanz vorkommenden entrechats à cinq, six, sept und huit sind vom entrechat à quatre aus durch entsprechende Vermehrung der Schlag-Linien sehr faßlich zu erklären.

198. Auf welcher Richtungslinie ist entrechat ausführbar?

In der Regel auf der Stelle und auf solcher auch im Um drehen — en tournant —.

199. Kann man sich die Ausführung des entrechat en tournant irgendwie erleichtern?

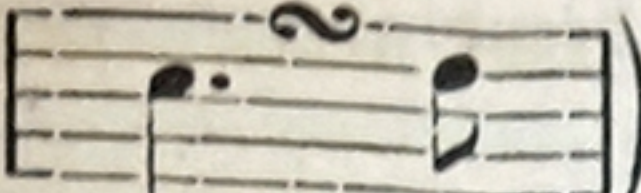
Ja. Vorausgesetzt, man wolle zwei entrechats à quatre en tournant auf eine ganze tour vertheilen, so wird dies aus der 5. Position (der rechte Fuß vorn) mit der Wendung links um leichter zu ermöglichen sein, als in entgegengesetzter Weise.

B. Demi-contretemps.


200. Was ist demi-contretemps?


Ein im Fortrücken auseinandergezogenes, somit verzögertes entrechat à trois, aus einer offenen Position begon-

nen und entweder in einer geschlossenen oder in einer offenen Position auf ein Tempo beendet.

(Mus. Doppelschlag: ).

201. Auf welcher Richtungslinie ist es und wie ausführbar?

M. M. 69 = 



DEMI-CONTRETEMPS.

VZ 2/4
RL 4/4

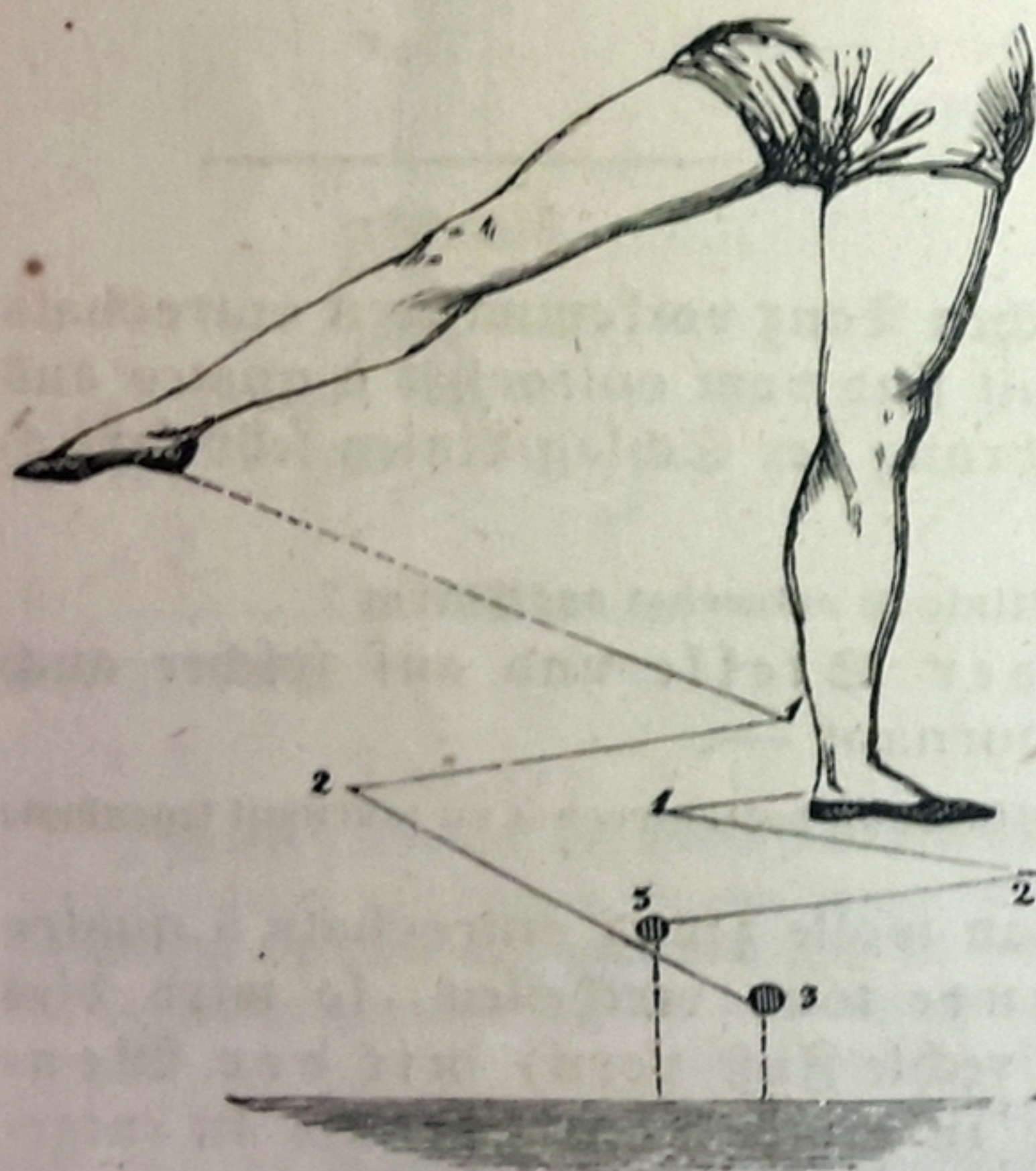


Fig. 24.

Nach allen Richtungen.
— Mit einem temps levé im Auftakt vorbereitet, wird (1) durch einen nach der Richtungslinie sanft hingleitenden Schritt bezeichnet; diesem folgt demi-contretemps mit (2) präzisem Schlußfall auf beide Füße (Fig. 24.).


C. Brisé.


202. Was ist brisé?

Ein Battiren, daß im Beginnen die Spitze des Trillers gleichsam abgebrochen und seine Trillerschläge fast arpeggierend erscheinen läßt.

(Mus. Mordent:  oder in der Umkehrung
Bralltriller:  auch wohl Arpeggio — har:

fenmäßig rasches Nacheinanderschlagen der Töne eines Accords

— gleichviel ob von oben nach unten:  oder

in der Umkehrung: .


203. Auf welcher Richtungslinie ist es ausführbar?

Sowohl auf der Stelle, als auch unter Fortrücken nach jeder Richtung hin.

204. Welcher Unterschied findet zwischen brisé und entrechat statt?

Im entrechat ist die Thätigkeit beider Füße gleichmäßig; im brisé dagegen ist ein Fuß hauptsächlich thätig, der andere hülfreich mitwirkend.

205. Wie ist die Ausführung des brisé?

M. M. 80 = 

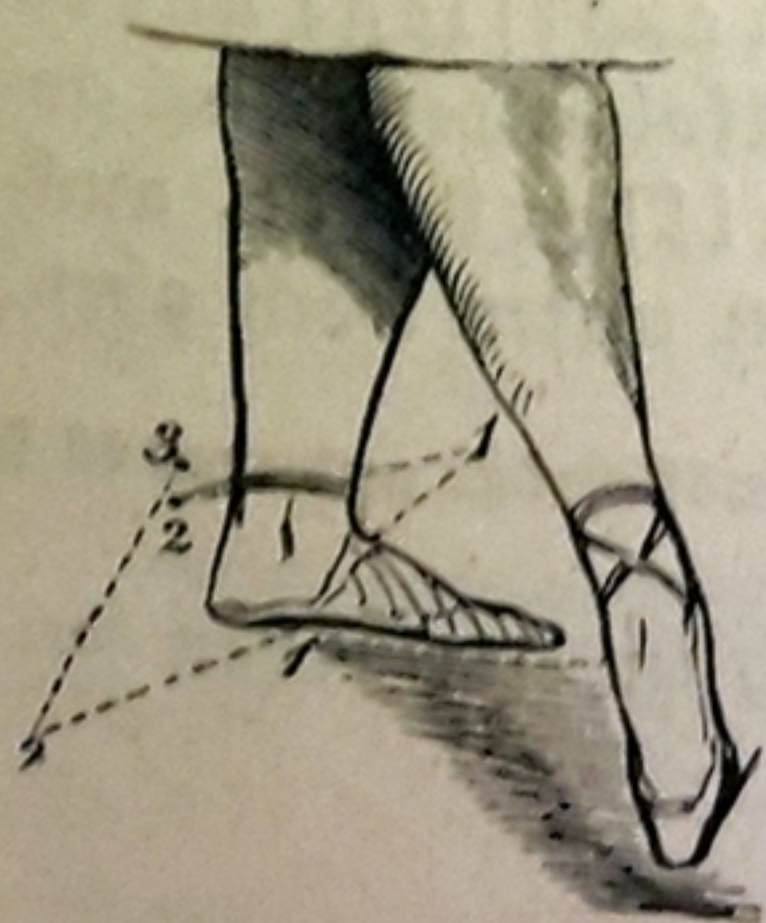


Fig. 25.

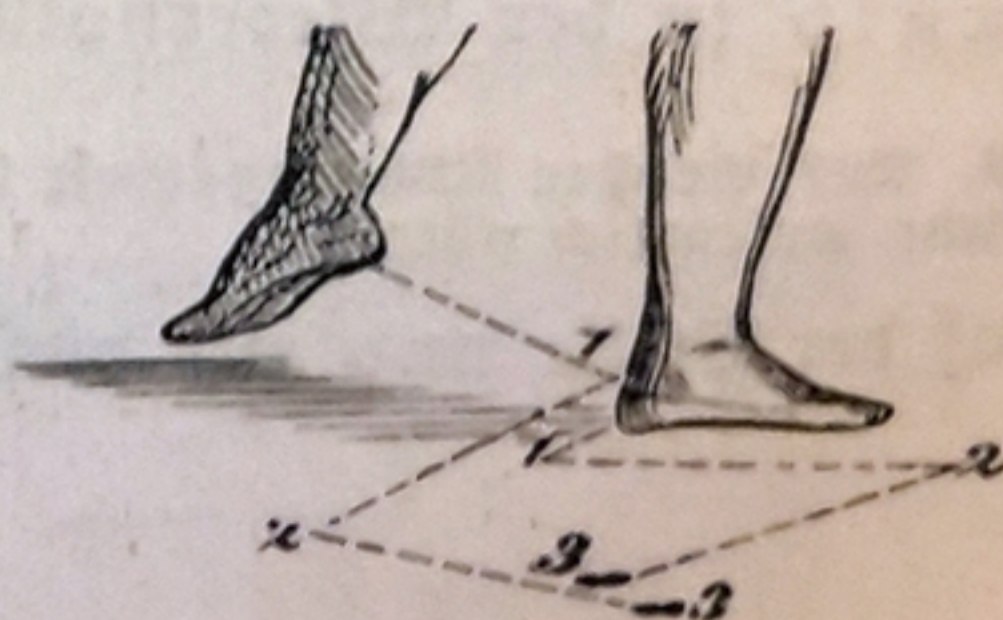


Fig. 26.

Stets aus einer offenen Position, in welcher ein Fuß schwebend und zum Battiren bereit gehalten ist, während der andere den Schwerpunkt des Körpers stützt, beim Battiren hülfreich mitwirkt und gleichzeitig in beziehendlicher Richtung fortzurücken übernimmt.

206. Gibt es mehrere Arten des brisé?

Ja. Man unterscheidet brisé dessus (Fig. 25.) und brisé dessous (Fig. 26.), je nachdem der in offener Position schwebend und bereit gehaltene Fuß zuerst vor oder zuerst hinter den stützenden Fuß einschlägt.

207. Kann brisé auf verschiedene Weise beendigt werden?

Ja. Der Schlußfall kann stattfinden:

- 1) auf einem — dem im Battiren hauptsächlich thätig gewesenen — Fuß,
- 2) auf einem — dem stützend und beim Battiren hülfreich gewesenen — Fuß, und
- 3) auf beiden Füßen.

D. Pistolets (Ailes de pigeon).

208. Was sind pistolets (oder ailes de pigeon)?

Die Aufeinanderfolge oder das unmittelbare Aneinanderreihen mehrerer brisés dessous, deren jedes aus der 2. Position beginnt und auf dem beim Battiren thätig gewesenen Fuße endigt, während der stützend und mitwirkend gewesene Fuß auf's Behendeste in die 2. Position ausfliegt und daselbst, in der Vorausnahme bereit zum nächstfolgenden brisé dessous, schwebend verweilt. (Mus. Bralltrillerkette, auch wohl Arpeggio in der Wiederholung von unten nach oben.)

209. Auf welcher Richtungslinie ist dies ausführbar und was ist sonst zur Ausführung wesentlich nöthig?

Auf der Stelle und auf dieser auch im Umdrehen (en tournant).

M. M. 80 =

PISTOLETS.

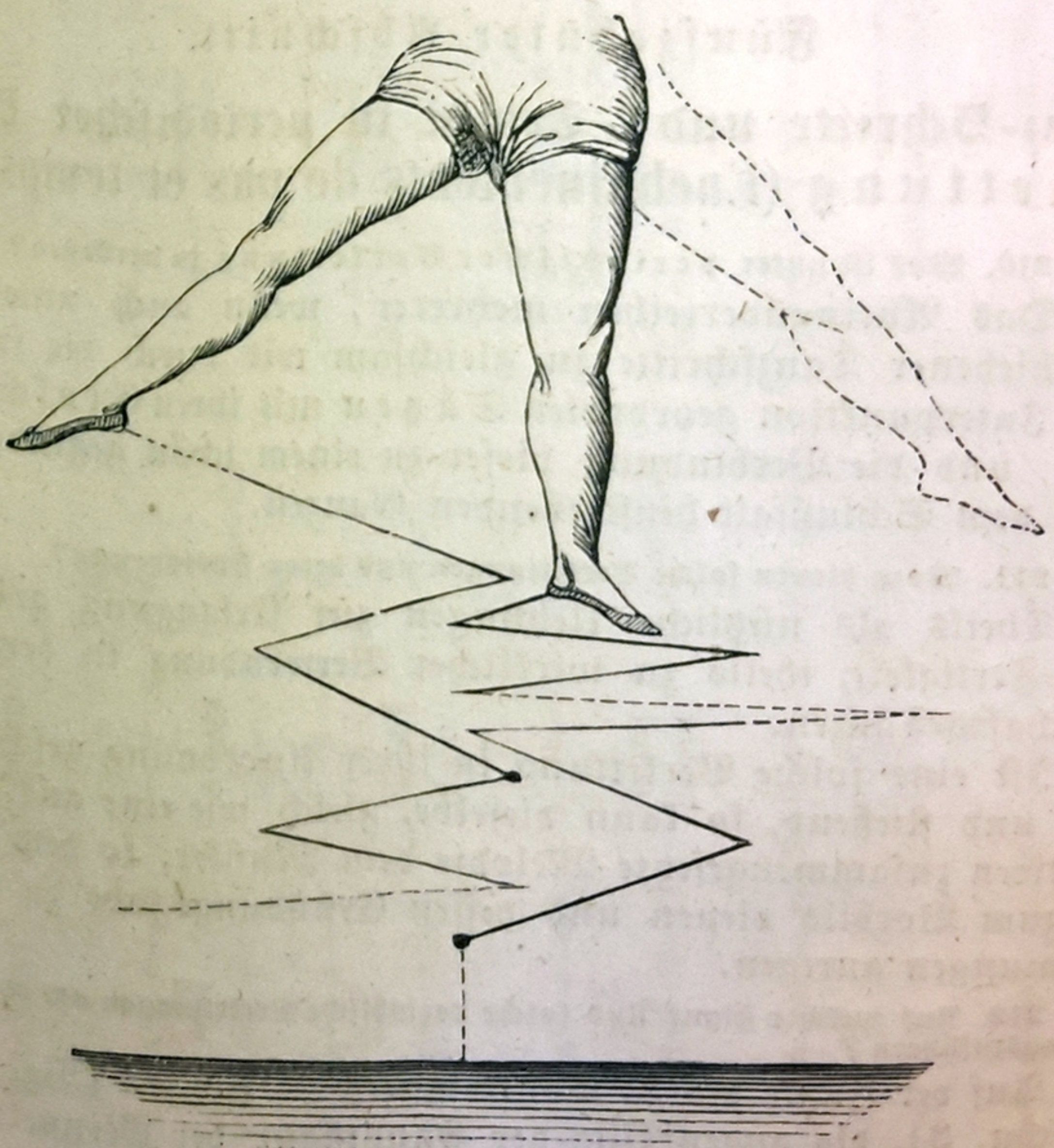


Fig. 27.

Das Gleichgewicht des Oberkörpers zu bewahren, trägt zum Gelingen der pistolets das Meiste bei. Der Schwerpunkt fällt (1) in der zu accentuirenden Endigung jedes einzelnen brisé dessous nur auf einen Fuß und wird bei Wiederholung desselben auf den andern Fuß, bei fortgesetztem Wiederholen immer abwechselnd von einem auf den andern Fuß übertragen. (Fig. 27.) — Alles kommt darauf an, den Schwerpunkt rechtzeitig dem stützenden Fuße zu ertheilen, damit die Thätigkeit des andern Fußes auf keine Weise gehemmt sei.

Fünfzehnter Abschnitt.

Tanz-Schritte und -Tempi in periodischer Verkettung (Enchainements de pas et temps).

210. Was ist unter periodischer Verkettung zu verstehen?

Das Aneinanderreihen mehrerer, wenn auch unter sich verschiedener Tanzschritte zu gleichsam wie durch die sprachliche Interpunction geordneten Sätzen mit ihren Einschnitten, und die Verbindung dieser zu einem schön gegliederten, nach dem Schlußfall hinstrebenden Ganzen.

211. Wozu dienen solche Verkettungen und deren Ausführung?

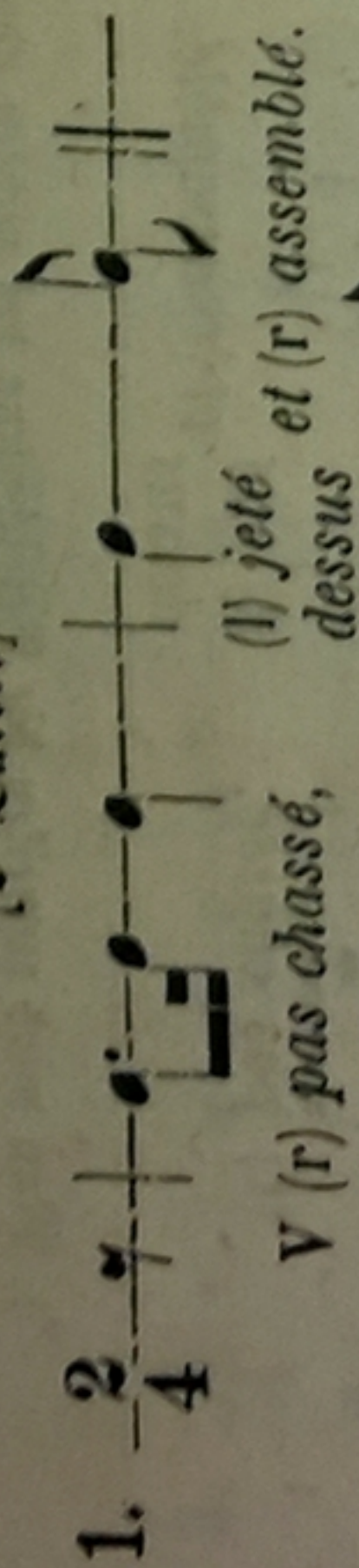
Theils als nützliche Uebungen zur Erlangung größerer Fuß-Fertigkeit, theils zu wirklicher Verwendung in den Gesellschafts-Tänzen.

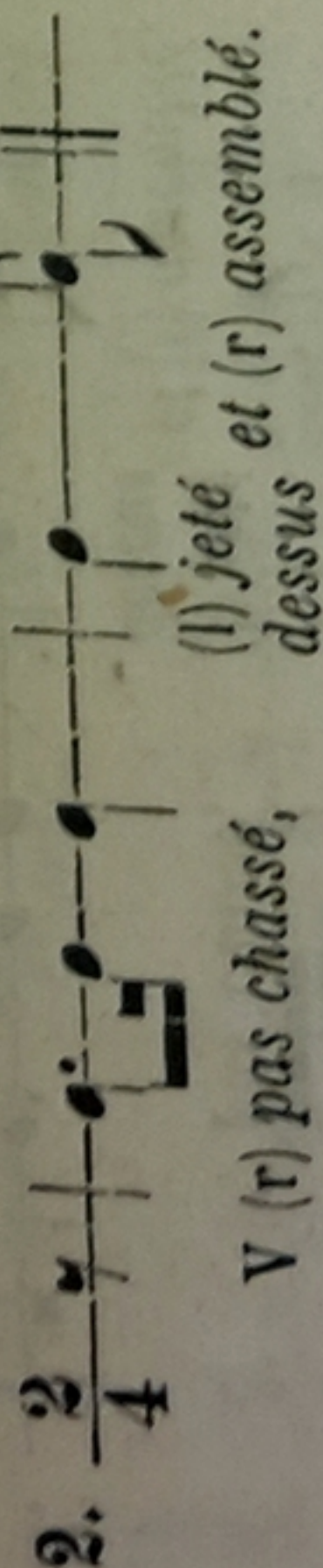
Ist eine solche Verkettung in ihrer Anordnung geschmackvoll und fließend, so kann dieselbe, gleich wie eine aus guten Motiven zusammengesetzte Melodie dem Musiker, so dem Tänzer zum Vorbild dienen und dessen Erfindungsgabe zu neuen Formungen anregen.

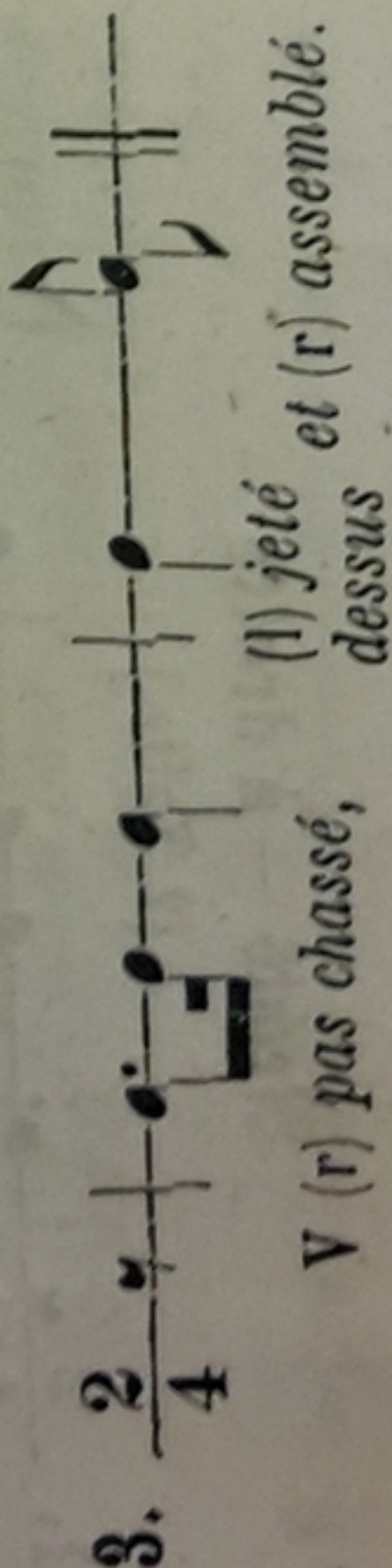
212. Auf welcher Figur sind solche periodische Verkettungen am geeignetsten auszuführen?

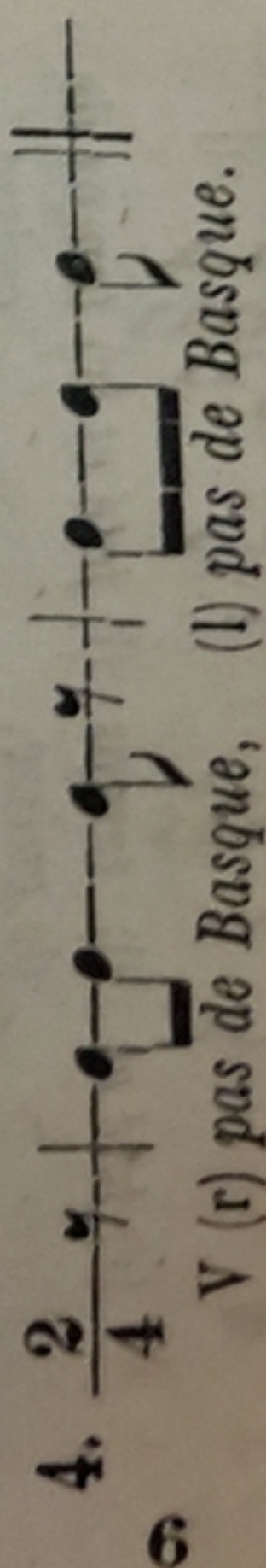
Auf der Figur des 2. Contretanzes — Eté — (Vgl. 16. Abschn. 3), die augenfällig der Hauptfigur der Menuett entlehnt, als Typus zu bezeichnen ist. Nachstehend folgen einige solcher Perioden, die sich durch zweckmäßige Anordnung besonders empfehlen dürften.

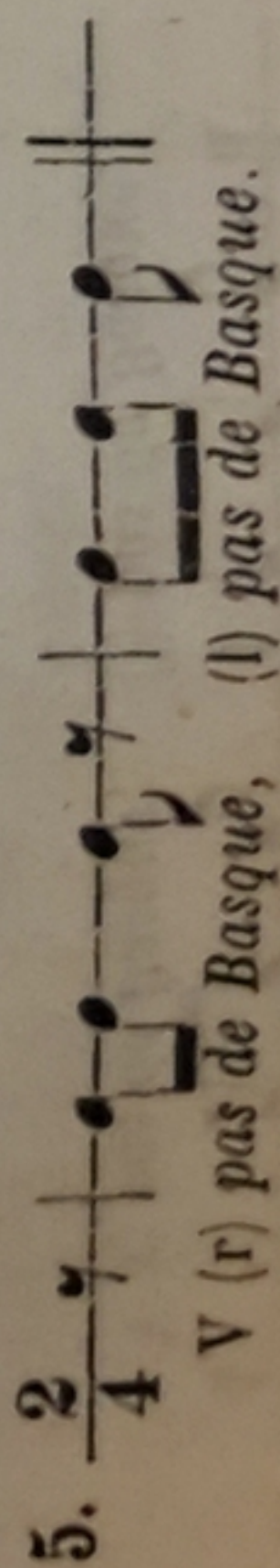
Vorwärts — en avant —
[2 Takte.]

1. 

2. 

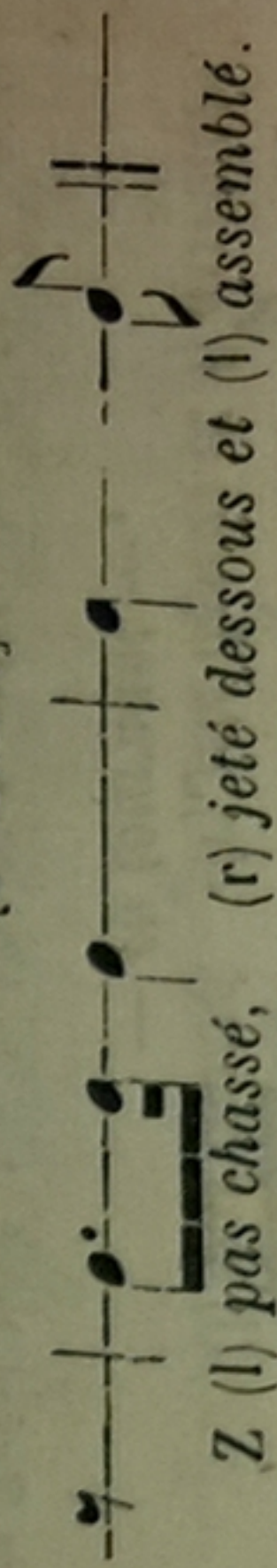
3. 

4. 

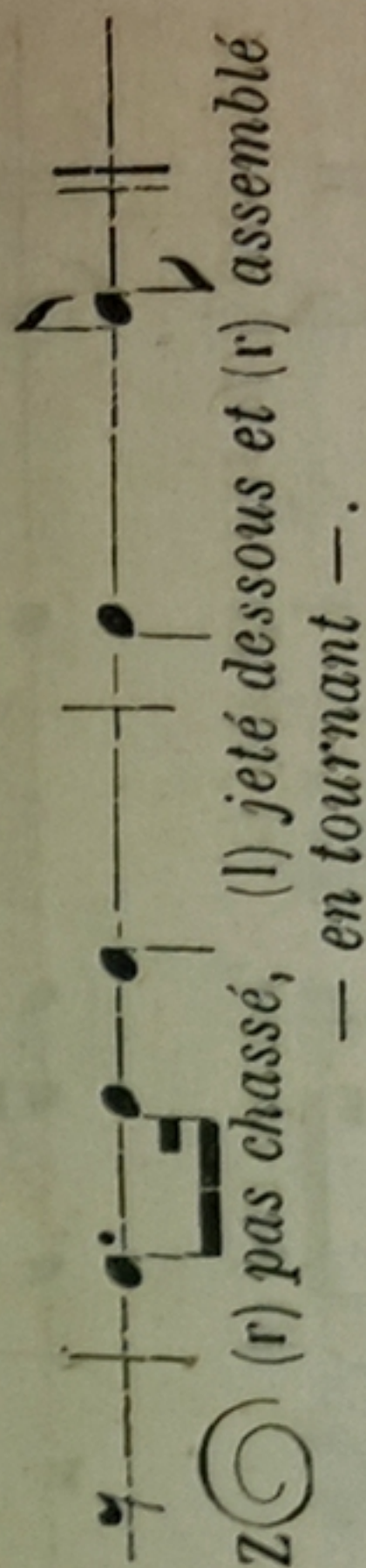
5. 

Rückwärts — en arrière —
[2 Takte.]

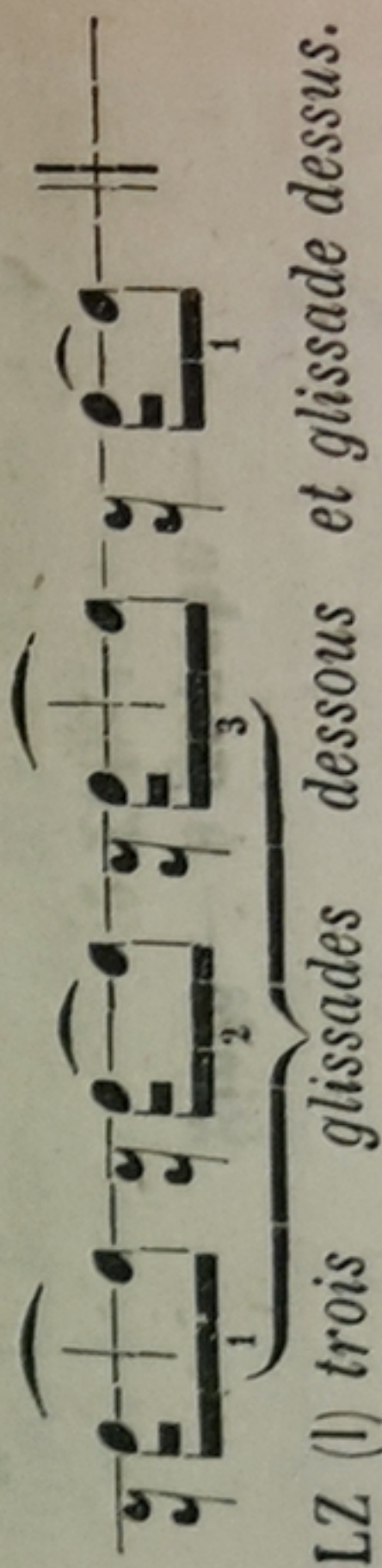
Z (l) pas chassé, (r) jeté dessous et (l) assemblé.



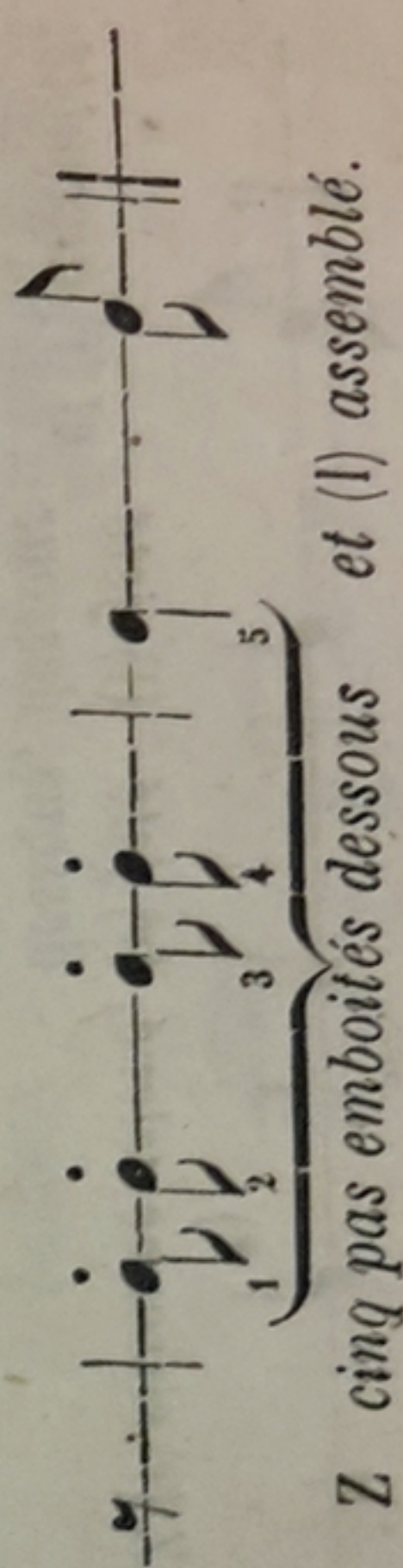
Z (r) pas chassé, (l) jeté dessous et (r) assemblé
— en tournant —.



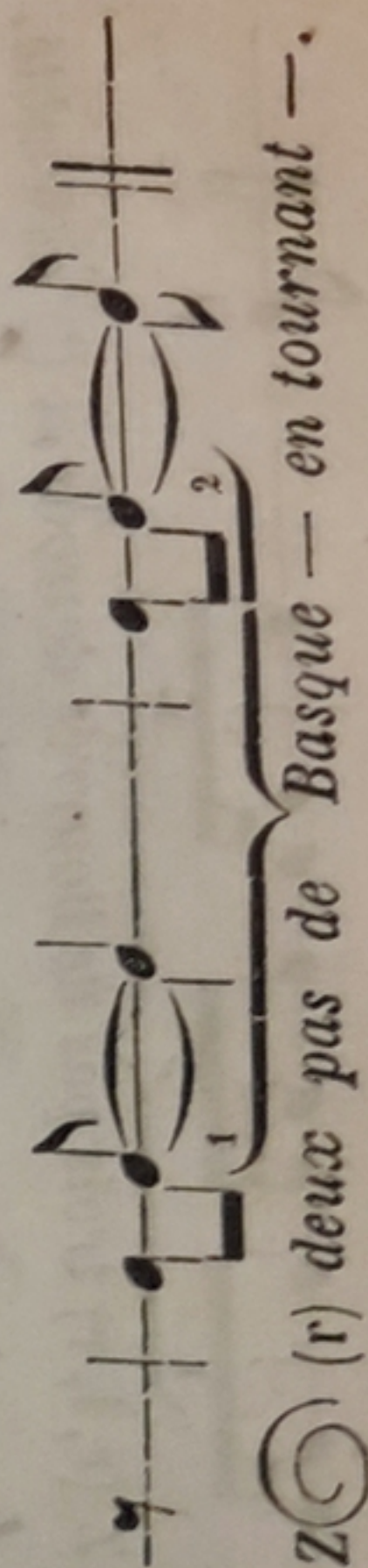
LZ (l) trois glissades dessous et glissade dessus.



Z cinq pas emboîtés dessous et (l) assemblé.



Z (r) deux pas de Basque — en tournant —.



3. $\frac{2}{4}$ (r) pas chassé, (l) jeté et (r) assemblé, dessus

4. $\frac{2}{4}$ (r) jeté et (l) pas de Bourrée (r) jeté et (l) pas de Zephyre, dessous

5. $\frac{2}{4}$ (r) jeté et (l) pas de Bourrée (r) jeté et (l) pas de Zephyre, dessous

6. $\frac{2}{4}$ (r) ballotté, (r) jeté et (l) pas de Zephyre.

7. $\frac{2}{4}$ (r) demi-contretemps, (r) glissade et (r) assemblé, dessous

(l) trois glissades dessous et glissade dessus,

(l) jeté et (r) pas de Bourrée (l) jeté et (r) pas de Zephyre, dessous,

(r) pas de Bourrée (l) jeté, (r) pas de Bourrée et (l) assemblé, rée dessous

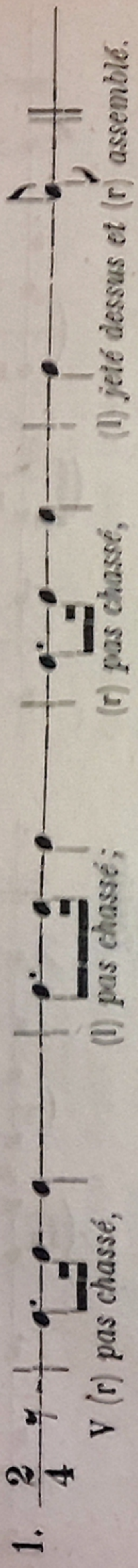
(l) ballotté, (l) jeté et (r) pas de Zephyre.

(l) demi-contretemps, (l) glissade et (l) assemblé, dessous

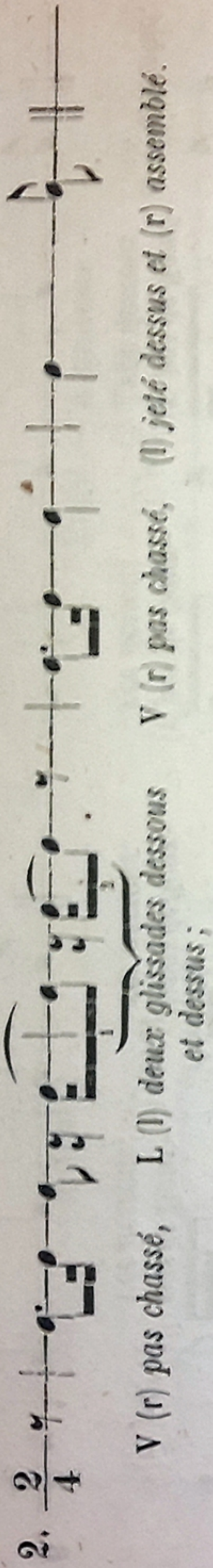
III.

Flügelhorn — traversé —

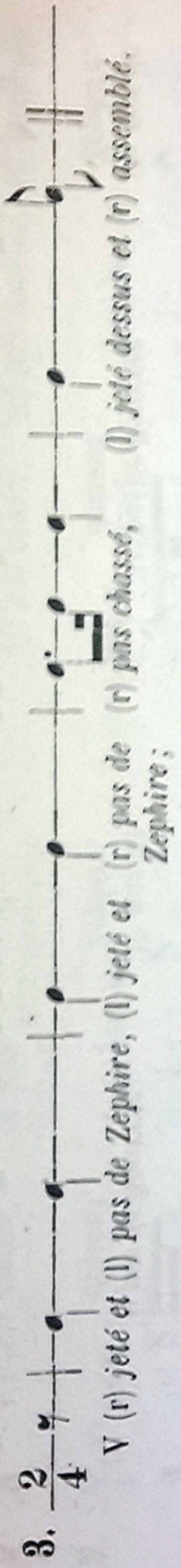
[4 Saffe.]

1. $\frac{2}{4}$ 

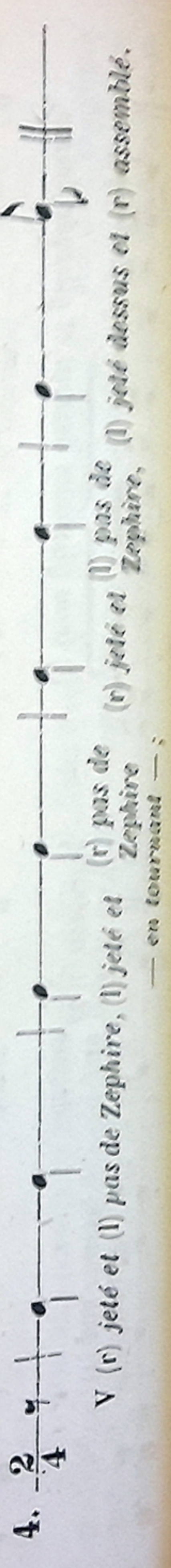
V (r) pas chassé, (l) pas chassé; (l) jeté dessus et (r) assemblé.

2. $\frac{2}{4}$ 

V (r) pas chassé, L (l) deux glissades dessous et dessus; V (r) pas chassé, (l) jeté dessus et (r) assemblé.

3. $\frac{2}{4}$ 

V (r) jeté et (l) pas de Zephyre, (l) jeté et (r) pas de Zephyre; (l) jeté dessus et (r) assemblé.

4. $\frac{2}{4}$ 

V (r) jeté et (l) pas de Zephyre, (l) jeté et (r) pas de Zephyre; (l) jeté dessus et (r) assemblé.

— en tournant —;

IV.

Balanciren — balancé —

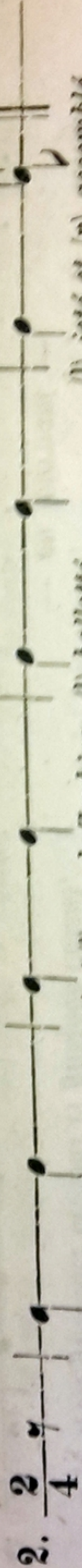
[4 Saftte.]

1. $\frac{2}{4}$ 

P (r) jeté et (l) pas de Zephire,

(r) pas de Zephire; (l) jeté et Zephire,


(l) pas de Zephire, (l) jeté et (r) assemblé.

2. $\frac{2}{4}$ 

P (r) ballotté,

(r) jeté et (l) pas de Zephire; (l) ballotté.

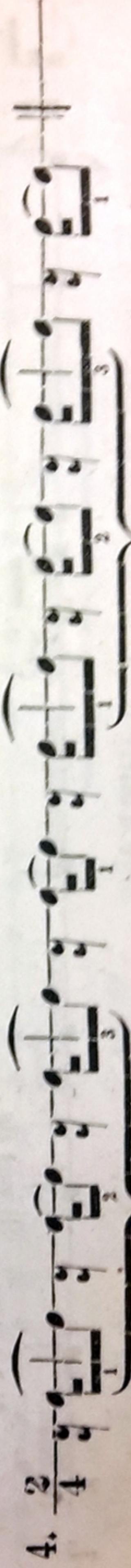
(l) jeté et (r) assemblé.

3. $\frac{2}{4}$ 

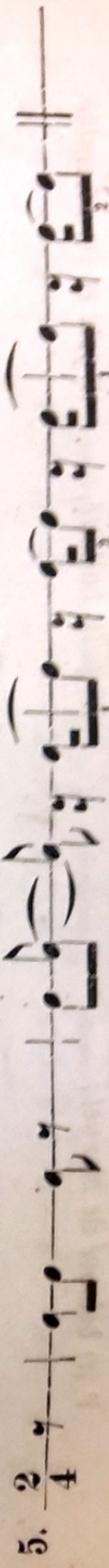
P (r) pas de Basque,

(l) pas de Basque; (r) pas de Basque,

(l) pas de Basque.

4. $\frac{2}{4}$ 

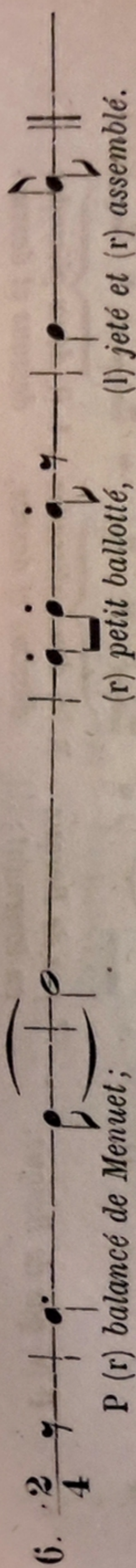
R (r) trois glissades dessous et glissade dessus; L (l) trois glissades dessous et glissade dessus.

5. $\frac{2}{4}$ 

P (r) pas de Basque,

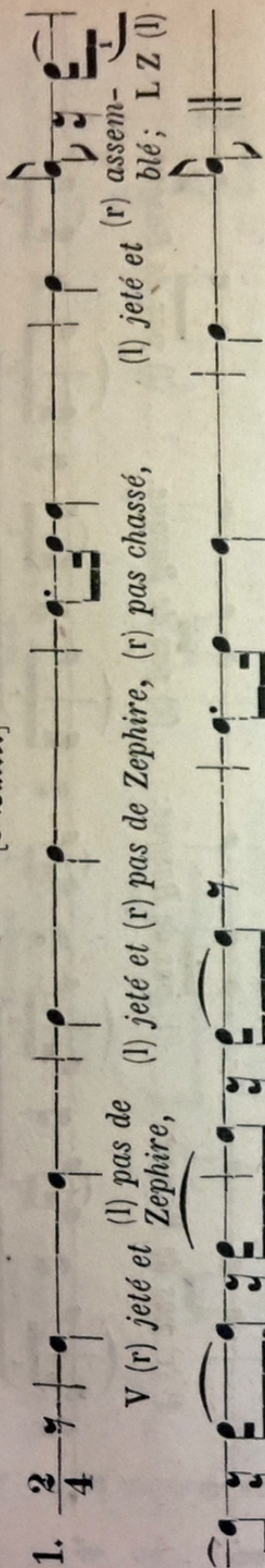
(l) pas de Basque en tournant; R (r) deux glissades dessous et dessus,

L (l) deux glissades dessous et dessus.

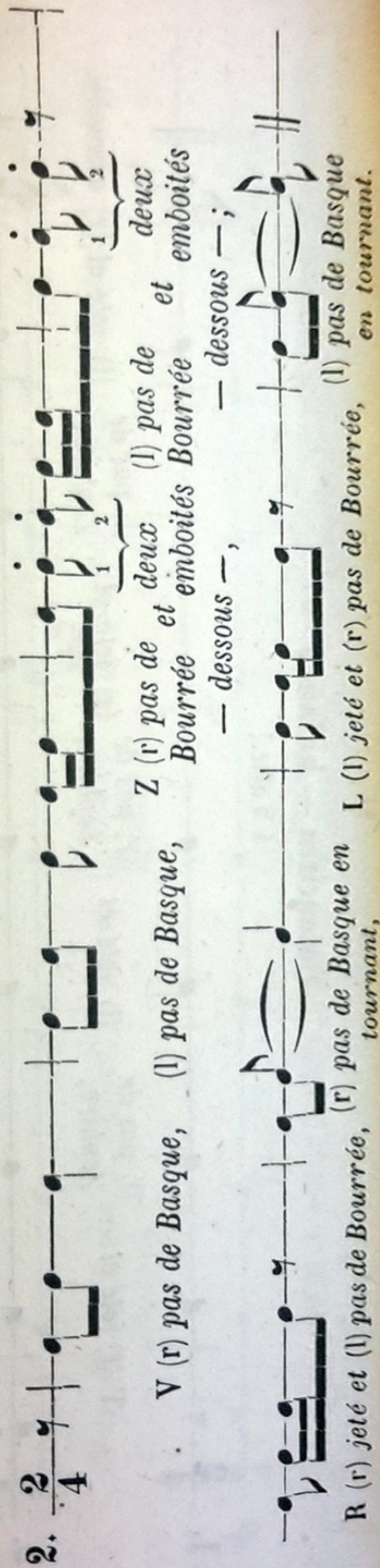
6. $\frac{2}{4}$  P (r) balancé de Menuet;
 (r) petit ballotté, (l) jeté et (r) assemblé.

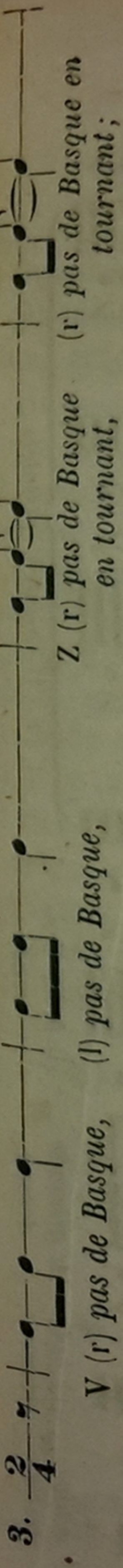
V.

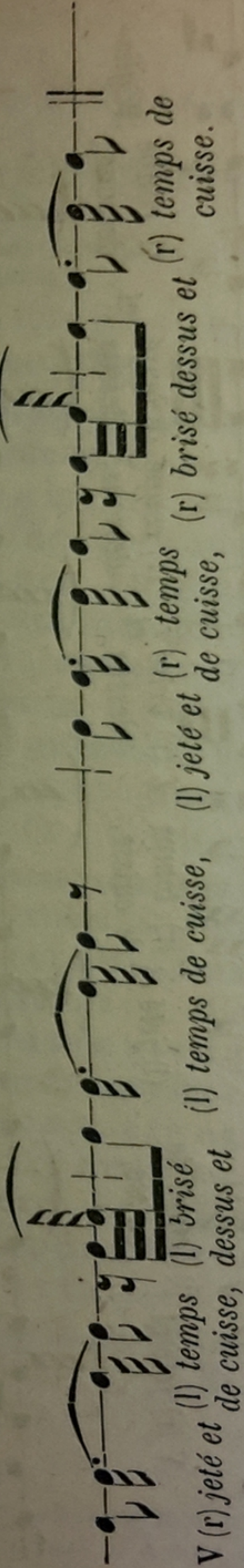
Solo — seul —
 [8 Takte.]

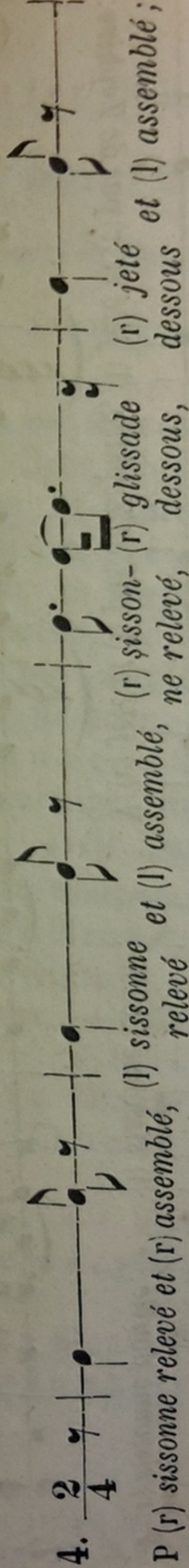
1. $\frac{2}{4}$  V (r) jeté et (l) pas de Zephyre, (r) pas chassé, (l) jeté et (r) assemblé;
 Z (r) pas de Zephyre, (l) pas de Zephyre, (r) pas chassé, (l) jeté et (r) assemblé;
 L Z (l) trois glissades dessous et glissade dessus, (l) jeté et (r) assemblé;

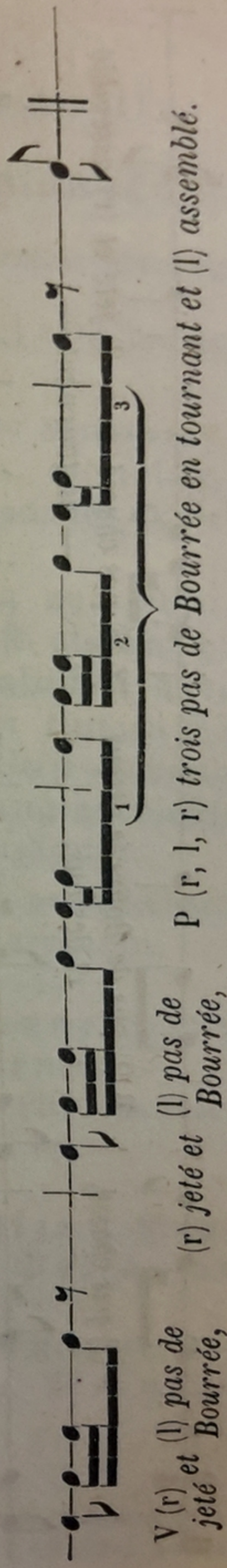
R (r) pas chassé, — en tournant —.

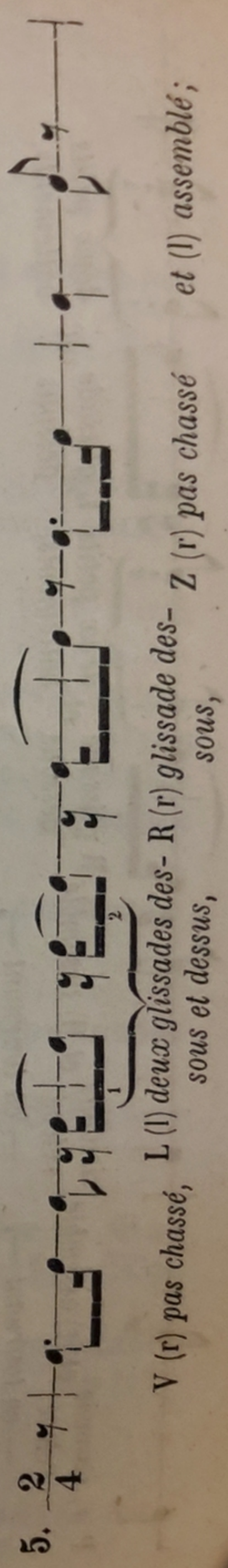
2. $\frac{2}{4}$  V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque, Z (r) pas de et deux (l) pas de et deux Bourrée et emboités Bourrée et emboités — dessous —, — dessous —;
 R (r) jeté et (l) pas de Bourrée, (r) pas de Basque en tournant, L (l) jeté et (r) pas de Bourrée, (l) pas de Basque en tournant.

3. $\frac{2}{4}$  V (r) pas de Basque, (l) pas de Basque, Z (r) pas de Basque en tournant, (r) pas de Basque en tournant;

 (l) temps de cuisse, (l) jeté et (r) temps de cuisse, (r) brisé dessus et (r) temps de cuisse.

4. $\frac{2}{4}$  P (r) sissonne relevé et (r) assemblé, (l) sissonne et (l) assemblé, (r) jeté et (l) assemblé; (r) sissonne relevé, ne relevé, dessous, dessous,

 V (r) et (l) pas de jeté et Bourrée, (l) pas de Bourrée, P (r, l, r) trois pas de Bourrée en tournant et (l) assemblé.

5. $\frac{2}{4}$  V (r) pas chassé, L (l) deux glissades des- sous et dessus, R (r) glissade des- sous, Z (r) pas chassé et (l) assemblé;

P (r) *sissonne relevé* — en tournant —, — en tournant —, *sissonne et (l) assemblé relevé* R *glissade dessous et battements, dessous* L *glissade dessous et battements.* *deux petits battements.*

6. $\frac{2}{4}$ V (r) *pas chassé,* R (l) *pas de Bourrée dessus et dessous,* Z (r) *pas chassé* (l) *jeté et (r) assemblé* — en tournant —;

P (r) *sissonne double,* (l) *sissonne double,* V (r) *jeté et (l) pas de Zephire,* (l) *jeté et (r) pas de Zephire.*

7. $\frac{2}{4}$ V (r) *jeté et (l) temps de cuisse,* (l) *jeté et (r) temps de cuisse,* Z (r) *brisé et dessous,* (l) *brisé et dessous,* R *glissade dessous;*

sade et dessous, (r) *brisé et dessous,* L *glissade dessus* P (r, l, r, l) *quatre pistolets.*

Sechzehnter Abschnitt.

Gesellschafts- oder Salon-Tänze.

213. Ist eine Eintheilung der Gesellschaftstänze überhaupt möglich, und was entscheidet dabei?

Zunächst ihre Figur, dann die Zahl der zu ihrer Darstellung erforderlichen Paare.

214. Kommt in allen Tänzen eine Figur zur Darstellung?

Streng genommen ja. Jede Figur, als solche, gehört einmal dem Raume an, und ist demnach ihr Gebrauch ein beschränkter; ferner aber auch der Zeit.

Obschon nun die Figur in Bezug auf letztere stets durch Musik-Rhythmen geregelt wird, so ist gleichwohl ihre Darstellung nicht immer auf die musikalischen Perioden eingeschränkt, vielmehr erscheint sie nur in einigen Tänzen streng an dieselbe gebunden (gebundene Weise — periodische Tanzfigur), in andern dagegen weniger streng an dieselbe gebunden (ungebundene Weise — freie Tanzfigur).

215. Wie findet demzufolge die Eintheilung der Gesellschaftstänze statt?

Man unterscheidet zwei Arten*) derselben,

1) mit periodischer Figur:

a) durch ein Paar — Menuett, Imperiale, Barsovienne, Sicilienne —

b) durch mehrere Paare (in gerader Zahl) — Contretanz = Quadrille —

2) mit freier Figur:

a) durch ein Paar — Walzer, Redowa, Galoppe, Redowaczka, Polka, Polka = Masurka —

b) durch mehrere Paare (in gerader oder ungerader Zahl) — Polonaise, Masurka, Cotillon —.

*) Ueblicher, obschon weniger richtig ist die Eintheilung in 1) Figuren = (Reihen-, Colonnen-) Tänze und 2) Rund- (Kreis-) Tänze.

I. Polonaise.

216. Was ist die Polonaise und wessen Erfindung?

Nein. Festlicher Tanz (Lindner), durch eine beliebige Anzahl von Paaren, mit mannichfaltigen Abwechslungen (Cadenzen), und in der Regel als Einleitung bei Festen vorzuzusetzen. — Der Ursprung ist durch den Namen schon bezeichnet.

217. Was versteht man unter?

Einem halbseitig-keilförmigen, verbunden mit zitterndem und seiner Gestalt.

218. Welche Taktart hat die Musik der Polonaise?

Den $\frac{3}{4}$ Takt (M. M. 88 = ♩) mit dem Accent auf dem ersten Takttheil.

219. Auf welche Weise wird sie ausgeführt und was ist hauptsächlich bei zu beobachten?

Alle daran theilnehmende Paare stellen sich hinter einander, zuweilen auch im Kreise neben einander auf. Der letzte Platz dürfte der Vorzug zu geben sein, weil dadurch dem vortanzenden Paare Gelegenheit geboten ist, im Vorbeigehen an den übrigen Paaren dieselben zur Nachfolge einzuladen. Die Hauptrolle ist dem vortanzenden Paare zugetheilt.

Der Vortänzer, auf seine rechte Hand die linke seiner Dame empfangend, ladet dieselbe durch eine Verbeugung zum Beginn des festlichen Umgangs ein, was andererseits huldvoll erwidert und genehmigt wird. Das erste Paar setzt sich hierauf mit gemessenen Schritten vorwärts und somit den ganzen Zug (Queue) der ihnen nachfolgenden Paare, denen der Reihe nach gleichfalls Verbeugung und Einladung obliegt, allmählig in Bewegung und hat auf gutes und stetes Zusammenhalten derselben gebührende Rücksicht zu nehmen, weil davon das Gelingen der Touren größtentheils abhängig ist.

220. Kommen dabei künstliche Schritte (pas) in Anwendung?

Nein. Es genügt ein anmuthiges Schreiten, welches, sofern es den Rhythmus der Musik bezeichnet, schon dadurch etwas Loögebundenes und Mannichfaltiges erhält, daß abwechselnd der rechte und der linke Fuß den ersten Takttheil accentuirt.

Man hat in Bezug auf Tänze Bemerkenswertes und wie lassen sich
solche beschreiben?

Man unterscheidet sie nach Art und Gelegenheit ihrer Aus-
führung

- a) im Vorwärtschreiten,
 - b) im Seitwärtschreiten,
- Die die Art ihrer Ausführung ist ebensoviele die Räum-
lichkeit als die Anzahl der Paare maßgebend.

a) Touren *) im Vorwärtschreiten.

1) Die zwei Solonnen.

Das vortanzende Paar nehme den Augenblick wahr, der ihm eine Langseite des Saals zu freier Verfügung stellt. Es trenne sich, jedoch am Orte verweilend, und gestatte dem zweiten Paare den Durchgang gleichfalls zum Verharren, ebenso dem dritten und allen folgenden Paaren. In dessen Folge werden sich allmählig zwei Solonnen — einerseits Herren, andererseits Damen — alleinartig bilden, die von allen Paaren durchschritten werden. Unmittelbar dem letzten Paare folgend, beginnt nun auch das vortanzende Paar mit dem Durchzug und spinnt sich dadurch diese Tour in derselben Weise, wie sie angesponnen wurde, wieder ab.

2) Die Fontaine.

Diese Tour wird durch den in der Mitte des Saals aus-
führenden Aufmarsch — je 2 Paare neben einander — vorbe-



Fig. 28.

*) Man erwarte hier sowenig als bei den übrigen Gesellschaftstänzen eine Beschreibung aller dabei vorkommenden Touren. Der Umfang dieses Werkes läßt eine solche nur im beschränktesten Maße zu. — Es können daher zu jedem Gesellschaftstanz nur einige gewählte Touren Platz finden.

reitet. Sofern diese 2 Paare, an dem einen Ende des Saales angekommen, sich von einander trennen und beziehentlich nach links und nach rechts sich abtheilen, so entstehen daraus zwei Züge, die auf gleicher Richtungslinie die Langseiten des Saales hinschreiten und am andern Ende desselben wieder auf einander treffen. Ihren Weg immer weiter verfolgend, durchbrechen die Züge einander. (Fig. 26.)

3) Die kleinen Kreise.

Dieselbe Vorbereitung im Aufmarsch zu je 2 Paaren, die in zwei Züge rechts und links sich abtheilen, beim Aufeinandertreffen sich zu kleinen Kreisen (ronds à quatre) vereinigen und sich in dieser Figur auf derselben Linie, die der Aufmarsch bezeichnete, ringelnd vorwärts bewegen.

Diese kleinen Kreise lösen sich, sobald sie von allen Paaren gebildet sind, wieder auf und es können aus denselben die Reihen zum Seitwärtschreiten vorbereitet werden, bei welchem die vortanzende Dame stets Vortritt und Leitung übernimmt.

b) Touren im Seitwärtschreiten.

Der umsichtigen Leitung des vortanzenden Paares ist es anheimgegeben, dabei die Figur auf den mannichfaltigsten Linien zu bezeichnen, sie zwar zu verwickeln, aber nicht zu verwirren und stets die Lösung (den Ausweg) im Auge zu behalten.

4) Die Labyrinthgänge.

Die Andeutung (Fig. 27) wird genügen.

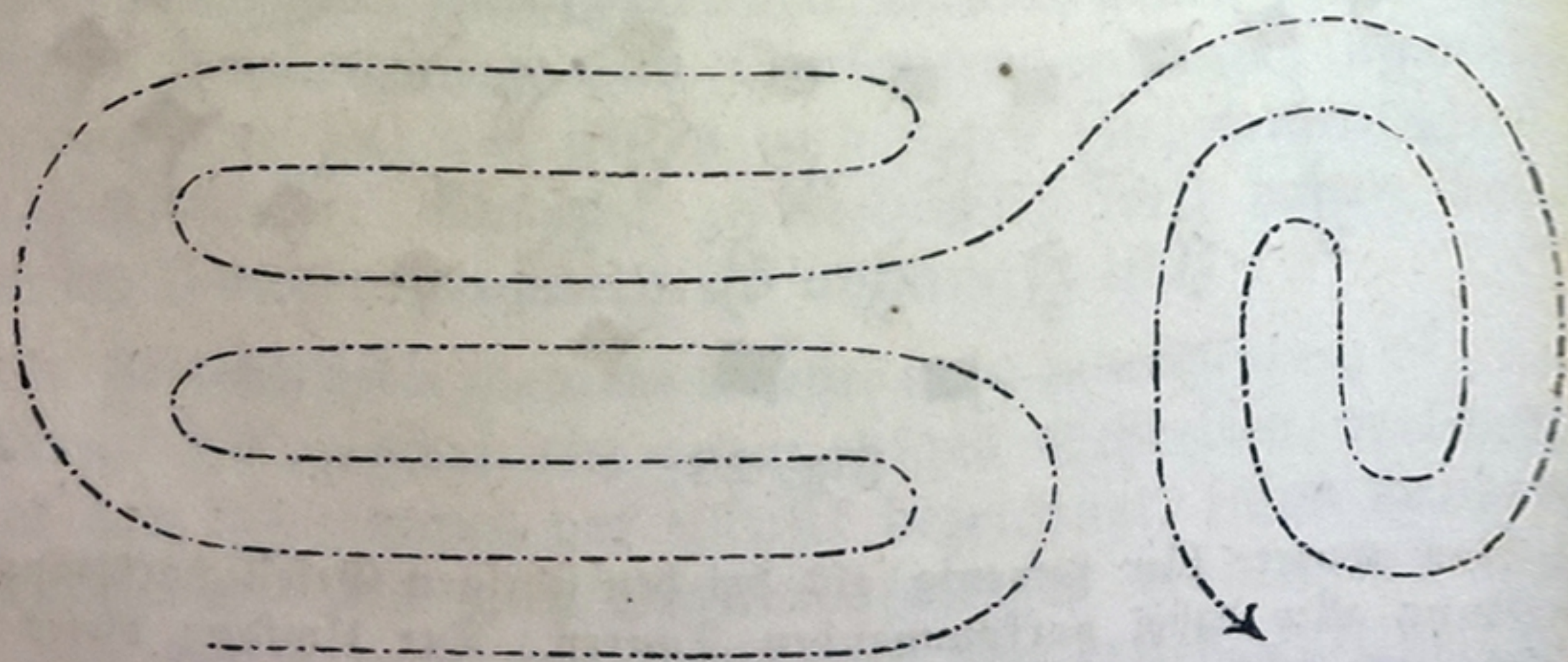


Fig. 29.

5) Die Schlangenlinien.

Vorbereitung wie bei 2. Das erste Doppelpaar, von der Dame des ersten Paares nach rechts geleitet, durchschlingt auf der bezeichneten Linie die übrigen, theils in fester Stellung verharrenden, theils in allmählichem Vorrücken begriffenen Paare. (Fig. 28.) — Das Durchschlingen wird von allen Doppelpaaren nacheinanderfolgend nachgeahmt. —

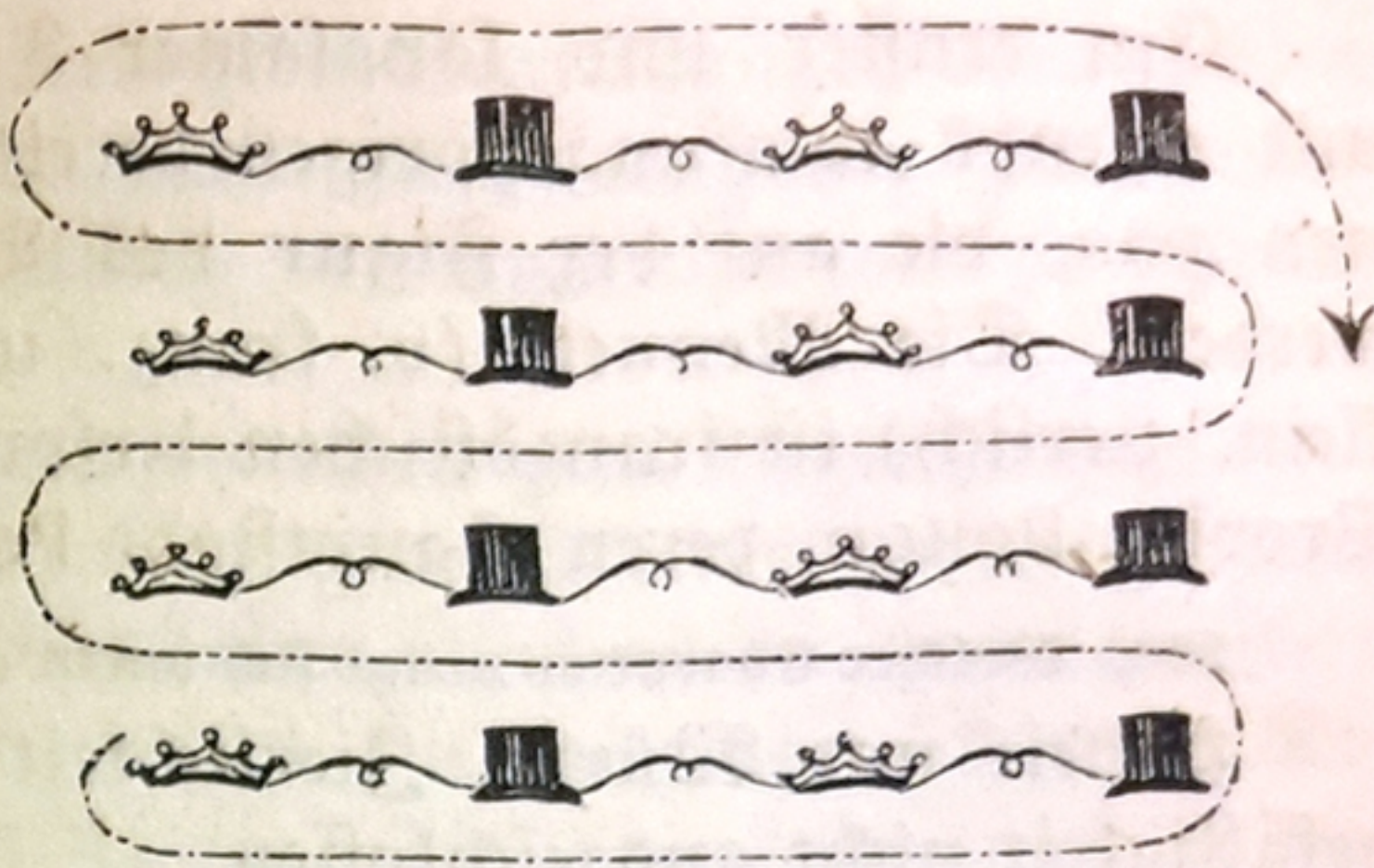


Fig. 30.

Die Endigung dieser Tour kann auf zweierlei Art geschehen. Entweder schließen sich die Doppelpaare, welche die Schlangenlinien durch alle übrigen Paare beendet haben, hinter das letzte Doppelpaar wiederum an und rücken nach und nach immer weiter vor, bis sie zuletzt auf den Platz gelangen, von dem die Tour begann, oder die im Durchschlingen begriffenen Doppelpaare bilden, im Seitwärtsschreiten sich aneinanderreihend, eine immer mehr sich verlängernde Kette.

6) Die Guirlande.

Deren Aufstellung (Fig. 29), deren Ausführung geschehen auf beliebigen Linien.



Fig. 31.

2. Die Menuett nach Hoffsitte (Le Menuet de la cour).

222. Was ist die Menuett und wessen Ursprungs?

Ein ernster und langsamer Tanz unter zwei Personen mit eigends ihm angehörigen bereits erklärten und beschriebenen pas, die auf der Figur des Buchstaben Z*) ausgeführt werden. Die Menuett (v. franz. menu, latein. minutus — klein, zierlich) ist französischen Ursprungs (aus der ehemaligen Provinz Poitou, deren Hauptstadt Poitiers, stammend).

223. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Höflichkeit und Würde, Zierlichkeit und Guld, etwas Selbstgefälligkeit nicht ausgeschlossen.

224. Welche Taktart und welche Form hat die Musik der Menuett, und wie ist sie vorzutragen?

Den $\frac{3}{4}$ Takt (M. M. 56 — ♩). Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil; es ist aber auch der dritte Takttheil, wenn nicht in der Tonfigur der Oberstimme, dann jedenfalls durch die Mittel- und Grundstimme hervorzuhoben.

Die Musik der Menuett besteht aus zwei Theilen, je zu acht Takten, und einem sogenannten Trio, das ebenfalls zwei Theile zu je acht Takten enthält, daher, weil jeder Theil zu wiederholen ist, aus 64 Takten. —

In dieser Weise ist die Menuett-Musik zweimal zu durchspielen und mit nochmaligem Beginn des ersten Theils und dessen Wiederholung zu endigen. Mithin sind zu einer vollständigen Menuett 144 Takte erforderlich.

225. In welcher Anordnung ist die Menuet de la cour ausführbar und wie darzustellen?

Die Kenntniß der vier dazu erforderlichen pas (Menuetpas — rechts und links, Borpas und Balancé) wird vorausgesetzt. (Vgl. 154 u. ff.) Die Menuett zeigt in ihrem ganzen Zusammenhange folgende drei Hauptmomente:

*) Ursprünglich auf der Figur des Buchstaben S. — Die Menuett in der Anordnung, welche zuerst am französischen Hofe (Menuet de la cour) Eingang fand, sich weiter verbreitete und, wenn auch aus der Reihe der gesellschaftlichen Tänze geschieden, als unerseßliches Lehrmittel sich erhielt, wird dem seiner Zeit berühmten Tänzer Pécour (1674 — 1729) zugeschrieben.

- 1) Einleitung,
- 2) Darstellung der Hauptfigur: Z, und
- 3) Endigung.

Der Einleitung gehen zwei Begrüßungen voran, deren erste der anwesenden Gesellschaft gilt, während die zweite, als gegenseitige Ehrenerweisung der Ausführenden zu betrachten ist.

Der Endigung folgen dieselben zwei Begrüßungen.

Eine erschöpfende Beschreibung der Menuett geben zu wollen, wäre ein vermessenes Vorhaben, daß an der Unmöglichkeit, die ihr eigenthümlichen Feinheiten und die mannichfachen Abschattungen ihrer einzelnen Theile, die wiederum in einer unbeschreiblichen Verschmelzung sich zum Ganzen einigen, wiederzugeben, scheitern müßte.

Es ist gleichwohl nachstehender Umriss gewagt worden:

Menuett.

Der Herr führt die Dame, deren linke Hand auf seine rechte empfangend, dem zum Anfang der Menuett aufersehenen Platze zu, bleibt links ihr zur Seite und verläßt ihre Hand.

Tafel

8

Musik-Vorspiel, vorbereitend zum rechtzeitigen Beginn.

3. Position.

1. Position.

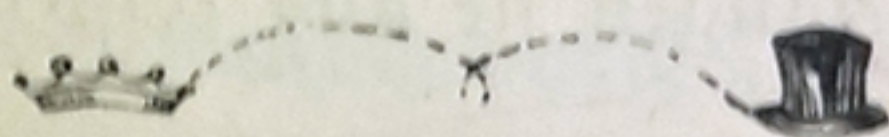


Fig. 32.

2 Beide: mit dem rechten Fuße einen Schritt rechts, dem sich der linke Fuß zum Zweck einer Verbeugung des Herrn in die 1. Position, der Dame in die 3. Position beziehendlich an und vor den rechten Fuß nachzieht.

— Mit der ersten Schrittbewegung empfängt der Herr die Hand der Dame wieder in obenbezeichneter Weise.

1 Der Herr geht mit dem linken Fuß, die Dame mit dem rechten Fuß zurück in die 4. Position, sie degagiren auf den zurückgestellten Fuß, und

1 Beide erneuern den Schritt vorwärts mit dem vorn gestreckt und schwebend gebliebenen Fuße und drehen

Tafel

sich auf demselben in einer Viertel-Wendung, die in der 1. Position beschließt, einander zu:

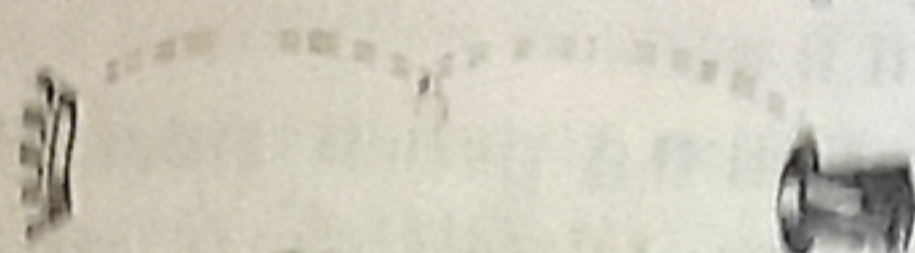


Fig. 33.

2 Beide: der Herr links, die Dame rechts einen Schritt zur Seite, dem sich der andere Fuß zum Zweck einer zweiten Verbeugung nachzieht. — Vor dieser Verbeugung ist die gegebene Hand zu verlassen.

2 Beide kehren — der Herr rechts, die Dame links — durch einen pas seitwärts, (die Dame macht diesmal ihren pas links im Gegenseite und ausnahmsweise gleichmäßig mit dem des Herrn) auf den Anfangs eingenommenen Platz zurück. Die Hand wird dazu beiderseits wieder gegeben.

1) Einleitung.

2 Ausführen der Dame:

Beide mit dem rechten Fuß beginnend, einen Vorpas.

2 Die Dame wiederholt diesen Vorpas; der Herr dagegen macht gleichzeitig einen pas rechts, und da sie mit diesen beiden pas um einander drehend sich bewegen, so gelangen sie aus folgender Stellung:



Fig. 34.

in diese:

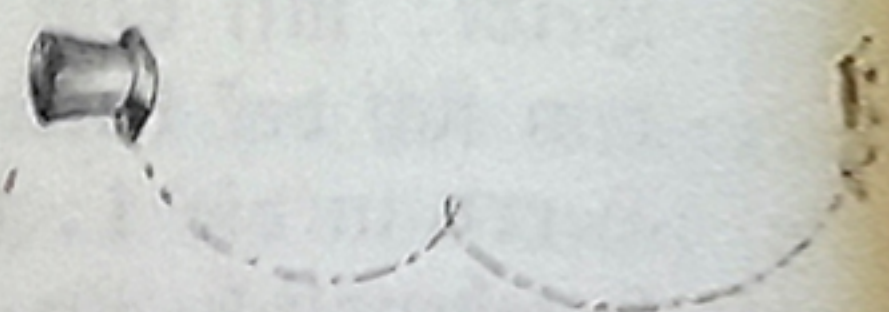


Fig. 35.

4 in welcher sie, die bisher gegebene Hand verlassen durch den pas rechts (diesen zweimal auszuführen) sich trennen, dabei allmählig etwas zurückweichend nach der zur Hauptfigur erforderlichen Stellung hinstreben und diese vollständig erreichen, während sie den pas links ausführen.

2) Darstellung der Hauptfigur (Fig. 36.)



Fig. 36.

Takte

- 12 | Dieselbe wird vollständig durch zwei *Volpas en pas-*
 12 | *sant* (im kürzern und modernen Ausdruck: *traversé*),
 12 | *den pas rechts* (doppelt) und *den pas links* bezeichnet
 und dies in derselben Aufeinanderfolge dreimal wie-
 derholt.
- 2 | *Balancé* und vorbereitendes Erheben des rechten Arms
 und der Hand,
 6 | die sie sich beiderseits geben (*tour de mains*) unter Aus-
 führung von drei *Volpas* und hierauf
 4 | mit *den pas rechts* (doppelt) allmählig auf die Haupt-
 figur zurückweichen. Die rechte Hand kehrt dabei in
 langsamer Senkung zur anfänglichen Haltung zurück.
- 2 | *Balancé* und vorbereitendes Erheben des linken Arms
 und der Hand,

Tafte

- 6 die sie sich beiderseits geben (tour de mains) unter Aus-
führung von drei Borpas und hierauf
4 mit den pas rechts (doppelt) allmählig auf die Haupt-
figur zurückweichen. Die linke Hand kehrt dabei in
4 langsamer Senkung zur anfänglichen Haltung zurück.
pas links.
12 Die Hauptfigur, durch zwei Borpas (traversé), den
12 pas rechts (doppelt) und den pas links bezeichnet, in
12 dreimaliger Wiederholung.

3) Endigung.

- 2 Balancé und vorbereitendes Erheben beider Arme
und Hände,



Fig. 37.

die sie sich beiderseits geben unter Ausführung zweier Borpas, wodurch Beide auf die durch Figur 37 bezeichnete Stelle gelangen und von da — der Herr rechts, die Dame links — (Fig. 38) durch einen pas seitwärts (die Dame macht diesmal ihren pas links im Gegensatz und ausnahmsweise gleichmäßig mit dem des Herrn) auf den Platz, wo die Menuett von ihnen begonnen wurde, zurückkehren.

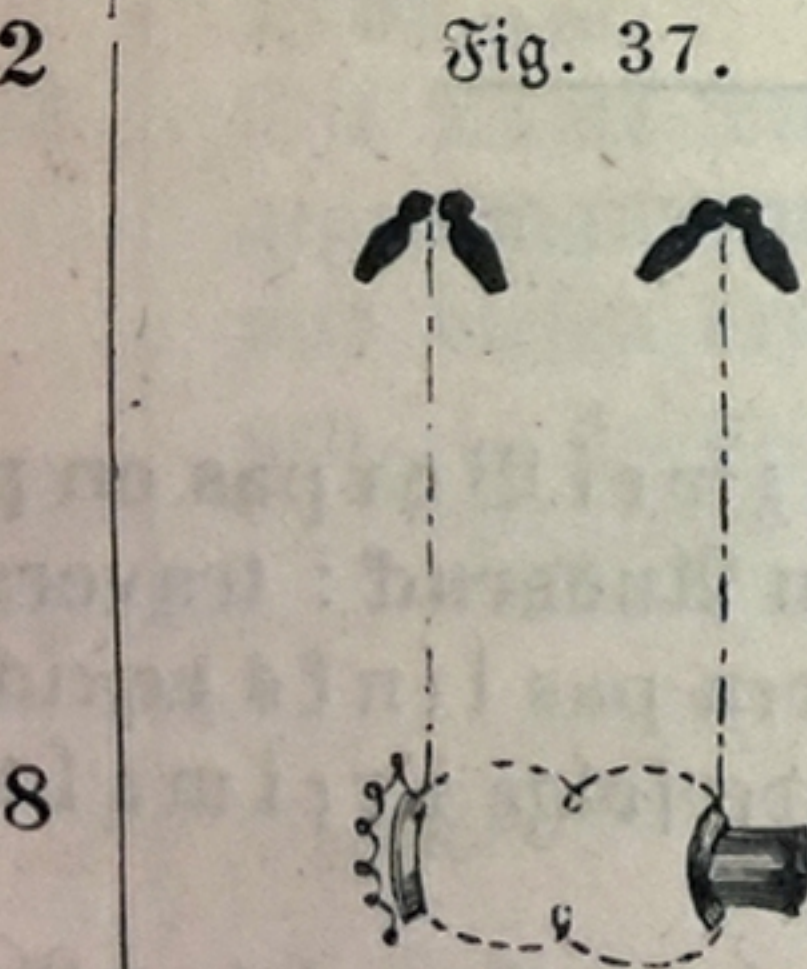


Fig. 38.

Es folgen nun dieselben zwei Verbeugungen, wie zu Anfang, mit dem Unterschiede, daß mit dem 7. und 8. Tafte kein Zurückkehren

auf den Anfangsplatz stattfindet, mit der zweiten Verbeugung vielmehr die Menuett als beendet zu betrachten ist und der Herr von da die Dame ehrerbietig nach ihrem Platz zurückzuleiten hat.

3. Der französische Contretanz. (La Contredanse française).

226. Was ist der Contretanz und wessen Ursprungs?

Ursprünglich ein englischer (Country-dance — ländlicher Tanz), etwa seit 1740 in Frankreich eingebürgerter Tanz, aus mehreren Theilen (Haupt-Figuren) bestehend, der in der Regel von vier im Viereck (Carré) aufgestellten Paaren ausgeführt wird.

227. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Gegenseitige Zuvorkommenheit, artiges, glattes Wesen — ein lebendes Bild guter Gesellschaft und ihrer conventionellen Formen.

228. Was ist unter Contretanz = Quadrille — Quadrille de Contredanse — zu verstehen?

Die ganze Form des Contretanzes zu vier Paaren, *) in bestimmter Aufeinanderfolge seiner 5 oder 6 Theile (Haupt-Figuren).

229. Wodurch entsteht ein solcher Theil (eine solche Haupt-Figur)?

Durch unmittelbares Aneinanderreihen mehrerer periodischer Figuren. Jede derselben ist auf 8 Musiktafte berechnet, erscheint aber auch zuweilen in zwei Sätzen, je zu 4 Takten, abgetheilt.

230. Wieviel Theile (Haupt-Figuren) enthält die übliche Contretanz-Quadrille und unter welchen Namen sind dieselben bekannt?

Es giebt deren fünf: Pantalon, Été, Poule, Pastourelle und Finale benannt. Eine sechste Haupt-Figur, Trénis benannt, wird zuweilen noch eingeschoben.

231. Giebt es noch außerdem Contretanz-Quadrillen mit andern Figuren?

Ja, in beträchtlicher Anzahl und unter den verschiedensten Namen. Die letztern sind oft weniger den Figuren, als der

*) Zwar können auch mehrere Paare daran Theil nehmen, jedoch nur in gerader Zahl, des nothwendig gegenseitigen Bezugs (vis à vis) wegen.

In diesem Falle haben die im Carré doppelt nebeneinander aufgestellten Paare auch die Ausführung der Figuren mit doppelter Personenzahl gemeinschaftlich und gleichzeitig zu unternehmen.

Nur die üblichen sechs Haupt-Figuren der Contretanz-Quadrille gestatten eine solche doppelte Aufstellung; bei neueren und verwickelteren Figuren ist sie fast immer störend.

Musik oder dem charakteristischen Costüme der Darstellenden entsprechend gewählt und dürften in den meisten Fällen lediglich als Unterscheidungszeichen zu gelten haben. — Ihre periodischen Figuren sind theils wirklich neu erfundene, theils Variationen über die üblichen Figuren, zuweilen auch nur anders beliebte Anordnungen der letztern.

232. Welche Taktart hat die Musik des Contretanzes und in welcher Weise ist sie vorzutragen?

Theils den $\frac{6}{8}$ (M. M. 88 = ♩) theils den $\frac{2}{4}$ Takt (M. M. 84 = ♩). In der Regel beginnt die erste Haupt-Figur im $\frac{6}{8}$ Takt, die zweite regelmäßig im $\frac{2}{4}$ Takt. Der Wechsel der Taktart bei jeder Haupt-Figur verfehlt seine erhebende Wirkung nicht, besonders wenn der $\frac{6}{8}$ Takt etwas munter genommen wird.

Was den Musik-Vortrag betrifft, so ist des Gebrauchs zu erwähnen, daß die ersten acht Takte für die Tanzenden nur als Vorspiel gelten, dem sie zum Zweck eines pünktlichen Beginns der Haupt-Figur lauschend zuhören.*) Dadurch wird es erklärlich, daß diese ersten acht Musiktakte, nachdem die Musik einer Haupt-Figur einmal ganz durchspielt ist, stets die Schluß-Klausel derselben bilden.

Ferner ist zu beachten, daß die Musik der ersten Haupt-Figur (Pantalon) zweimal, die der übrigen aber viermal zu durchspielen ist.

233. Welche pas finden dabei Anwendung?

Fast alle, deren erklärende Beschreibung vorausgegangen ist. Geschmack in ihrer Anordnung und Anwendung, sowie

*) Die Meinung, das Musik-Vorspiel der ersten acht Takte sei dazu vorhanden, daß jedes Paar zuerst sich gegenseitig verbeugen und dann die im Carré ihm zunächststehenden auf gleiche Weise begrüßen könne, ist eine durchaus irrige. Das Vorspiel bezweckt nichts anderes, als die Tanzenden vom Wechsel der Taktart zu unterrichten und ihnen Gelegenheit zu geben, sicher im Tempo einsehen zu können. Eine zwölfmalige Verbeugung in einer Quadrille ist eben so unnütz als abgeschmackt. — Mit einer Verbeugung beim Beginn der ersten Haupt-Figur und zwei Verbeugungen, die im Coda des Finale nach dem letzten Chassé et rechassé croisé huit das demi-balancé vertreten, ist dem Schickslichen vollständig Genüge geleistet.

passendes Aneinanderreihen (Enchainement) zu anmuthiger Mannichfaltigkeit, ist dabei wesentliche Bedingung.

234. Man sieht aber in neuerer Zeit künstliche pas im Contretanz nur selten, dagegen oft kunstlose und einfache Schritte darin verwendet. Was mag diese Willkür für einen Grund haben?

Die Richtigkeit dieser Beobachtung läßt sich nicht ableugnen. Die willkürliche Verabsäumung künstlicher Tanzschritte mag wohl im Allgemeinen in einer gewissen Bequemlichkeitsliebe, bei Damen insbesondere in der Schonung der Toilette begründet sein. — Die feine Welt hat freiwillig entsagt, auf Bällen durch Fußfertigkeiten zu glänzen; sie hat aber keineswegs dadurch die Grazie in der mannichfaltigsten Körperbewegung verbannt, dieselbe vielmehr sich zu bewahren gewußt für die Tempi der einfachen, anmuthigen Tanzschritte im elastisch hingleitenden und wallenden Gang. Dieses ungezwungene, leichte Fuß-Schlürfen, das in der Regel mit dem Ausdruck des Behagens und Sichgenügens begleitet, kunstgemäße Schritte (pas) nur flüchtig anzudeuten scheint, schließt die zuvor erlangte Kenntniß dieser letzteren keineswegs aus und ist in der That nicht gar so leicht, als daß es von solchen, denen gründliche Unterweisung in der Kunst fremd geblieben ist, sofort mit Glück nachgeahmt werden könne.

Dem herrschenden Geschmack hierin entschieden entgegenzutreten, dürfte sehr gewagt sein.

Bei der Schreibekunst, auf welche der von Meistern der höhern Tanzkunst oft angewendete lobende Ausdruck: danse écrite hinzielt, zeigt sich etwas ganz Aehnliches. Auch sie hat ihre Grundlagen und festgestellten Regeln, deren Beobachtung in Bezug auf Grundstriche, Züge, einzelne und verbundene Buchstaben, Wörter und Sätze, in enger Linien-Begrenzung den Schülern streng anempfohlen wird. — Es bilden sich gleichwohl die Handschriften später sehr verschieden aus; dem Kenner entgeht es aber im Betrachten, auch der freiesten und flüchtigsten Schriftzüge, nicht, wenn dieselben von guter Methode Zeugniß geben.

235. Wie wird die Ausführung einer in ihren Theilen vollständigen Contretanz-Quadrille erzielt?

Dies findet Beantwortung durch nachstehende

Erklärende Beschreibung der gebräuchlichsten
Figuren der Contretanz = Quadrille.

Tafel

1. Le Pantalon.

8 Chaîne anglaise entière. — Zwei sich gegenüberstehende Paare bezwecken ihre Plätze zu vertauschen. Sie bewegen sich daher gleichzeitig vorwärts, geben sich — die Herren den ihnen begegnenden Damen und diese jenen — zuerst die rechte Hand, dann bei der zweiten Begegnung die linke Hand und befinden sich somit durch eine demi-chaine anglaise auf den gewünschten Plätzen.

Sie wiederholen dasselbe auf gleiche Art und kehren durch die andere Hälfte der chaîne anglaise auf die früher innegehabten Plätze wieder zurück.

4 Balancé. — Zur Ausführung desselben wendet sich jeder der beiden Herren seiner Dame und diese sich ihm zu, und —

4 Un tour de (deux) *) mains — geben sich beide Hände, um eine einmalige tour (im Vorwärtsschreiten) rechts um einander auf ihrem Platze auszuführen.

8 Chaîne des Dames. — Beide Damen der sich gegenüberstehenden zwei Paare geben sich in der Absicht, ihre Plätze zu wechseln, im Begegnen beiderseits die rechte Hand und sodann die linke Hand den ihnen mit der linken Hand entgegenkommenden fremden Herren. Die letzteren haben sich nämlich gleichzeitig mit der Entfernung ihrer Damen seitwärts rechts zu begeben, um die ihnen entgegenkommende fremde Dame mit der linken Hand zu empfangen. — Beide Damen wiederholen nun sofort ganz dasselbe, während beide Herren gleichzeitig und in gleicher Weise, wie vorher, zum Empfang ihrer Damen sich seitwärts rechts begeben.

*) Sofern dabei nur eine (die rechte) Hand gegeben wird, so ist die tour selbstverständlich in entgegengesetzter Richtung auszuführen, desgleichen wenn dabei keine Hand gegeben wird.

- 4 Demi-promenade.*) — Bei der Endigung der vorigen Figur hielt jeder der beiden Herren seine linke Hand mit der linken seiner Dame vereinigt. Es wird nun noch die rechte Hand, über die linke kreuzend, beiderseits gegeben und so mit verschlungenen Händen vertauschen beide Paare ihre Plätze, so zwar, daß in der Begegnung beider Herren linke Schulter der annäherndste Punkt wird, und beide Damen auf ihrem Wege die äußere Kreislinie beschreiben.
- 4 Demi-chaine anglaise. — Mit dieser kehren beide Paare auf ihre anfänglichen Plätze zurück.
[Einmalige Nachahmung durch die zwei andern (vis à vis) Paare, gemeinschaftlich.]

2. L'Été.

- 4 En avant deux (et en arrière). — Ein Herr und die ihm gegenüberstehende Dame kommen sich vorwärts auf halbem Wege entgegen, entfernen sich jedoch wieder eben so weit zurück, —
- 4 A droite et à gauche — weichen seitwärts rechts und links aus, —
- 4 Traversé — wechseln, bei der rechten Schulter an einander vorübergehend, ihre Plätze, —
- 4 A droite et à gauche — weichen nochmals seitwärts rechts und links aus, —
- 4 Retraversé et balancé — kehren, wiederum in gleicher Weise an einander vorübergehend, auf ihre Plätze zurück, sehen sich von den Zurückgebliebenen (beziehentlich von ihrem Herrn und ihrer Dame) durch von denselben gleichzeitig mit dem Retraversé zu beginnendes Balancé empfangen, und —
- 4 Un tour de (deux) mains — beide Paare, jedes für sich, stellt dadurch seine Wiedervereinigung dar.
[Dreimalige Nachahmung durch die drei andern (vis à vis) Paare, nach einander.]

*) Der Ausdruck: demi-queue du chat ist veraltet.

3. La Poule.*)

Tafte

- 4 Traversé. — Ein Herr wechselt mit der ihm gegenüberstehenden Dame den Platz (bei der rechten Schulter an einander vorübergehend).
- 4 Retraversé par la main gauche. — Beide kehren auf demselben Wege unter Geben der linken Hand zurück, ohne dieselbe zu verlassen, —
- 4 Balancé, quatre en ligne — geben vielmehr die rechte Hand den Zurückgebliebenen und zwar der Herr in die rechte Hand seiner Dame, die Dame in die rechte Hand ihres Herrn zum gemeinschaftlichen Balancé auf einer Linie.
- 4 Demi-promenade. — Beide Paare vertauschen ihre Plätze und übernehmen dabei beide Herren die Führung, bei der linken Schulter an einander vorübergehend.
- 4 En avant deux et en arrière. — Derselbe Herr und dieselbe Dame, welche diese Haupt-Figur begonnen hatten, gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit wieder zurück, —
- 4 Dos à dos — umgehen sich einander bei der rechten Schulter (Rücken an Rücken vorbei) und kehren auf den Platz, von dem sie ausgingen, zurück.
- 4 En avant quatre et en arrière. — Beide Paare gehen vorwärts auf einander zu, weichen eben so weit wieder zurück, und —
- 4 Demi-chaîne anglaise — gewinnen dadurch ihre anfänglichen Plätze wieder.

[Dreimalige Nachahmung durch die drei andern (vis à vis) Paare, nach einander.]

*) Es ist zuweilen eine andere Anordnung in der Aufeinanderfolge der Haupt-Figuren beliebt worden, so zwar, daß als dritte: Pastourelle, als vierte: Poule, als fünfte: Trénis zur Ausführung kommt. — Streng genommen sollten die Figuren: Pastourelle und Trénis niemals in einer Contre-tanz-Quadrille getanzet werden, sondern nur eine von Beiden. Will man aber durchaus beide Figuren in einer Quadrille tanzen, so scheint in diesem Falle die Trennung derselben durch: Poule allerdings und deshalb gerechtfertigt, weil Pastourelle und Trénis in allzu großer Ähnlichkeit sich zeigen.

4. La Pastourelle.

Tafte

8 Un Cavalier et sa Dame en avant et en arrière, deux fois. — Ein Paar geht vorwärts und zurück, wiederholt dies noch einmal, wobei jedoch der Herr allein zurückkehrt, während seine Dame an die linke Seite des ihr gegenüberstehenden Herrn sich begiebt.

Der Letztere hat inmittelst mit der rechten Hand die linke seiner Dame erfaßt, somit sich auf den Besuch vorbereitet und empfängt die ankommende fremde Dame mit der linken Hand, —

8 En avant trois, deux fois — führt nun beide Damen vor und zurück und wiederholt dies noch einmal.

8 Le Cavalier seul. — Der verlassene Herr ergeht sich allein (Solo) auf selbstgewählten Tanzlinien, dem gegenüberstehenden Paare und seiner Dame sich allmählig nähernd.

4 Demi-tour de rond à gauche. — Beide Herren empfangen die linke Hand ihrer Damen mit ihrer rechten und begeben sich seitwärts auf einer Kreisfigur links (womit sie die Vertauschung ihrer Plätze bezwecken, daher beide Paare sich alsbald aus der Ronde trennen) auf den Platz des ihnen gegenübergestandenen Paares, und —

4 Demi-chaine anglaise — gewinnen dadurch ihre anfänglichen Plätze wieder.

[Dreimalige Nachahmung durch die drei andern Paare, nach einander.]

5. La Trénis.*)

8 Un Cavalier et sa Dame en avant et arrière, deux fois. — Ganz gleich mit der 1. periodischen Figur des Pastourelle (s. d.).

8 Le Cavalier traverse au milieu de deux Dames. — Der verlassene Herr bezeichnet vorwärts die gerade Linie bis zum gegenüberstehenden Herrn, in einer halben Wendung (demi-tour) endigend, und kehrt

*) Nach dessen Erfinder, Trenis, einem seiner Zeit (1800) berühmten Tänzer, benannt.

Tafte

auf dieselbe Weise wieder auf seinen Ausgangspunkt zurück, während beide Damen ihn zweimal umkreisen (in dessen Folge sich zweimal begegnen) und ihn dabei stets im Auge behalten. — Dieses Umkreisen endigt zugleich mit der Rückkehr beider Damen auf ihre anfänglichen Plätze.

- 4 Balancé
et
4 un tour de(deux)mains } Ganz gleich mit der der 2. und
3. periodischen Figur des Pan-
talon (s. d.).

[Dreimalige Nachahmung durch die drei andern Paare, nach einander.]

6. La Finale.

- 4 Chassé croisé huit. — Alle Damen begeben sich seitwärts links, gleichzeitig alle Herren auf dem mit der Tanzlinie ihrer Damen sich kreuzenden Wege hinter dieselben seitwärts rechts und alle fügen ein demi-balancé hinzu, das in neuer Begegnung einander zugewendet auszuführen und als Abschiedsgruß zu betrachten ist.
- 4 Rechassé huit. — Auf demselben Wege wieder zurück, und ist damit die Wiedererlangung der anfänglichen Plätze verbunden.
- 4 Moulinet des Dames. — Alle Damen vereinigen sich mittelst Geben der rechten Hand zu einem in Bewegung zu setzenden Stern, dessen Gestalt sie nach einmaliger tour noch forterhalten, bis —
- 4 Demi-balancé en moulinet et demi-tour de mains — die zurückgebliebenen Herren auf ihre linke Hand die linke Hand ihrer Damen empfangen haben, sich somit dem Damen-Stern beigefellen, Alle auf dem Platz verweilend ein halbes balancé ausführen und die Damen (die rechte Hand und somit den Stern verlassend) durch eine halbe tour de mains der linken Hand dem innegehabten Mittelpunkt entrückt werden, während die Herren den letzteren durch dieselbe tour de mains gleichzeitig gewinnen.
- 8 Grande promenade. — Die Herren empfangen auf die rechte Hand, über die linke kreuzend, die rechte ihrer

Takte

Damen und es folgen die Paare vorwärts hinter-
einander eine große Kreisfigur beschreibend, bis je-
des Paar seinen anfänglichen Platz wieder er-
reicht hat.

24

(En avant deux (et en arrière), à droite et à gauche, traversé, à droite et à gauche, retraversé et balancé, un tour de (deux) mains)	}	die vollständige Wie- derholung der zwei- ten Hauptfigur: Été (f. d.).
---	---	---

Nachdem Finale viermal durchtanzt und auch die zweite Haupt-Figur: Été zum vierten Male wiederholt worden ist, so folgt sofort der Anhang (Coda) = 24 Takte: Chassé croisé huit, rechassé huit, moulinet des Dames, demi-balancé et demi-tour de mains und zum völligen Beschluß: grande promenade.

4. Der Walzer (La Valse). — Die Redowa.

236. Was ist der Walzer und wessen Ursprungs?

Ein Tanz unter zwei Personen, die als ein durch Arm und Hand zusammengehaltenes Paar sich um ihren eigenen Mittelpunkt auf kleinen Kreisen mittelst zweimal drei geregelten Schritten in gleichmäßiger Bewegung einmal drehen und mit solchen in beliebiger Anzahl fortgesetzten ringförmigen Wendungen eine größere Kreisfigur beschreiben.

Es ist der ächt deutsche mit dem Volksleben innigst verwachsene Nationaltanz, keinem andern nachstehend, denn in keinem herrlicher schwebt die vollendetste Figur der Welt, die Kreisfigur, von jedem einzelnen Paare und von der Schwingung Aller harmonisch dargestellt.

237. Welcher Charakter findet sich darin ausgeprägt?

Unbefangene Fröhlichkeit und naiv-gemüthliche Hingebung.

238. Welche Taktart hat die Musik des Walzers und wie ist sie zu accentuieren?

Den $\frac{3}{4}$ (M. M. 66 = $\overset{\text{P.}}{\text{P.}}$) oder auch $\frac{3}{8}$ Takt. Es gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb derer das dreitheilige Tanzmotiv zweimal in ganz gleichmäßiger Bewegung

ausgeführt wird. Der Accent liegt stets auf dem ersten Takttheil.

239. Wie am schicklichsten hat sich dabei das Paar mit Arm und Hand zu halten?

Der Herr unterfaßt mit der rechten Hand den linken Arm der Dame, um dieselbe in der Gürtelgegend mit seinem rechten Arm sicher zu umschlingen, und empfängt nach den ersten drei Schritten, mit welchen er den Walzer einzuleiten hat, deren rechte Hand auf seine linke.

Die Dame legt den linken Arm in ungezwungener Haltung auf den rechten Oberarm des Herrn, ohne der linken (Fächer und Taschentuch haltenden) Hand daselbst einen Anhaltspunkt zu gewähren. (Fig. 39.)



Fig. 39.

240. Wie sind die sechs Schritte des Walzers auszuführen?

Wenn schon gesagt worden ist, daß ein Paar sich um seinen eigenen Mittelpunkt mittelst sechs Schritten einmal drehe, so ist dies noch dahin zu erläutern, daß dabei der Herr seine Dame und diese wiederum ihren Herrn als Mittelpunkt zu betrachten habe. Es ist dies nichts Unwesentliches, denn

es erhellt daraus sofort, daß bei den Kreiswendungen des Walzers der dem Mittelpunkte nahestehende rechte Fuß kleinere Schritte, dagegen der ihm fernstehende linke Fuß größere Schritte zu machen habe. —

Vorbereitung: 1. Position.

Der Herr (1) mit dem rechten Fuß einen Schritt vorwärts nach der Dame hin, verbunden mit allmählichem Rechts-Borwärtsdrehen auf der Fußspitze. (2) Der linke Fuß bezeichnet den (etwas größeren) zweiten Schritt mit der Spitze, an der Ferse des rechten Fußes vorbei, lang ausstreifend und (3) der rechte Fuß, mit vorzudrängender Ferse in die sehr verminderte 4. Position vor den linken Fuß gestellt, beendigt damit die erste Hälfte der tour. (4) Der linke Fuß accentuirt diesen (etwas größeren) Schritt mit der Spitze, die ziemlich lothrecht vom rechten Ellbogen der Dame aufzustellen ist und während des damit verbundenen Links-Rückwärtsdrehens auf dem linken Fuß schwingt sich der dazu hülfreiche rechte Fuß zurück, nimmt (5) die 2. Position neben dem linken Fuß an, und (6) der linke Fuß beendigt mit schlüpfendem Heranziehen in die 1. Position die andere Hälfte der tour.

Die Dame hat dieselben sechs Schritte in der Nachahmung auszuführen und dabei auf richtiges Einsetzen des ersten ihrer Schritte sorgfältig zu achten.

Wenn nun die fortgesetzte Nachahmung dieser sechs Schritte, von zwei Personen zum Zweck des Walzers dargestellt, musikalisch dem zweistimmigen Canon völlig vergleichbar zu betrachten ist, so erklärt sich die Bedingung, daß der erste Schritt der Dame (rechter Fuß) mit dem vierten Schritt des Herrn (linker Fuß) genau zusammentreffen müsse.

241. Gibt es noch andere Regeln, deren Beachtung nothwendig ist und besondere Vortheile darbietet?

Ja. Es ist zunächst eine elastische Ausführung der sechs Walzerschritte zu beobachten als wohl geeignet, den mit ihnen verbundenen Kreiswendungen Anmuth und Leichtigkeit, sowie eine gewisse wiegende Behaglichkeit zu verleihen. Dann ist noch eines wesentlichen Vortheils zu gedenken, der sich vorzugsweise dem Herrn beim vierten Walzerschritt durch die Opposition

des linken Fußes mit dem die Dame umschlingenden rechten Arme darbietet.

Das im richtigen Moment zu geschehende Zusammenwirken von Fuß und Arm ist wichtig, ja fast entscheidend für die Sicherheit des drehenden Umschwingens.

242. Was ist die *Redowa* (böhmisch: *Regdowák*)?

Streng genommen nichts Anderes, als eine charakteristische Variation des Walzers im gemäßigten Tempo. Es findet mithin alles in Bezug auf den Letzteren Gesagte dabei vollständige Anwendung.

243. Worin besteht diese Variation und das Charakteristische derselben?

Zunächst darin, daß der erste und vierte Schritt des Walzers mit einem kurzen, lebhaften Aufschwung, ohngefähr wie der Anfang des *pas de Basque* (s. 171) zu begleiten ist.

Charakteristisch ist in der *Redowa* ein abwechselndes Vorwärtsrücken des Herrn und gleichzeitiges Zurückweichen der Dame, beides auch umgekehrt — im Gegensatze — ausführbar. Dazu ist erforderlich, daß man die zweimal drei zum Umkreisen bestimmten Walzerschritte, auch auf der Richtungslinie vor- und rückwärts ohne Kreiswendung auszuführen vermöge und damit gleichzeitig ein geringes Rechts- und Links-hinweichen verbinde.

Es kann als feste Regel gelten, daß die erste Schrittbe-
wegung im Vorwärtsrücken stets dem rechten Fuß, dagegen die erste im Zurückweichen stets dem linken Fuß zugetheilt ist. Der fügsame *pas de Basque* wird sich der *Redowa*-Bewegung am besten anbequemen. Vollständige Uebereinstimmung des Paares zu gleichmäßig wiegender Bewegung ist jedoch Hauptbedingung.

244. Wie viel Kreiswendungen sind auszuführen, bevor mit dem Vorwärtsrücken und Zurückweichen begonnen wird?

Die Zahl der Kreiswendungen im Walzer, mit dem stets zu beginnen ist, ist eine beliebige. — Vorwärtsrücken oder Zurückweichen ist aber stets vom Herrn abhängig. Seiner Leitung überläßt sich die Dame und nimmt einen leisen Druck des sie umschlingenden Arms, sowie die hemmende Bewegung der

linken Hand des Herrn bei der letzten Walzer-Kreiswendung gern für eine Ankündigung des Uebergangs zum Vorwärts-rücken oder zum Zurückweichen. — Welches von Beiden ihr obliegt, kann dabei nicht zweifelhaft sein, da es durch ihre bei Endigung der unmittelbar vorhergehenden Walzer-Kreiswendung eingenommene Stellung bedingt wird.

5. Die Galoppe (Le Galop). — Die Medowaczka.

245. Was ist die Galoppe und wessen Ursprungs?

Ein Tanz unter zwei Personen, die, in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, als Paar entweder mit der allbekannten jagenden Schrittbeziehung eine Linie in der Richtung seitwärts beschreiben (Galopade), oder sich um ihren eigenen Mittelpunkt auf kleinen Kreisen mittelst zweimal zweigeregelten Schritten einmal drehen und mit solchen, in beliebiger Zahl fortgesetzten kantigen Wendungen auf einer größeren Kreisfigur sich bewegen.

Die letzterwähnte Art der Ausführung scheint deutschen Ursprungs zu sein.

246. Was prägt sich darin aus?

Stürmende Freude, fast bis zur Ausgelassenheit, und eilende Hast.

247. Welche Taktart hat die Musik der Galoppe und wie ist sie zu accentuiren?

Den $\frac{2}{4}$ Takt. (M. M. 126 = ♩). Der Accent liegt auf beiden Takttheilen gleichmäßig.

248. Wie sind die Schritte der Galoppe auszuführen und was ist außerdem dabei wesentlich und nothwendig?

Als Grundform ist die schon erwähnte Galopade zu betrachten.

M. M. 126 = ♩

GALOPPE.

Herr

Die Schritte der Galoppe bestehen aus zwei pas chassés (s. 174) seitwärts, abwechselnd mit dem rechten und dem linken Fuße begonnen. Mit jedem dieser zwei pas ist eine drehende halbe Wendung verbunden, und zwar mit dem vom linken Fuß begonnenen pas chassé: eine solche links = rückwärts, dagegen mit dem vom rechten Fuß begonnenen: eine solche rechts = vorwärts. — Beide Tempi des pas chassé sind schlüpfend auf flüchtig dahingleitenden Fußspitzen auszuführen, und möglichst lebhaft und scharf zu accentuiren.

Als Regel ist festgestellt, daß Herr und Dame zu gleicher Zeit, jedoch mit ungleichem Fuße die Galoppe anzufangen haben.

Von besonderer Wichtigkeit ist der Moment des Drehens, der stets das zweite Tempo des pas chassé begleitet und zugleich den Uebergang zum darauffolgenden ersten Tempo desselben pas bildet. Dieser Uebergang ist durch eine Zwischenbewegung zu vermitteln, welche die drehende halbe Wendung wesentlich unterstützt. Es ist temps levé (s. 138) — das durch die Federkraft der Knie, Fußbiegen und Zehen erzielte elastische Heben — im Auftakt, welches die tanzenden Paare im fliegenden Schwunge erscheinen läßt und ihren einfach natürlichen Galopp-Schritten erhöhten Reiz verleiht.

249. Was wird unter Galop à l'envers — umgekehrte Galoppe — verstanden und wie ist solche darzustellen?

Eine scheinbar widernatürliche Variation, nicht der Galoppe, sondern ihrer Kreiswendungen. Es kommt nämlich darauf an, unter Beibehaltung der zur einmaligen Wendung (tour) nöthigen zwei pas chassés das mit denselben verbundene Drehen auf der gewöhnlichen Kreisfigur umgekehrt darzustellen, mithin: wenn der linke Fuß das zweite Tempo des pas chassé seitwärts beendet hat, sich links = vorwärts; dagegen, wenn die Beendigung desselben vom rechten Fuße erfolgt ist, sich rechts = rückwärts umzudrehen. Mit andern Worten: Man tanzt Galoppe à l'envers, wenn man die eben erwähnten drehenden Wendungen, welche auf der nachstehenden (Fig. 40) bezeichneten, nicht gebräuchlichen (weil entgegengesetzten) Richtungslinie:

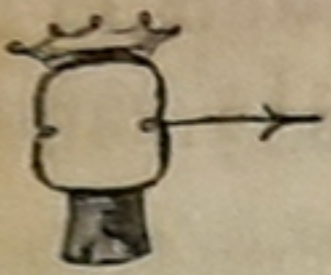


Fig. 40.

natürlich und bequem auszuführen sein würden, gleichwohl auf der nachstehend (Fig. 41) allein üblichen Richtungslinie zu verwenden sich bestrebt. — Sowohl das Ungewöhnliche derartiger

drehender Wendung, wie auch das der letztern Widerstrebende in der zu verfolgenden Richtung erfordert allerdings einen Mehraufwand schwingender Bewegung, zumal dabei der Herr des Vortheils *) durch Opposition des linken Fußes mit dem die Dame umschlingenden rechten Arm (s. 241) verlustig geht.

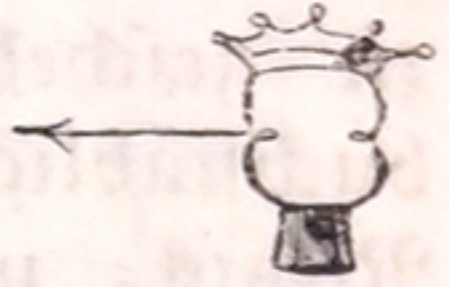


Fig. 41.

Besonders hülfreich, ja fast unerläßlich erweist sich dazu die bereits erwähnte Zwischenbewegung: *temps levé*, und ist ferner noch anzurathen, bei den ersten Versuchen von der Fortbewegung auf der üblichen Richtungslinie zunächst abzusehen, vielmehr die umgekehrten Wendungen nur auf der Stelle sich einander umkreisend auszuführen.

250. Wie kündigt der Herr seiner Dame den Beginn des *Galop à l'envers* an?

Durch rechtzeitige, sanfte Lenkung seines rechten Arms, mit dem er die Dame der umgekehrten Richtung gleichsam zuschiebt, während durch seine entgegengesetzt ziehende linke Hand gleichzeitig noch etwas zum Gelingen beigetragen wird.

251. Kann man die umgekehrte Galoppe ausschließlich und ununterbrochen fortgesetzt ausführen?

Es wäre dies keineswegs unmöglich, würde aber sehr anstrengend und ermüdend sein.

Galop à l'envers kommt in der Regel im unmittelbaren Zusammenhange mit der gewöhnlichen Galoppe abwechselnd zur Ausführung und verleiht derselben eine sehr wünschenswerthe Mannichfaltigkeit.

252. Was ist die *Redowaczka* (böhmisch: *Regdowačka*)?

Eine Variation der Galoppe in demselben Sinne, als die *Redowa* eine Variation des Walzers ist.

*) Dieser Vortheil würde sich in diesem Falle weit eher der Dame darbieten, die sich aber desselben, da kein Tausch der Rollen in Bezug auf die Art der Zusammenhaltung durch Arm und Hand stattfinden kann, nicht wohl zu bedienen vermag.

Es findet daher mit wenigen Ausnahmen fast Alles in Bezug auf Redowa Gesagte auch auf Redowaczka passende Anwendung.

253. Worin bestehen diese Ausnahmen?

Darin, daß das durch pas chassé mit abwechselndem Fuße zu geschene Borwärtsrücken und Zurückweichen buchstäblich nach beziehendlicher Richtung hin, mithin ohne Rechts- und Linksweichen, zu verfolgen ist.

Die erste Schrittbeuegung im Borwärtsrücken geht stets vom linken Fuße, hingegen die im Zurückweichen stets vom rechten Fuße aus.

6. Die Polka — Hüpfel-Polka — Schottischer Walzer — (La Polka). — Die Tyrolienne — Jäger-Schottisch — (La Tyrolienne).

254. Was ist die Polka und wessen Ursprungs?

Ein Tanz unter zwei Personen, die in derselben Weise, wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, gleichzeitig um ihren eigenen Mittelpunkt auf kleinen Kreisen mittelst zweimal drei geregelten Schritten sich einmal drehen und mit solchen, in beliebiger Zahl fortgesetzten Wendungen auf einer größern Kreisfigur sich bewegen.

Die Polka ist böhmischen Ursprungs.

255. Was verkündigt sie?

Trohspielend kindliches Entzücken und behagliche Wonne.

256. Welche Taktart hat ihre Musik und auf welchen Takttheilen liegt der Accent?

Den $\frac{2}{4}$ Takt (M. M. 88 = ♩). Beide Takttheile sind fast gleichmäßig; der erste ist aber besonders scharf zu accentuiren.

257. Wie sind die drei Polka-Schritte auszuführen?

Es liegt denselben der pas de Bourrée in seiner ursprünglichen Form (s. 163) zu Grunde.

M. M. 88 =

POLKA.

Herr

Vorbereitung: 1. Position.

Der Herr gleitet, nach im Auftakt vorausgegangenem kurzen und leichten temps levé auf dem rechten Fuße, (1) mit dem linken Fuße in die 2. Position, (2) der rechte Fuß rückt nach leichtem Ausschwingen, dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (3) der somit schwebend in der 2. Position gehaltene linke Fuß bezeichnet durch präzisen Auffall die 2. Position und vollendet zugleich das auf (1), (2) u. (3) gleichmäßig zu vertheilende Drehen der ersten Hälfte der tour links = rückwärts. Die zweite Hälfte derselben drei Schritten, vom rechten Fuß begonnen, deren Drehen rechts = vorwärts, erfolgt nun mit denselben drei Schritten, vom rechten Fuß begonnen.

Die Dame fängt gleichzeitig mit dem Herrn an und führt dieselben Schritte, jedoch stets mit dem entgegengesetzten Fuße, aus.

258. Was ist sonst noch zur Ausführung besonders wesentlich und notwendig?

Alle drei Schritt-Tempi müssen fast gleichmäßig, insbesondere aber das erste und dritte sehr scharf accentuirt werden.

259. Was ist die Tyrolienne, auch Jäger-Schottisch genannt? Ein der Polka entlehnter Tanz, bei welchem es hauptsächlich darauf ankommt, die zweimal drei Polka-Schritte dem $\frac{3}{4}$ Takt anzupassen.

M. M. 132 =

TYROLIENNE.

Herr

8*

Es bietet dies um so weniger Schwierigkeit dar, da diese Schritte dem Zeitwerthe nach gleichmäßig darzustellen sind. — Jedoch ist dabei vornehmlich eine weiche, elastisch wiegende Bewegung bedingt. Temps levé im Auftakt darf deshalb nicht allzu stark accentuirt, vielmehr nur als gelindes Anheben angedeutet werden.

Vorbereitung: 3. Position — der Herr auf dem rechten Fuß, die Dame auf dem linken Fuß degagirt — .

Der Herr gleitet (1) mit dem linken Fuße, unter Voraugang eines leichten temps levé auf dem rechten Fuße im Auftakt, in die 2. Position, (2) der rechte Fuß rückt unter leichtem Erheben dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (3) der mithin in der Schwebe der 2. Position befindliche linke Fuß fällt mit jeté dessus — der rechte Fuß nimmt dabei sofort die 3. Position hinter dem linken Fuße schwebend an — in die 2. Position präcis und elastisch auf.

Die halbe tour im Drehen ist auf je drei Schritte gleichmäßig zu vertheilen.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn die nämlichen Schrittbewegungen — Fuß und Richtung im Gegensatz — .

7. Die Masurka (La Mazourka).

260. Was ist die Masurka und wessen Ursprung?

Ein Tanz, der mindestens von vier, zuweilen auch von mehr Paaren in gerader oder ungerader Zahl, innerhalb eines von ihnen gebildeten Kreises mit mannichfaltigen Figuren (Touren) ausgeführt wird.

Die Masurka ist polnisch-national.

261. Welcher Charakter prägt sich darin aus?

Ein Gemisch von edlem Stolz und kriegerischer Kühnheit, verbunden mit anmuthsvoller Hingebung und Begeisterung.

262. Welche Taktart hat deren Musik und wie ist solche zu accentuiren?

Den $\frac{3}{4}$, zuweilen auch $\frac{3}{8}$ Takt (M. M. 144 = \square), der Haupt-Accent liegt auf dem ersten Takttheil, es ist jedoch auch der dritte Takttheil mäßig hervorzuheben.

263. Welche pas kommen in der Masurka zur Ausführung?

Die hauptsächlich darin zu verwendenden pas dürften sich auf sechs zurückführen lassen. Es sind, ihrer Richtungslinie nach geordnet, folgende:

a) Vor- und rückwärts:

I. Pas glissé. — II. Pas de Basque. — III. Pas boiteux. —

b) Seitwärts:

IV. Pas polonais. —

c) Auf der Stelle:

V. Assemblé et sissonne, — VI. Pas tombé. —

Die Kenntniß derselben ist jedoch noch nicht allein ausreichend, die Masurka in charakteristisch-nationeller Weise zu tanzen. — Es bedarf vielmehr noch einer scharfen Auffassung, um sich von guten Musterbildern das Einschieben kleinerer Schritte zwischen die hauptsächlichsten, sowie das Anziehende in der Mannichfaltigkeit der Körperbewegung anzueignen. Ja es bleibt sogar für die Selbsterfindung (Improvisation) solcher Einschiebsel ein gewisses Feld offen, unter der Bedingung, daß damit dem Rhythmus stets sein Recht widerfährt.

264. Wie ist das Letztere zu verstehen?

Den beliebig eingeschobenen kleinen Schritten und den damit verbundenen Bewegungen muß der Accent des 1. und des 3. Musik-Tempo, welcher den sechs vorerwähnten Masurka-pas gemeinsam ist, gleichfalls zuertheilt werden.

265. Wie ist die Ausführung der als hauptsächlich bezeichneten sechs Masurka-pas?

a) Vor- und rückwärts.

I. Pas glissé.

M. M. 144 —

PAS GLISSÉ.

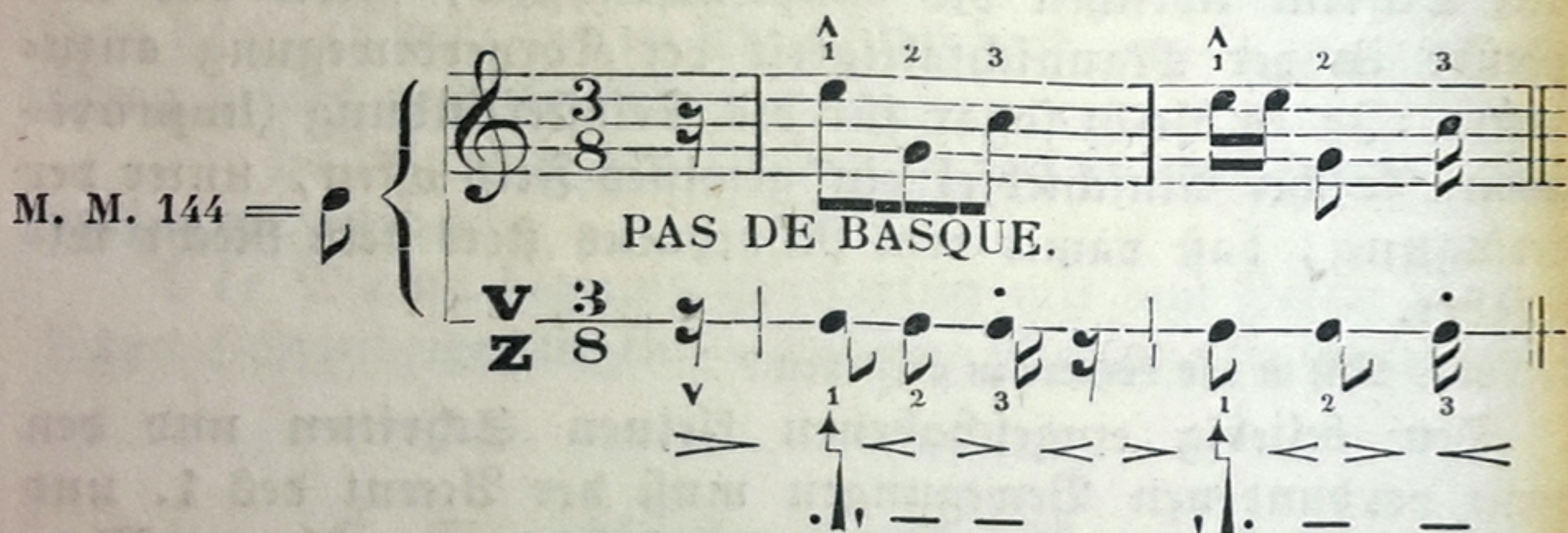
Vorbereitung: 1. Position.

Nach sehr kurzem temps levé auf dem linken Fuß im Auftakt vorbereitet, (1) gleitet der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts, degagirt, (2) der zurückgebliebene linke Fuß wird in die 4. Position hinten erhoben und darin schwebend gehalten, während der rechte Fuß das dritte Musik-Tempo nach kurzem Aufhüpfen im präzisen Zurückfall scharf accentuirt.

Um einen zweiten pas glissé (der Ausdruck bezeichnet ein dem Schlittschuhlauf ähnliches, flaches Fortgleiten) darauf folgen zu lassen, beginne nun der rechte Fuß mit temps levé im Auftakt, in dessen Folge der linke Fuß vorgleiten kann u. s. f.

Rückwärts: Ganz dasselbe — Fuß und Richtung im Gegenseite —.

II. Pas de Basque.

M. M. 144 = 

Dieser pas ist bereits erklärt und beschrieben worden (s. 169). Er besteht in der Aufeinanderfolge von einem halben, einem ganzen und einem halben Schritt, also aus drei Schritt-bewegungen auf der Richtungslinie: Vor- und rückwärts und kommt hier in drei gleichmäßigen Tempi zur Anwendung mit der Abweichung, daß der dritte Schritt, beispielsweise mit dem linken Fuß ausgeführt, nicht in die 5. Position schließend hinter den rechten Fuß eingefügt, sondern stets neben demselben angefügt wird in die 1. Position, die jedoch der rechte Fuß sofort lebhaft verläßt, um durch Ausholen in die Schwebe der 4. Position zum Anfang des folgenden pas de Basque bereit zu sein.

Ferner ist wohl zu beachten, daß die drei Schritt-bewegungen des pas de Basque mit fast unmerklichem Aufschwung,

in flachem Hinstreifen — terre à terre — und gewissermaßen lang gezogen auszuführen sind.

III. Pas boiteux.

M. M. 144 =

PAS BOITEUX.

Dieser pas ist nichts Anderes, als eine charakteristische Variation des pas glissé. Es sind vier Tempi damit verbunden und der Ausdruck: boiteux — hinkend — erscheint namentlich durch das 2. Tempo vollkommen gerechtfertigt.

Vorbereitung: 1. Position.

Nach sehr kurzem temps levé auf dem linken Fuße im Aufschlag, (1) gleitet der rechte Fuß in die 4. Position vorwärts, degagirt und (2) der zurückgebliebene linke Fuß fällt in die 1. Position dicht neben dem rechten Fuß auf und zwar zunächst mit der Spitze, jedoch fast gleichzeitig durch einen kurzen und hörbaren Aufstoß der Ferse — coup de talon *) — den dritten

*) Derselbe ist nur für Herren zulässig, und damit einzig und allein das dritte Musik-Tempo zu accentuiren.

Takttheil präcis accentuierend, in Folge dessen der freigewordene rechte Fuß den Boden verläßt, um sofort mit vorausgehendem temps levé auf dem linken Fuß — (3) und (4) — einen pas glissé folgen zu lassen.

Der zweite pas boiteux ist nun durch temps levé auf dem rechten Fuß vorzubereiten und gleitet dann der linke Fuß in die 4. Position vor u. s. f.

Rückwärts: Ganz dasselbe — Fuß und Richtung im Gegenseite — .

b) Seitwärts.

IV. Pas polonais.

M. M. 144 = 

PAS POLONAIS.

Rechts. Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf dem linken Fuß, der rechte Fuß schwebend gehalten.

(1) Die Ferse des rechten Fußes schlägt im Aufschwingen mit der ihr entgegenkommenden Ferse des linken Fußes zusammen. — Von diesem Zusammenstoß abprallend, streift (2) der rechte Fuß auf der Spitze in die 2. Position, und (3) der linke Fuß schlüpft in die 1. Position nach, die der rechte Fuß alsbald verläßt, um sich in die Schwebelage der 2. Position zu begeben.

Links. Ganz dasselbe in der Gegenbewegung.

c) Auf der Stelle.

V. Assemblé et sissonne.

M. M. 144 =

ASSEMBLÉ ET SISSONNE.

Vorbereitung: 2. Position, degagirt auf dem rechten Fuß, der linke Fuß schwebend gehalten.

Nach durch Beugen auf dem rechten Fuß im Auftakt vorbereitetem Aufschwung, (1) fallen beide Füße gleichzeitig in der 1. Position auf. — Nochmals aufschwingend fällt (2) der rechte Fuß allein und stützend zurück, während der linke Fuß in die Schwebelage der 2. Position lebhaft ausgestoßen wird und daselbst verbleibt.

Dieser pas ist allein auf diese Weise (mit dem thätigeren linken Fuße) in der Masurka gebräuchlich, mithin in der Gegenbewegung nicht verwendbar. — Der rechte Fuß dient beim Drehen, das auf der Stelle links um = rückwärts stützender Mittelpunkt.

VI. Pas tombé.

M. M. 144 =

PAS TOMBÉ.

Vorbereitung: 4. Position, auf dem linken Fuß degagirt, der rechte Fuß hinterwärts in schwebender Haltung.

Nach sehr kurzem temps levé auf dem linken Fuß im Auftakt, (1) fliegt der in der 4. Position hinten schwebend gehaltene rechte Fuß in die 4. Position vor, indem er mit seiner Spitze die Zwischenlinie auf dem Boden gleichsam peitschend bestreift. — Mit dem Beschluß dieses Tempo ist zugleich ein mäßiges Beugen des linken Knies verbunden.

Der linke Fuß erhebt sich unter Strecken des Knies auf die Spitze, (2) accentuirt durch präcises Niederlassen (Fallen — tomber —) seiner sehr vorzudrängenden Ferse dieses Tempo und gleichzeitig wird der rechte Fuß, im Drehen ausgleitend, in die Schwebelage der 4. Position lebhaft hinterwärts geschlagen.

Dieser pas ist allein auf diese Weise (mit dem thätigeren rechten Fuße) in der Masurka gebräuchlich, und ist das damit verbundene Drehen im Gegensatz zu dem des vorhergehend beschriebenen assemblé et sissonne, mithin in der Richtung: links um = vorwärts auszuführen, wobei der linke Fuß stets als stützender Mittelpunkt dient und denselben mit seiner gleichsam schraubenden Spitze behauptet.

266. Was bezeichnet der Ausdruck: promenade?

Die tanzschreitende Vorwärtsbewegung eines oder mehrerer Paare, ein wesentlicher Theil der Masurka, denn jede ihrer Figuren wird mit promenade eingeleitet.

Dabei kommen die beschriebenen pas (Vgl. 265 a) I. II. III.) in einer, dem Geschick und der Fertigkeit der Tanzenden entsprechenden Weise, theils wiederholend fortgesetzt, theils beliebig aneinandergereiht, oder getrennt durch improvisirte kleinere Schritte zur Anwendung.

267. Was wird unter tour sur place verstanden und wie ist solche auszuführen?

Das gleichzeitig drehende Umschwingen eines durch Arm und Hand zusammengehaltenen Paares auf der Stelle (poln. Holubiec), der herkömmliche Refrain (Schlußreim) der promenade.

Dasselbe ist auf dreifache Weise ausführbar:

a) Der Herr lenkt mit lebhaftem Zug der rechten Hand — vergleichsweise mit derselben kreisförmigen Bewegung, die der

Fuß beschreibt im rond de jambe en dedans (s. Fig. 18 auf S. 36) — die linke Hand seiner Dame und somit diese selbst an seine linke Seite, um sie u n t e r dem rechten Arm mit seinem linken Arm sicher zu umschlingen.

In dieser Haltung ist tour sur place von der Dame (Mittelpunkt) mit assemblé et sissonne; dagegen von dem Herrn (den Mittelpunkt umkreisend), mit pas tombé auszuführen.

b) Der Herr, auf seine linke Hand die linke der Dame empfangend, läßt von der letzteren sich umkreisen, kommt ihr dabei durch eine halbe Wendung rechts-rückwärts entgegen und umschlingt sie in der Gürtelgegend mit dem rechten Arm. — (Fig. 42.)



Fig. 42.

In dieser Haltung erfolgt tour sur place mit assemblé et sissonne seitens des Herrn (Mittelpunkt), und mit pas tombé seitens der Dame (den Mittelpunkt umkreisend).

c) Der Herr leitet die Dame auf ganz gleiche Weise, wie

bei a) beschrieben worden, an seine linke Seite, umschlingt sie gleichfalls unter dem rechten mit seinem linken Arm (Fig. 43.)



Fig. 43.

und Beide (gegenseitige Mittelpunkte, sich einander umkreisend) führen tour sur place mit pas tombé aus.

268. Von welcher Zeitdauer ist eine solche tour sur place?

Die Zeitdauer derselben ist ebenso unbeschränkt, als die Zahl der drehenden Umschwingungen; selten aber werden mehr als 8 Takte darauf verwendet.

269. Wie ist nun aber die Ausführung der vollständigen Masurka?

Die Paare schließen während des Musik-Vorspiels — 8 Takte — einen Kreis und beginnen hierauf mit Rond links — 8 Takte — und Rond rechts — 8 Takte. — Diesem folgt unmittelbar tour sur place, gleichzeitig von allen Paaren ausgeführt.

Hierauf beginnt das vortanzende Paar eine beliebige Figur, die sofort nach ihrer Beendigung von dem rechts nächststehenden

Baare nachgeahmt wird. Jedes Paar, in der beschriebenen Reihenfolge nach rechts, ist zur Ausführung der vorgetanzten Figur berechtigt.

Nachdem die erste Figur von allen Baaren nachgetanzt worden, beginnt das vortanzende Paar eine zweite, dann eine dritte Figur, auch wohl eine Schlußfigur, die alle Baare zugleich beschäftigt und beschließt endlich die *Masurka* in derselben Weise, wie sie begonnen hatte.

270. Welche Figuren (Touren) sind dabei und wie sind solche darzustellen?

Es folgen nachstehend einige derselben, die vielleicht weniger als neu, jedenfalls aber als höchst charakteristisch und ächt nationell erkannt werden dürften:

1. Schmetterling — Papillon —
(Ein Paar.)

Der Herr leitet während ununterbrochener promenade zunächst seine Dame von der rechten an die linke Seite und bietet ihr den linken Arm, hierauf ladet er eine zweite Dame mit der rechten Hand ein, ihm zur linken Seite zu folgen und empfängt ihre rechte auf seine linke Hand, bietet ferner einer dritten Dame den rechten Arm, und empfängt endlich die linke Hand einer vierten Dame auf seine rechte Hand.

Solchergestalt promenirt er mit vier Damen. Plötzlich verharret er auf der Stelle und entschlüpft im Zurückweichen, Arme und Hände der Damen verlassend. — Aber die letzteren schließen ihn durch *Rond à 4* ein und umkreisen ihn seitwärts bis er sich bewegen findet, ihnen in zuerst beschriebener Weise Arme und Hände anzubieten, aufs Neue die promenade mit ihnen zu beginnen und sie im Vorübergehen wieder ihren Herren zurückzugeben. — Mit seiner Dame auf seinen Platz angelangt, beschließt er mit *tour sur place*.

2. Streit und Versöhnung — Querelle et Réconciliation —
(Ein Paar.)

Der Herr stellt seine Dame einem beliebigen Paar vor, entführt die Dame des letztern, in dessen Folge der beraubte Herr sich der verlassenen Dame annimmt und mit

derselben dem davoneilenden Entführer nachsetzt. Bei dieser Verfolgung nähern sich beide Herren dem Mittelpunkte des Kreises von Zeit zu Zeit, schlingen die linken Arme in einander und umschwingen sich, dabei die ihren Damen gegebene rechte Hand und gleichzeitig auch die Damen verlassend, lebhaft auf einem Halbkreise. Es wird dadurch stets eine veränderte Stellung in Bezug auf die Damen bezweckt, die ihrerseits sich in der Fortsetzung der promenade nicht beirren lassen und die beim Umschwingen stets wechselnden Herren mit ihrer linken Hand empfangen. — Dieser Herren = Streit findet schließlich durch versöhnenden Rond à 4 seine Lösung, und kann dieser von dem vortanzenden Herrn durch Verlassen der linken Hand und Umkehrung nach außen in Rond renversé (umgestülpt) verwandelt werden, aus welchem beide Paare nach ihren Plätzen zurückkehren.

3. Flucht und Verfolgung — Fuite et Poursuite — (Ein Paar.)

Nach der promenade und tour sur place entflieht die Dame ihrem Herrn und beschreibt einen ganz beliebigen Weg, in der Regel auf geschlängelter Linie, theils vor, theils hinter die andern Paare durchschlüpfend. Der Herr verfolgt seine Dame in mäßiger Entfernung, nimmt aber bald darauf dasselbe Recht für sich in Anspruch. — Auf ein durch Hände = Klatschen gegebenes Zeichen schlägt er rechtsumkehrt den entgegengesetzten Weg ein und wird nun in gleicher Weise von seiner Dame verfolgt. — Zuletzt sucht der Herr mit der linken Hand die linke seiner Dame zu gewinnen und huldigt ihr auf ächt nationale und charakteristische Weise durch eine Kniebeugung. — Darin verharrend umkreist ihn die Dame mehrere Male an der von ihm hoch gehaltenen linken Hand, die er, sich wieder erhebend, behält und mit tour sur place beschließt.

4. Blumengewinde — Guirlande — (Alle Paare.)

Jeder Herr geleitet seine Dame in die Mitte des Kreises, in welchem sie ihm gegenüber Platz nimmt. Solchergestalt werden sämtliche Damen dos à dos — Rücken gegen Rücken — sich vereinigt befinden. Die Herren umkreisen die auf der bezeich-

neten Stelle verharrenden Damen mit Rond links und rechts. Hierauf empfängt jeder Herr die rechte Hand seiner Dame auf der rechten, und die linke der ihm nächststehenden Dame auf der linken Hand. — Sofern nun alle Herren rückwärts, alle Damen aber vorwärts sich bewegen, so wird dadurch die Guirlande allmählig sich entfalten. — Nach kurzem Verweilen verlassen Alle die linke Hand und beginnen, der rechten Hand folgend, die grande chaîne, welcher sie bei der Rückkehr auf den Anfangsplatz noch tour sur place hinzufügen.

Das vortanzende Paar beginnt nun noch einmal die promenade, ladet im Vorübertanzen alle Paare zur Nachfolge ein, macht volte-face (die Wendung: Rechts umkehrt), um damit den Paaren ihre anfängliche Stellung wiederzugeben, und beendigt die Masurka mit allgemeinem Rond links und rechts.

8. Die Polka-Masurka (La Polka-Mazourka).

271. Was ist die Polka-Masurka und wessen Ursprung?

Ein Tanz unter zwei Personen, die in derselben Weise wie beim Walzer sich beiderseitig haltend, gleichzeitig mittelst dreier Schrittbelegungen zuerst seitwärts, dann ohne Verzug mittelst drei andern Schrittbelegungen um ihren eigenen Mittelpunkt in halber tour drehend sich bewegen, durch Wiederholung dieser sechs Schrittbelegungen aber eine ganze tour vollenden und solche in beliebiger Zahl auf einer größern Kreisfigur fortsetzen.

Schon der Name zeigt die Mischung zweier Tanzformen, die erst vor wenigen Jahren in Aufnahme gekommen und muthmaßlich deutscher Erfindung ist.

272. Was prägt sich in der Polka-Masurka vorzugsweise aus?

Entschiedenenes Sichgenügen, anmuthige Keckheit, verbunden mit schelmischer Caprice.

273. Welche Taktart hat deren Musik und welche Accente?

Den $\frac{3}{4}$ Takt (M. M. 144 = ♩). Es gehören zwei solcher Takte zusammen, innerhalb deren das sechstheilige Tanzmotiv einmal ausgeführt wird. Der Accent liegt stets

auf dem ersten Takttheil; es ist jedoch auch dem dritten Takttheil vom ersten der zwei zusammengehörigen Takte ein besonderer Nachdruck zu ertheilen.

274. Wie sind die sechs Schrittbewegungen der Polka-Masurka auszuführen?

M. M. 144 —

POLKA - MASURKA.

Herr $\frac{3}{4}$

Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

Der Herr beginnt (1) mit dem linken Fuß einen unter demi-coupé (s. 137. b.) nach der 2. Position leicht auszustreifenden Schritt, (2) der rechte Fuß folgt lebhaft dem linken in die 1. Position nach, verjagt denselben seitwärts, und (3) der mithin in der Schwebe der 2. Position befindliche linke Fuß bezeichnet die 3. Position schwebend hinter dem rechten Fuß, der diese Bewegung durch leichtes Aufhüpfen begleitet; (4) der in der 3. Position schwebend gehaltene linke Fuß gleitet, unter Vorauszug eines kurzen und leichten temps levé auf dem rechten Fuß im Auftakt, in die 2. Position, (5) der rechte Fuß rückt nach leichtem Aufschwingen dem linken Fuß in die 1. Position nach, verjagt ihn gleichzeitig nach seitwärts, und (6) der mithin in der Schwebe der 2. Position befindliche linke Fuß fällt mit jete dessus — der rechte nimmt dabei sofort die 3. Position hinter dem linken Fuß schwebend an — in die 2. Position präcis und elastisch auf, das auf (4) (5) und (6) gleichmäßig zu vertheilende Drehen links = rückwärts der ersten Hälfte der tour beendigend.

Die Wiederholung der Tempi: (1) (2) und (3) beginnt nun mit dem rechten Fuße, und schließt sich daran mittelst

der Tempi: (4) (5) und (6) — Fuß und Richtung im Gegensatze — das auf diese letzteren gleichmäßig zu vertheilende Drehen rechts-vorwärts der anderen Hälfte der tour.

Die Dame beginnt und führt dieselben sechs Schrittbewegungen gleichzeitig mit denen des Herrn aus, jedoch stets mit entgegengesetztem Fuße und selbstverständlich auch in entgegengesetzter Richtung.

275. Was ist außerdem noch besonders wesentlich und charakteristisch?

Die den Fußbewegungen sich anbequemende Mitwirkung des Oberkörpers — ein behagliches Auf- und Nieder-Wiegen —, so wie eine gewisse Geschmeidigkeit in den Hüften, die in gehöriger Beschränkung unbeschreiblich anmuthig im Wechselspiel der Wendungen sich darstellt.



Fig. 44.

Obschon das in die Hüfte untergestemmte Handgelenk und die Haltung des beziehendlichen Arms mit spitzem Ellenbogen dem Charakter dieses Tanzes nicht unangemessen sein mag,

so scheint gleichwohl die feine Welt an dieser fast zu lecken und herausfordernden Geste Anstoß zu nehmen, daher dieser Gebrauch wenig Eingang gefunden hat.

9. Die Imperiale (L'Impériale).

276. Was ist die Imperiale, wie und wann ist sie entstanden?

Ein Tanz unter zwei Personen, welche, in derselben Art wie das Walzer-Paar vereinigt, mit einem viertheiligen Tanzmotiv, das sie innerhalb zweier zusammengehöriger Takte zweimal ausführen, eine einmalige (ganze) tour vollenden, dann aber die darauffolgenden zwei Musikakte durch drehendes Umschwingen auf der Stelle — tour sur place — bezeichnen, und mit der Wiederholung dieser ganzen Periode auf einer größeren Kreisfigur sich bewegen.

Die Imperiale ist durch Aneinanderreihen französischer (Contretanz =) und polnischer (Masurka =) Tanzschritte entstanden — eine Erfindung jüngster Zeit, aus der Seine-Stadt zu uns gelangt.

277. Welcher Charakter giebt sich in derselben kund?

Willenskraft, Zuversichtlichkeit und vollkommenes Einverständnis.

278. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

Den $\frac{4}{4}$ Takt (M. M. 104 = ♩). Der Accent liegt stets auf dem ersten und dritten Takttheil.

279. Wie sind die Schritte der Imperiale auszuführen?

M. M. 104 = ♩

IMPERIALE.

Herr

Dame

The musical score consists of two systems. Each system includes a piano accompaniment (treble clef, key signature of one sharp) and two vocal parts: 'Herr' and 'Dame'. The piano part in the first system has four measures with notes and fingerings (1, 2, 3, 4) indicated above. The vocal parts have corresponding notes with fingerings (1, 2, 3, 4) and accents (>) below. The second system also contains piano accompaniment and 'Herr' and 'Dame' parts, with similar notation and fingerings. The piano part in the second system ends with a double bar line.

Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

1. Takt. Der Herr: Mit dem linken Fuß (1) (2) pas chassé seitwärts links, (3) mit dem rechten Fuß coupé dessous, (4) mit dem linken Fuß jeté dessous. — Mit diesen vier Tempi ist eine halbe tour links-rückwärts drehend verbunden.

2. Takt. Die nämlichen Schritte — Fuß und Richtung im Gegensatz — mithin (1) (2) mit dem rechten Fuß pas chassé seitwärts rechts, (3) dem linken Fuß coupé dessous, (4) dem rechten Fuß jeté dessous und darauf eine halbe tour rechts vorwärts im Drehen vertheilt.
3. " (1) (2) assemblé et sissonne, (1) (2) assemblé et sissonne;
4. " (1) (2) assemblé et sissonne, (1) (2) assemblé et sissonne (s. 265. V.). — Bei dieser viermaligen Wiederholung ist im assemblé der linke Fuß stets hinter dem rechten in der 3. Position zu vereinigen, im sissonne aber der linke Fuß lebhaft und zu schwebender Haltung in die 2. Position zu führen, ausgenommen im letzten sissonne, daß der linke Fuß schwebend in der 3. Position hinter dem stützenden rechten Fuß zu bezeichnen hat.

Mit den Schrittbewegungen des 3. und 4. Takts ist gleichzeitig eine einmalige tour sur place links um-rückwärts (vergl. 267. b.) verbunden.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn, dieselben vier Schrittbewegungen — Fuß und Richtung im Gegensatz — auf den 1. und 2. Takt ausführend; bedient sich aber auf den 3. und 4. Takt zur tour sur place links um-vorwärts (s. 267. b.) des pas tombé (s. 265. VI.) in viermaliger Wiederholung.

10. Die Warsovienne (La Varsovienne).

280. Was ist die Warsovienne und wo ist dieselbe aufgetommen?

Ein Tanz unter zwei in gleicher Weise wie zum Walzer vereinigten Personen, welche die Tempi der Tyrolienne (s. 259) abschnittsweise (Cäsur) unter Beobachtung von gewissen Ruhepunkten darzustellen bemüht sind, und sich damit nach Belieben, theils seitwärts links und rechts, theils auf klei-

nen Kreisen umeinander drehend, beziehendlich auf der Stelle oder auf einer größeren Kreisfigur bewegen.

Die *Varsovienne* ist in den letztvergangenen Jahren durch polnische Damen zuerst in den höchsten Kreisen der französischen Hauptstadt bekannt geworden und von dort zu uns gelangt.

281. Welcher Charakter liegt darin?

Etwas Sinnig-Schwärmerisches in maßvoller, fast schüch-
terner Freude, mit einem Anflug schalkhafter Vorsicht.

282. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

Den $\frac{3}{4}$ Takt (M. M. 120 = ♩). Der Accent liegt, da das Tanzmotiv zwei Takte erfordert, hauptsächlich auf dem ersten Takttheil des ersten Takts.

283. Worin besteht im Allgemeinen das Wesentliche der *Varsovienne*?

In dem rechtzeitigen Festhalten einer gut gewählten Stellung auf gewisse Ruhepunkte. Die letzteren sind auch dem ungeübtesten Ohre in der musikalischen Tonfigur leicht erkennbar gemacht und fallen stets auf den ersten Takttheil der geradzähligen Takte, mithin auf den des 2. 4. 6. und 8. Taktes. — Es ist aber überdem ein genaues Verständniß der Musik noch deswegen unerläßlich, weil dieselbe abwechselnd zuweilen nur den ersten Takttheil des 4. und 8. Takts als Ruhepunkt bezeichnet.

284. Wie sind die Schritte der *Varsovienne* auszuführen?

M. M. 120 = ♩

VARSOVIENNE.

Herr

Ruhepunkt — in festgehaltener gut gewählter Stellung um so mehr dagegen absteche.

Dieser Hauptmoment giebt Gelegenheit, in einer Haltung nach rein individueller Wahl zu verharren, und es bedürfte daher nur der Andeutung, daß dabei die ganze Körpergestalt in allen ihren Umrissen dem Auge wohlgefällige, schöne Linien zeige und den Uebergang zur anmuthsvollen Entfaltung fernerweiter Bewegung erwarten lasse (s. 83).

Die Opposition durch Fuß und Arm kommt hierbei zur vollsten Geltung. (Vgl. Fig. 14 auf S. 24.)

11. Die Sicilienne (La Sicilienne).

286. Was ist die Sicilienne, wann und wo ist sie in Aufnahme gekommen?

Ein Tanz unter zwei Personen, welche, wie das Walzer-Baar vereinigt, die erste Hälfte eines Tanzmotivs von vier Takten durch vier hüpfende Tempi; die andere Hälfte desselben aber durch vier eigends dem Rhythmus angepaßte Tanzschritte, mit welchen sie eine halbe Kreiswendung um einander ausführen, bezeichnen, und diese ganze Periode beliebig und auf einer größeren Kreisfigur wiederholen.

Die Sicilienne hat in der That südliches Gepräge; es ist aber nicht zu verbürgen, daß sie der italischen Insel entsprungen sei, vielmehr gebührt Pariser Tänzern, wenn nicht die Ehre ihrer Erfindung, mindestens das Verdienst, sie in neuerer Zeit mit Geschick umgeprägt und zum Mode-Tanz erhoben zu haben.

287. Welcher Charakter spricht sich in der Sicilienne aus?

Etwas Kindlich-Einfaches, lebhaft Leidenschaftliches, nicht ohne Zärtlichkeit.

288. Welche Taktart hat ihre Musik und wie ist sie zu accentuiren?

Den $\frac{6}{8}$ Takt (M. M. 100 = ♩) mit dem Accent auf dem ersten Takttheil.

289. Wie sind die Schrittbewegungen der Sicilienne auszuführen?

M. M. 100

SICILIENNE.

Vorbereitung: 3. Position, der Herr auf dem rechten, die Dame auf dem linken Fuß degagirt.

1. Takt. Der Herr: Mit dem linken Fuß (1) assemblé vor dem rechten und (2) assemblé hinter dem rechten Fuß, beide Tempi durch leichtes Aufhüpfen des stützenden rechten Fußes begleitet; der linke Fuß gleitet (3) in die 2. Position, daselbst das Tempo auf der Ferse bezeichnend und
2. " (4) assemblé hinter den rechten Fuß, beide Tempi abermals durch leichtes Aufhüpfen des stützenden rechten Fußes begleitet; — diese vier Tempi sind auf der Stelle auszuführen. —
3. " (5) (6) mit dem linken Fuße zu beginnen: pas chassé seitwärts links,
4. " (7) mit dem rechten Fuß coupé dessous, und (8) mit dem linken Fuß jeté dessous.

Mit diesen vier Schrittbewegungen ist eine halbe tour links = rückwärts drehend verbunden — .

Diese ganze Periode wird nun — Fuß und Richtung im Gegensatz — wiederholt.

Die Dame beginnt gleichzeitig mit dem Herrn und führt sowohl die vier Tempi auf der Stelle, als auch die vier Schrittbewegungen, seitwärts und in halber tour drehend, mit entgegengesetztem Fuß und in entgegengesetzter Richtung aus.

12. Der Cotillon (Le Cotillon).

290. Was ist der Cotillon und wessen Ursprungs?

Ein Gesellschaftsspiel in Tanzform, mit Hülfe des Walzers (der Galoppe, oder der Polka) durch eine größere und beliebige Anzahl von Paaren mit den mannichfaltigsten Figuren (Touren) innerhalb des von ihnen gebildeten Kreises dargestellt.

Ungeachtet des fremdländischen Namens ist dieser Tanz unzweifelhaft deutschen Ursprungs.

291. Was prägt sich in ihm aus?

Gemeinsames Bestreben, sich gegenseitig angenehm zu unterhalten, Gastfreundlichkeit und freies Wahlrecht.

292. Wie kommt dies zur Ausführung und was ist dabei hauptsächlich zu beobachten?

Alle Paare, durch allerseitig gegebene Hände zu einem gemeinsamen Verbands geordnet, beginnen auf der Kreisfigur mit allgemeinem Rond seitwärts links, und kehren in gleicher Weise mit Rond seitwärts rechts auf ihre Plätze zurück. Ist die Anzahl der Paare eine sehr große, so vertritt diese Art der Einleitung in der Regel ein Entgegenkommen und Zurückweichen der Paare von zwei Punkten des geschlossenen Kreises — eine Begrüßung, die durch Nachahmung von zwei andern Punkten des Kreises zu beantworten ist —.

Das vortanzende erste Paar eröffnet hierauf den Cotillon durch eine einmalige Walzer- (Galoppe- oder Polka-) tour innerhalb des Kreises bis auf seinen Platz. Alle Paare, an welchen das erste Paar vorübertanzt, folgen in gleicher Weise eines dem andern unverweilt nach. — Es gilt dies als

Zwischenspiel, das, nachdem eine Figur von allen Paaren nach einander ausgeführt worden und sofern derselben eine andere neue Figur folgen soll, stets wiederholt wird.

293. Wieviel Figuren giebt es wohl überhaupt und wieviel Paare haben bei einer Figur mitzuwirken?

Die Zahl der Figuren ist, namentlich wenn die mannichfaltigen Formen geselligen Scherzes hinzugerechnet werden, sehr groß, gleichwohl ist eine Bereicherung durch neue, ansprechende Verwickelungen und geistvolle Einfälle eben so wünschenswerth als möglich. —

Die Zahl der zu einer Figur erforderlichen Paare wird entweder durch ihre eigene Tendenz oder durch schickliches Verhältniß zur Gesamtzahl der am Cotillon betheiligten Paare bestimmt. — Beispielsweise sei bemerkt, daß in einem Cotillon von 24 Paaren zu einer Figur mindestens vier Paare auf einmal herangezogen werden müssen.

294. Wie wird die Darstellung der Cotillon-Figuren bewirkt?

Zunächst darf nicht unbemerkt bleiben, daß jede Figur in ihrem Zusammenhange folgende drei Hauptmomente zeigt:

- 1) Einleitung (Vorbereitung),
- 2) Verwicklung (Darstellung) und
- 3) Lösung (Endigung).

Die Einleitung ist auf zweifache Weise möglich. Entweder sind die dazu erforderlichen Paare dem anführenden Paare sowohl, als unter sich einander nachfolgende, oder sie sind von zwei verschiedenen Punkten des Kreises sich einander entgegenkommende. — Im letzteren Fall ist das Abzählen sämtlicher Paare deswegen nothwendig, damit das dem vortanzenden Paare im Gegenüber entsprechende Paar genau ermittelt werden könne. — Die Vorbereitung bezieht entweder Absicht oder Zufall (zuweilen auch beides) zum Zweck der Verwicklung und Darstellung, deren Lösung und Endigung stets in der je nach Umständen absichtlich oder zufällig erreichten Vereinigung neugestalteter Paare und deren Davoneilen mittelst Walzer (Galoppe oder Polka) besteht.

1. Die Ringelreigen — Les Ronds — (Zufall.)

[Walzer.]

Vier Paare in zwei Parteien (von zwei Punkten je zwei Paare), sich einander entgegenkommend.

1) Von den zwei Damen einer Partei wählt jede noch einen Herrn an ihre rechte Hand; dagegen wählt von den zwei Herren der Gegenpartei jeder, nachdem er seine Dame von der rechten an die linke Hand geleitet hat, noch eine Dame an seine rechte Hand.

2) Beide Parteien (jede jetzt zu 6 Personen) stellen sich en ligne einander gegenüber auf, kommen sich entgegen und vereinigen sich — Partei mit Gegenpartei — durch zwei Ronds à 6. Diese verwandeln sich wiederum in vier Ronds à 3, die

3) sich lösen (Fig. 45.) und durch Aufeinandertreffen sechs Paare in zufälliger Neugestaltung zum Walzer erscheinen lassen.



Fig. 45.

2. Die Pyramide — La Pyramide — . (Zufall.)

[Galoppe.]

Fünf Paare, sich einander nachfolgend.

1) Alle wählen, jeder Herr eine Dame, jede Dame einen Herrn. — Alle vereinigen sich zu einem Rond à 20, die von den zehn Damen alsbald verlassen wird, um

2) nachstehende Aufstellung, die auch wohl in eine Sitzung auf zehn in gleicher Anordnung aufgestellte Stühle verwandelt werden kann, zu erreichen. (Fig. 46.)

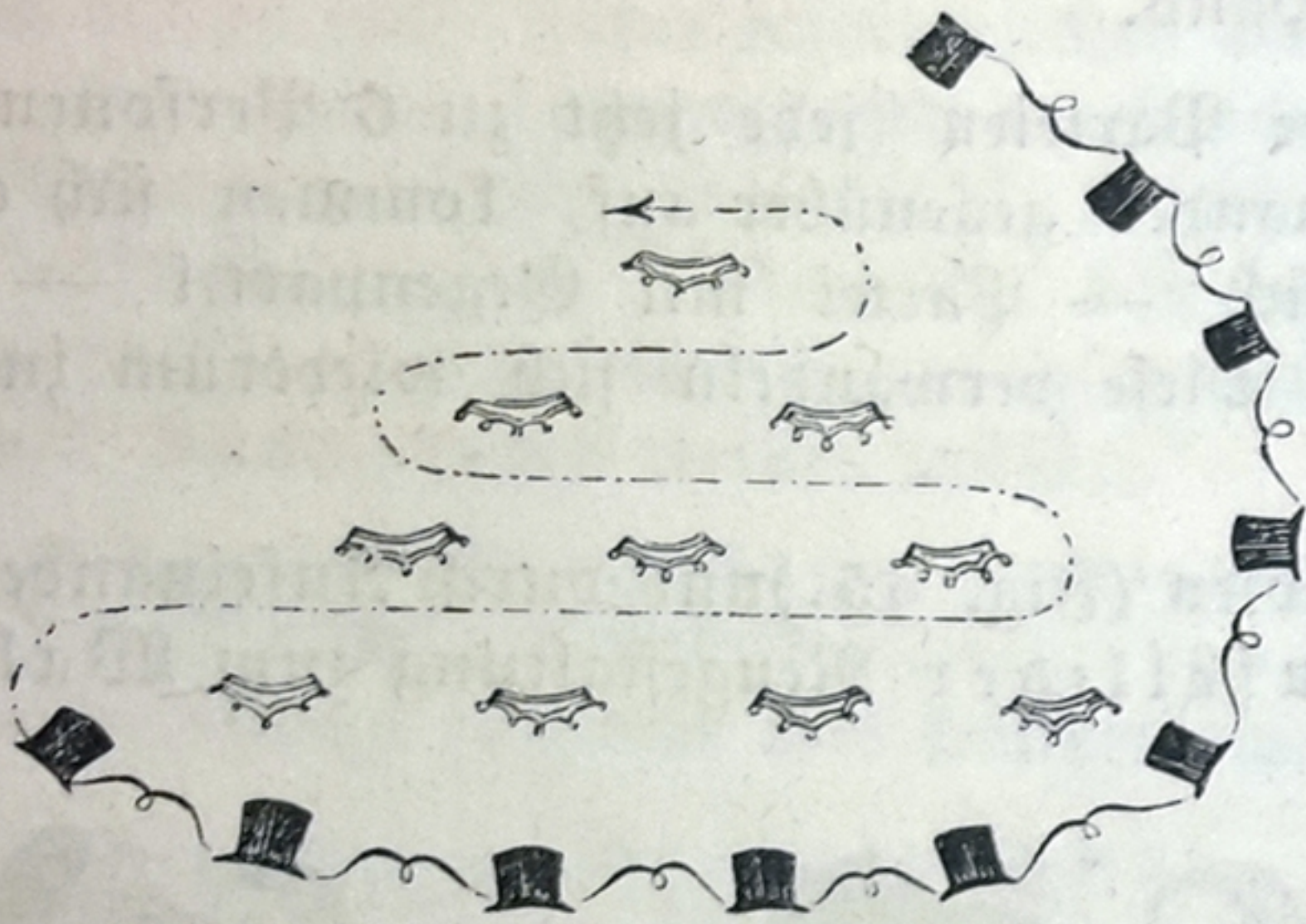


Fig. 46.

Inzwischen bilden die zehn Herren durch Vereinigen der Hände eine Reihe, mit welcher sie auf der (Fig. 46.) bezeichneten Schlangenlinie die Damen = Pyramide durchziehen.

3) Jeder nimmt Platz vor derjenigen Dame, die ihm der Zufall beschieden, und die Figur löst sich in allgemeine Galoppe auf.

3. Das Blumengewinde — La Guirlande — . (Absicht.)

[Polka.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Alle wählen, in dessen Folge sich acht Paare gestalten, deren Damen auf den in folgender Ordnung gestellten Stühlen Platz nehmen, während sich die Herren hinter die Stühle aufstellen.

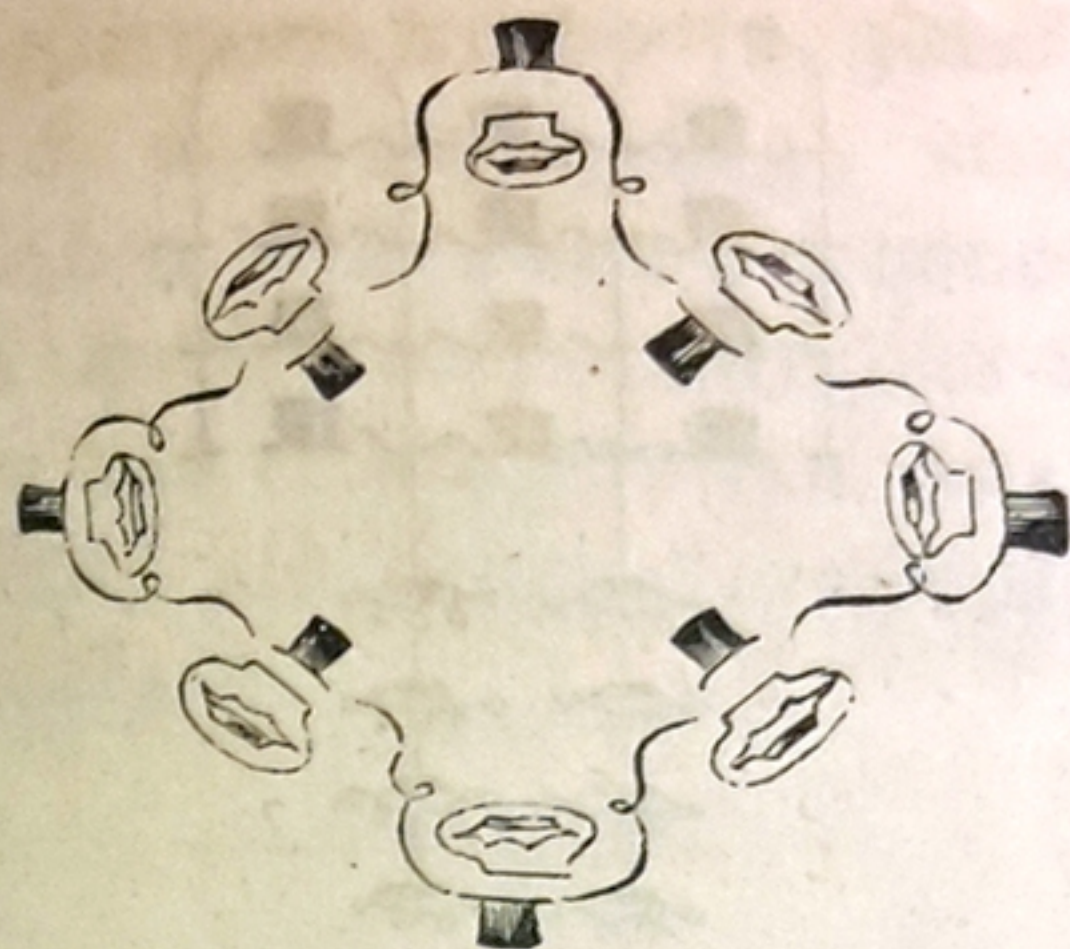


Fig. 47.

2) Alle Herren vereinigen ihre Hände (rechte in rechte, linke in linke Hand), bilden somit eine Guirlande über die Köpfe der Damen (Fig. 47.) und bewahren dieselbe Haltung der Hände auch bei der nun erfolgenden einmaligen Kreisbewegung seitwärts, mit welcher vier Herren den innern (kleinern) Kreis rechts, vier Herren dagegen den äußern (größern) Kreis links zu beschreiben haben.

3) Auf ihren Plätzen wieder angelangt, löst sich die Figur in allgemeine Polka auf.

4. Die Triumphbogen — Les Arcades — .

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Walzer.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Jeder Herr wählt noch zwei Herren, jede Dame wählt noch eine Dame. Beide Parteien stellen sich einander gegenüber. Beide Parteien — einerseits Herren, andererseits Damen — stellen sich einander gegenüber auf.

2) Die Damen durchschreiten die von den Herren durch Erheben der Arme gebildeten Triumphbogen, theilen sich rechts und links auf vorgezeichnetem Wege (Fig. 48 auf S. 142) und

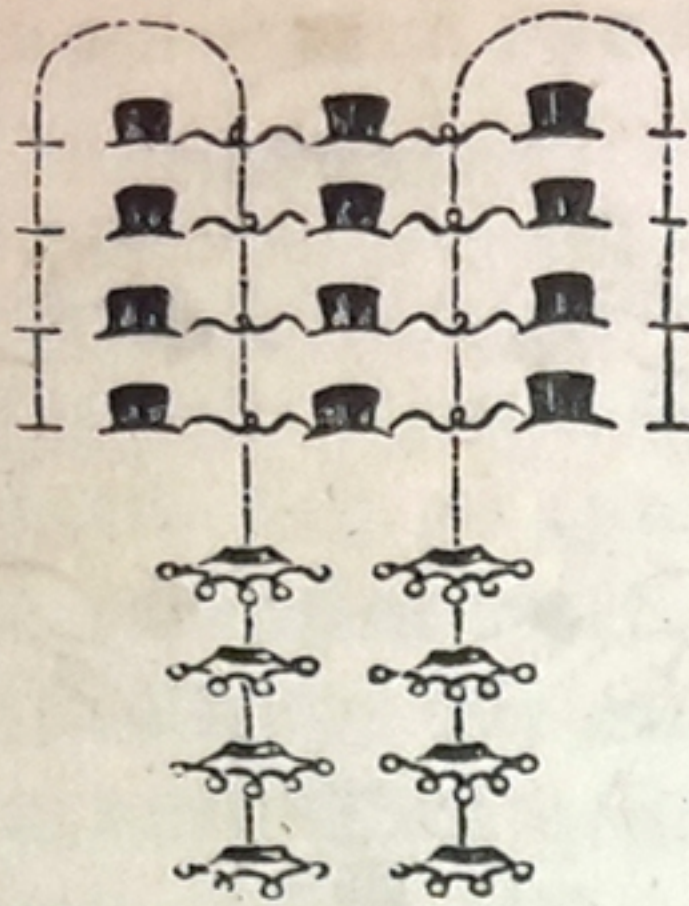


Fig. 48.

3) gelangen an die Seite der sie empfangenden, durch Zufall beschiedenen Herren, die mit ihnen im Walzer davon-eilen. Den vier zurückbleibenden Herren bleibt zu gleichem Zweck eine freie Wahl anderer Damen unbenommen.

5. Der Regelkönig — Le Jeu de quilles —.

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Galoppe.]

Zwei Paare (von zwei Punkten je ein Paar), sich ein-ander entgegenkommend.

1) Alle wählen, in Folge dessen gestalten sich vier Paare. Auf einem in der Mitte des Kreises aufzustellenden Stuhl nimmt der Regelkönig (der gern aus den am Cotillon nicht betheiligten Herren gewählt wird) Platz.

2) Die vier Paare umkreisen denselben mit Rond à 8, und beginnen nach kurzem Verharren die grande Chaîne. — Der Regelkönig ersieht den günstigsten Augenblick, um eine der Damen aus der Chaîne zu rauben. Es entsteht dadurch eine unvermeidliche Verwirrung, die noch gesteigert wird, wenn jeder der Herren irgend welche Dame zu erhaschen trachtet.

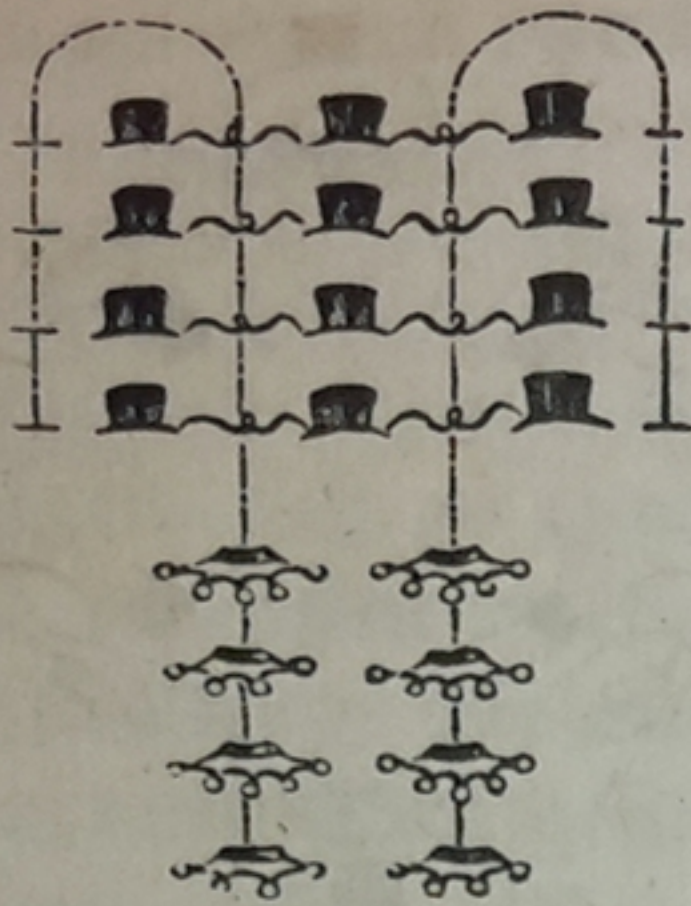


Fig. 48.

3) gelangen an die Seite der sie empfangenden, durch Zufall beschiedenen Herren, die mit ihnen im Walzer davon-eilen. Den vier zurückbleibenden Herren bleibt zu gleichem Zweck eine freie Wahl anderer Damen unbenommen.

5. Der Regelfönig — Le Jeu de quilles —.

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Galoppe.]

Zwei Paare (von zwei Punkten je ein Paar), sich ein-ander entgegenkommend.

1) Alle wählen, in Folge dessen gestalten sich vier Paare. Auf einem in der Mitte des Kreises aufzustellenden Stuhl nimmt der Regelfönig (der gern aus den am Cotillon nicht betheiligten Herren gewählt wird) Platz.

2) Die vier Paare umkreisen denselben mit Rond à 8, und beginnen nach kurzem Verharren die grande Chaîne. — Der Regelfönig ersieht den günstigsten Augenblick, um eine der Damen aus der Chaîne zu rauben. Es entsteht dadurch eine unvermeidliche Verwirrung, die noch gesteigert wird, wenn jeder der Herren irgend welche Dame zu erhaschen trachtet.



Fig. 49.

2) Die acht Damen schließen, am Orte verharrend, Rond à 8; die acht Herren — jeder derselben seiner Dame zur linken Seite — geben beide Hände über die Hände der Damen und verflechten dieselben innerhalb des Damen-Rond. — Alle setzen den Blumenkorb seitwärts links in Bewegung. (Fig. 50 auf S. 145.)

Der vortanzende Herr besorgt durch Verlassen seiner linken Hand, die mit der rechten des ihm links nächststehenden Herrn verbunden war, die Verwandlung des Blumen-Korbes (= Kreises) — durch Zurückweichen beider Endpunkte, während das Centrum verharret — in Blumen-Colonne (= Linie). Die Herren erheben hierauf möglichst hoch die vor ihren Damen verflochtenen Hände; die Damen entschlüpfen vorwärts eilend der Haft, werden jedoch

3) von den ersteren verfolgt und eingeholt zum allgemeinen Walzer.



Fig. 50.

8. Die Windmühle — Le Moulinet — . (Absicht.)

[Galoppe.]

Vier Paare, sich einander nachfolgend.

1) Von den vier Damen wählt jede noch einen Herrn*) an die rechte Hand.

2) Die Herren, welche den Damen zur linken Seite sind, vereinigen sich nun mit der linken Hand zum Moulinet. (Fig. 51. auf S. 146.) Die Damen verlassen die Hände der Herren

*) Diese Figur ist auch durchgehends im Gegensatz ausführbar und verlangt dann auch die Einleitung auf entgegengesetzter Richtungslinie. Das voranzehende Paar erweist in diesem Fall denjenigen Paaren, welche der üblichen Reihenfolge gemäß den Cotillon beschließen, eine besondere Aufmerksamkeit, indem solche zuerst zur Mitwirkung herangezogen werden.

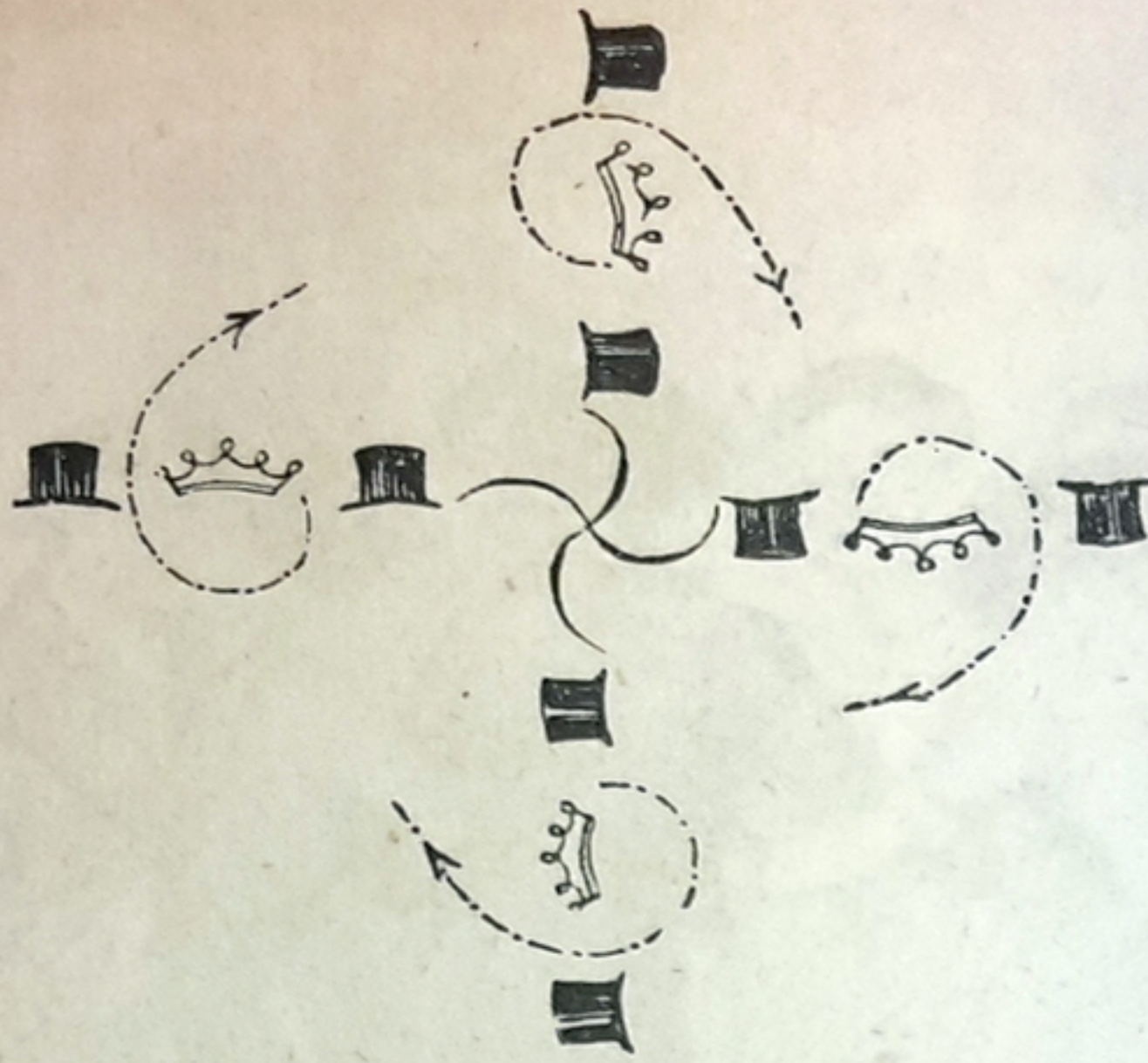


Fig. 51.

und machen eine halbe Wendung — rechtsumfehrt — ; dagegen vereinigen die Herren ihre Hände, diese hoch über die Köpfe der Damen erhebend. — Allgemeine Bewegung vorwärts, bei welcher vier Damen die von acht Herren gebildeten Bogen auf entgegengesetztem Wege durchschreiten. Nachdem in dieser Weise ein zwei- bis dreimaliges Umdrehen des Moulinet stattgefunden hat, so

3) begeben sich die vier Damen an die rechte Seite der von ihnen gewählten Herren zur allgemeinen Galoppe, an welcher auch die verlassenen vier Herren, die den Mittelpunkt der Figur mit der linken Hand festhielten, nach anderweitig getroffener Wahl theilnehmen.

9. Unter dem Regenschirm — Sous le Parapluie — .

(Zufall.)

[Polka.]

Zwei Paare (von zwei Punkten je ein Paar) sich einander entgegenkommend. Aufstellung von sechs Stühlen.

1) Von einem Paar nimmt die Dame, vom andern Paar der Herr auf den einzeln aufgestellten Stühlen Platz und verbergen sich Beide unter einem aufgespannten Regenschirm.

2) Von dem Herrn der sitzenden Dame werden andere zwei Herren, ingleichen von der Dame des sitzenden Herrn zwei andere Damen eingeladen, die Sitzplätze im Rücken der sich Beschirmenden einzunehmen.

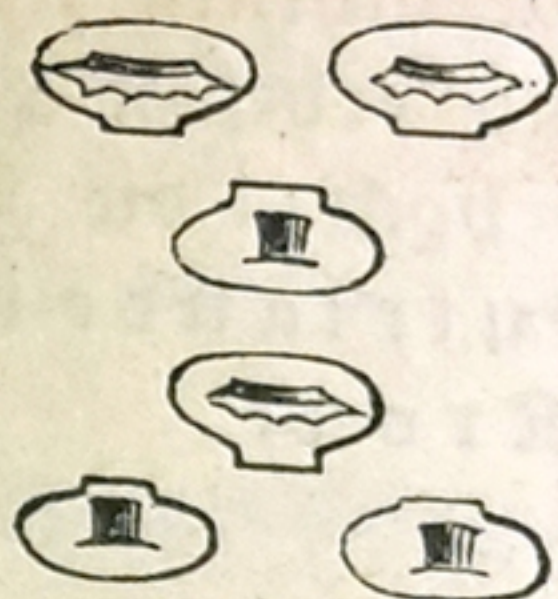


Fig. 52.

3) Nun haben sich die Letzteren unterm Regenschirm nur durch Sondiren mit der rechten oder linken Hand, beziehentlich nach rechts oder nach links, über die Wahl eines (einer) der hinter ihnen sitzenden zwei Herren (Damen) zu entscheiden, und ein drittes Paar gestaltet sich durch Vereinigung der nicht von ihnen Gewählten zu allgemeiner Polka.

10. Die Krone — La Couronne — . (Zufall.)

[Walzer.]

Sechs Paare in zwei Parteien (von zwei Punkten je drei Paare) sich einander entgegenkommend.

1) Die zwei Parteien nähern sich begrüßend, weichen jedoch wieder zurück, um in verdoppelter Anzahl wiederum einander gegenüber zu erscheinen. —

Alle wählen. Es langen somit zwölf Paare (selbstverständlich jede Dame an des Herrn rechter Hand) auf den früheren Plätzen an und kommen dieselben (von zwei Punkten je sechs Paare) auf zwei Linien sich einander entgegen.

2) Alle Damen vereinigen ihre Hände (rechte in rechte Hand, linke in linke Hand), alle Herren gleicherweise, jedoch über die Hände der Damen.*) So, in festem Zusammen-

*) Die Darstellung dieser Figur ist auch im Gegensatz möglich. — Die Krone wird in diesem Fall von den Damen gebildet, und vereinigen die Herren ihre Hände unter die Hände der Damen.

halten aller Hände, verwandelt sich die bis dahin zu bewahrende Aufstellung auf zwei Linien durch allmähliges Annähern und schließliches Verknüpfen von deren Endpunkten in eine Kreisfigur. Alle Herren — jeder die ihm jetzt gegenüberstehende Dame seinem Gedächtniß treulich bewahrend — verharren nun am Orte und erheben die im Verbande zu erhaltenden Hände möglichst hoch; die Damen aber bringen die von ihnen geschlossene Guirlande in Kreisbewegung unter und in dieser Herren = Krone,



Fig. 53.

3) welche letztere sich auf sie herabsenkt, sobald sie nach einmaliger tour ihre früheren Plätze wieder erreicht haben, und sich auflöst in allgemeinen Walzer.

11. Der Halbmond — La Demi-lune — .

(Theils Absicht, theils Zufall.)

[Galoppe.]

Drei Paare, sich einander nachfolgend.

1) Jeder Herr wählt noch zwei Damen; jede Dame dagegen zwei Herren zum Zweck einer dreifachen Aufstellung in zwei Parteien.

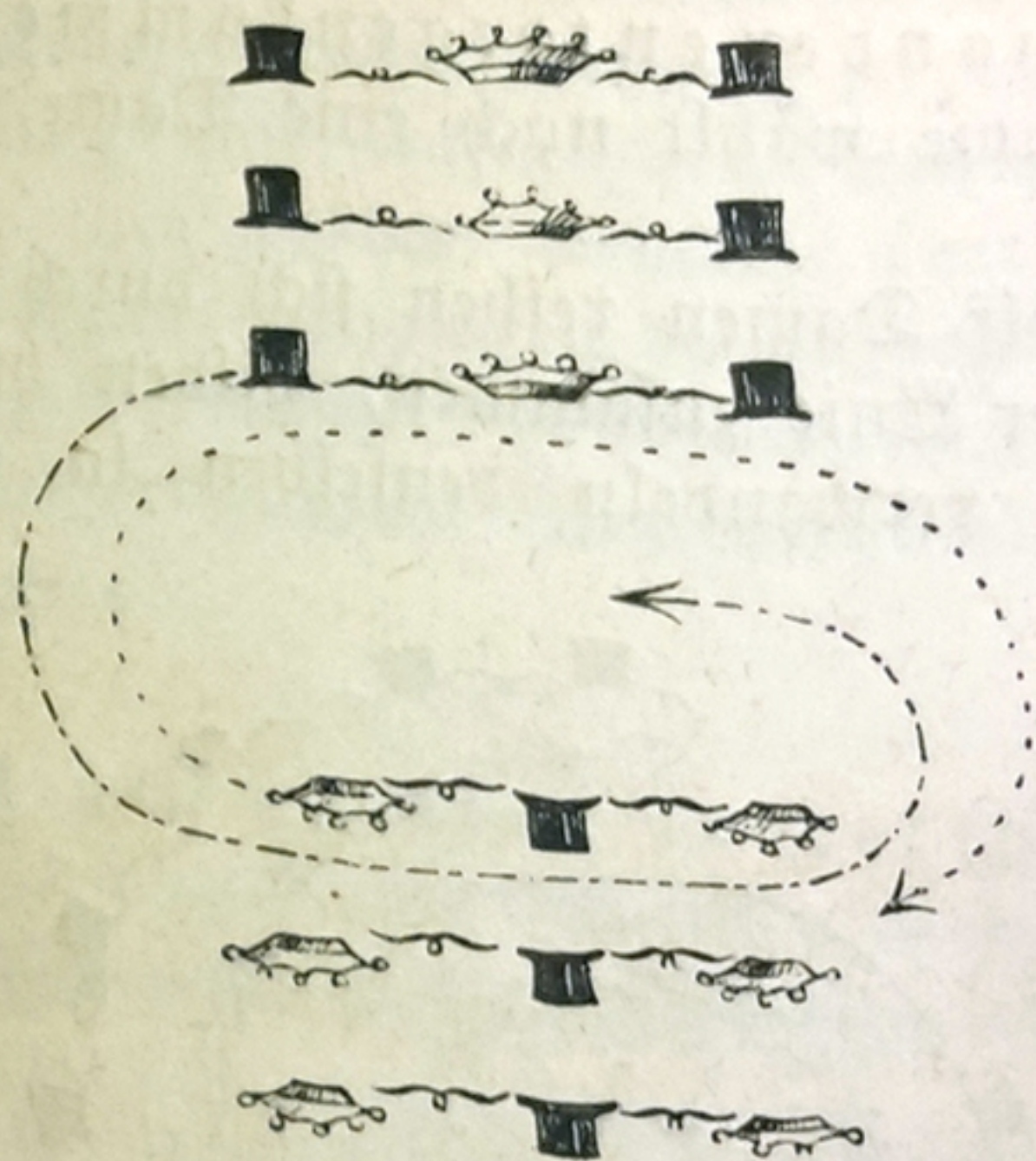


Fig. 54.

2) Die einander zu allernächst gegenüberstehenden sechs Personen beginnen den Halbmond, indem eine Partei — von einer Dame geführt — links, die Gegenpartei — von einem Herrn geführt — rechts, einander umkreisend sich gleichzeitig bewegt. — Diejenige Partei, welche bei der ersten Begegnung die äußere Kreislinie beschrieben hatte, übernimmt bei der zweiten Begegnung die innere und so abwechselnd. Der Halbmond schließt mit Rond à 6, mit welcher gleichzeitig die Entfernung vom Platz der Aufstellung bezweckt wird, damit die nun folgenden sechs Personen Halbmond und Rond auszuführen vermögen, u. s. f.

3) Der Rond à 6 folgt sogleich Galoppe, die durch die allmälige Abwicklung der Figur erst später eine allgemeine

wird. Dabei wird sich ergeben, daß sechs Paare durch Absicht, drei Paare aber durch Zufall sich gestaltet haben.

12. Der Knäuel — Le Peloton —. (Zufall.)

[Polka.]

Sechs Damen von einem, und sechs Herren vom andern Punkte sich einander entgegenkommend.

1) Jede Dame wählt noch eine Dame, jeder Herr noch einen Herrn.

2) Die zwölf Damen reihen sich durch gegebene Hände zuerst auf gerader Linie zusammen, bilden hierauf einen offenen Kreis und verwandeln denselben in einen Knäuel.

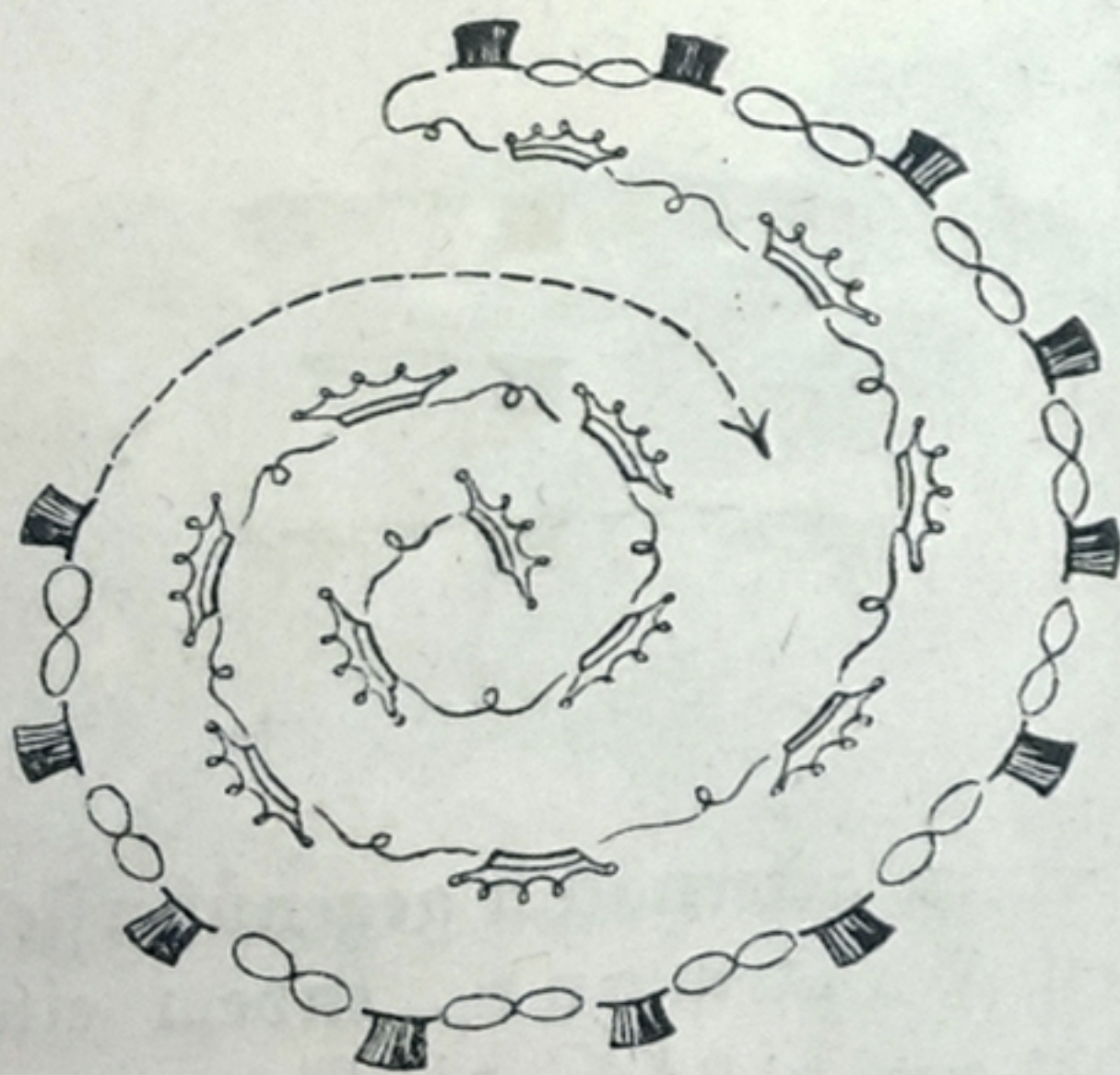


Fig. 55.

Diese Verwandlung erfolgt in wenigen Augenblicken, sobald beide Endpunkte der Linie bei ihrer Annäherung zum Kreise die eingeschlagene Richtung — der eine links: den Mittelpunkt erstrebend, der andere rechts: denselben umkreisend — gleichzeitig verfolgen.

Unterdessen haben sich die zwölf Herren auf einer Linie mit untergefaßten Armen (jeder die rechts und links ihm Nächststehenden in der Gürtelgegend umschlingend) zusammengereicht und sich zu einem entscheidenden Angriff vorbereitet. —

Geführt von dem ersten Herrn auf dem linken Flügel, umkreist nun die Truppe seitwärts = links die von den Damen eingenommene feste Stellung. Dabei bestrebt sich der schließende Herr vom rechten Flügel mit seiner rechten Hand die rechte derjenigen Dame, welche den Knäuel von außen geschlossen hält, zu erlangen. Bei ununterbrochen fortgesetzter Herrenumkreisung links wird nun allmählig die Abwicklung des Knäuels erreicht, sofern solche die bedrängten Damen nicht etwa listiger Weise durch eine Gegenbewegung zu vereiteln oder mindestens zu verzögern trachten und es erfolgt

3) eine Lösung im strategischen Sinne: die Herrenbalanz verläßt ihre bisher wehrlose (verschränkte Arm-) Haltung, dringt unaufhaltsam in die aufgelöste Schaar (an)muthiger (Huld-) Heldinnen, fällt derselben in den Rücken, und eilt mit dem erkämpften Siegerpreise davon — in allgemeiner Polka —.

Von Cotillon-Figuren in der Form geselligen Scherzes dürften für kleinere und vertrauliche Kreise die nachstehenden besonders anzuempfehlen sein:

13. Die Blumen = Namen — Les Fleurs — . (Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr leitet seine Dame an die linke Hand und wählt noch eine zweite Dame zur rechten. — Beide Damen vertrauen ihm diejenigen Blumen = Namen, unter welchen sie einem andern Herrn vorgestellt zu werden wünschen.

Dem letzteren bleibt die Wahl einer von beiden Blumen überlassen.

14. Der Fächer — L'Eventail — . (Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf dem mittelsten von drei bereit gestellten Stühlen Platz. Der Herr überreicht ihr einen großen Fächer und verläßt sie, um zwei Herren einzuladen, Platz zur rechten und linken Seite der Dame zu nehmen.

Die Dame giebt einem der Herren den Fächer und tanzt

mit dem andern, indeß der erstere allein mit dem erhaltenen Fächer nachzufolgen hat.

15. Die Scheidewand — La Cloison — . (Zufall.)

Drei Paare. — Durch ein von zwei Herren ausgespannt und möglichst hoch gehaltenes Tisch Tuch werden die hinter dasselbe sich aufstellenden drei Damen den Blicken der neugierig herantretenden Herren entzogen.

Die Damen suchen sich nun durch eine hoch erhobene und darüber hinausreichende Hand bemerkbar zu machen, wogegen die Herren sich beeifern, zuerst die Besitzerinnen der Hände zu errathen, dann dieselben zu erstreben, bis endlich die Scheidewand fällt.

16. Taschentücher = Erjagen — La Chasse aux Mouchoirs — . (Absicht.)

Drei Paare. — Die Herren verlassen die in der Mitte verharrenden Damen und schließen dieselben unter Hinzuziehung einer beliebigen Anzahl anderer Herren mit Rond ein.

Die Damen werfen ihre Taschentücher in die Höhe und tanzen mit denjenigen Herren, die sich derselben bemächtigt haben.

17. Taschentuch = Darbieten — Le Mouchoir présenté — . (Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr stellt vier andere Herren seiner Dame vor, welche die vier Eckzipfel ihres Taschentuchs in der Hand vereinigt, den zuvor in einem derselben geknüpften Knoten aber verborgen hält und den Herren zur Ziehung eines Gewinnlooses darbietet.

18. Das Polsterkissen — Le Coussin — . (Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame nimmt auf einem Stuhle Platz und unterbreitet ein Kissen den ihr einzeln nacheinander vorzustellenden Herren; zieht es aber von jedem in dem Augen-

blick, wo er sich darauf mit dem Knie niederlassen will, schalkhaft zurück, außer von demjenigen, welchem sie die Gunst mit ihr zu tanzen einzuräumen gedenkt.

19. Blinde-Ruh — Le Colin-Maillard — . (Zufall.)

Ein Paar. — Der Herr nimmt auf einem Stuhl Platz. Seine Dame umbindet ihm die Augen mit einem Tuche und ladet hierauf einen Herrn und eine Dame ein, auf zwei dem Rücken des sitzenden Herrn gegengestellten Stühlen Platz zu nehmen. —

Der sitzende Herr erhebt sich und wendet sich wählend entweder nach rechts oder links. Unter Mitbetheiligung seiner Dame entstehen dadurch zwei Paare, die entweder in der üblichen oder nach Befinden in ungewohnter Vereinigung (Herr mit Herrn, Dame mit Dame) tanzen.

20. Die Blumensträußchen — Les Bouquets — .

(Absicht.)

Zwei Paare. — Alle verbinden mit ihrer Neuwahl die Ueberreichung.

21. Pfeifchen und Pantoffel — Fife et Pantoufle — .

(Zufall.)

Ein Paar. — Beides wird von dem sich zu diesem Zwecke trennenden Paare verstohlen vertheilt — der Herr giebt den Pantoffel irgend welcher Dame; die Dame das Pfeifchen irgend welchem Herrn — .

Der Letztere läßt nun das Pfeifchen laut ertönen und in Folge dessen meldet sich die Dame mit dem Pantoffel.

22. Das Ehrenfräulein — La Dame d'honneur —
(Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame, von ihrem Herrn geleitet, nimmt auf einem bereit gestellten Armstuhl, dessen Lehne mit einem Schleier überbreitet ist, Platz, nachdem sie eine andere als Ehrenfräulein zu fungierende Dame bezeichnet hat. — Der Herr erfüllt diesen Auftrag und führt diese Dame seiner Dame zu. — Die Letztere vertraut dem Ehrenfräulein, das sich hinter den Stuhl begeben hat und die Dame mit dem Schleier verhüllt, den Namen desjenigen, mit dem sie zu tanzen wünscht.

Inmittelst führt der Herr abwechselnd je zwei Herren seiner Dame vor. Sofern sich nun der namhaft gemachte Herr unter den Vorgestellten nicht befindet, so werden dieselben von dem Ehrenfräulein mit ablehnender Handbewegung bedeutet, in welchem Fall die Abgewiesenen sich hinter den Stuhl begeben, bis endlich der ausersehene Herr vorgestellt und ihm die Dame entschleiert wird. Schließlich trifft das Ehrenfräulein ihre Wahl unter den abgewiesenen Herren, die mit Rond sie umkreisen.

23. Körbchen austheilen — Le Refusé —. (Absicht.)

Ein Paar. — Die Dame bedient sich des auf einen Stuhl gestellten Körbchens, nachdem sie auf ersterem Platz genommen, in der Weise, daß sie dasselbe einem der von ihrem Herrn vorzustellenden zwei Herren giebt und mit dem andern tanzt, während der Verschmähte dem tanzenden Paare allein und mit dem Körbchen nachzufolgen hat.

24. Die Krähen — Les Corneilles —. (Absicht.)

Vier Paare. — Alle wählen. Es entstehen mithin acht Paare, deren Damen auf acht in einer Reihe neben einander gestellten Stühlen Platz nehmen, während sich die acht Herren hinter die Stühle ihrer Damen begeben.

Dieselbst in einer Aufstellung hinter einander, legt jeder Herr die rechte Hand auf seines Vordermanns rechte Schulter und erfaßt mit der linken Hand dessen hinterwärts erhobenen

linken Fuß bei der Spitze. — In solchem gemeinsamen Verbande defiliren nun die acht Herren, auf dem rechten Fuß allein gleichzeitig und taktmäßig vorwärtshüpfend, an den sitzenden Damen vorbei.

25. Die Wendeltreppe — L'Escalier en limaçon —
(Absicht.)

Zwei Paare. — Alle wählen. — Es entstehen somit vier Paare, die sich durch Geben der Hände auf ovaler Linie zu einem offenen Halbkreis vereinigen, wobei selbstverständlich die schließende Dame des rechten Flügels die rechte Hand, dagegen der schließende Herr des linken Flügels die linke frei behält.

Im festen Zusammenhalten aller Hände führt nun der letztgenannte Herr vom ersten Paare die übrigen Paare auf links umkreisender Linie zwischendurch dem am Orte verharrenden vierten Paare, dessen bogenartig zu erhebenden Arme unterkriechend. Dabei darf sich der Herr des vierten Paares nicht verleiten lassen, unter seinen rechten Arm weg in ganzer Wendung sich umzudrehen; vielmehr muß derselbe in halber Wendung mit über der Brust gekreuzten Armen verharren. Auf ganz gleiche Weise wird nun auch dieselbe Führung zwischendurch dem dritten Paare unternommen, endlich nochmals dieselbe zwischendurch dem zweiten Paare.

Schließlich bewirkt der Führer die Lösung dieser dreifachen Wendelung dadurch, daß er die gekreuzten und möglichst hoch zu erhebenden Arme und Hände des zweiten, dritten und vierten Paares unterkriechend durchschreitet, die Uebrigen dabei nachzieht und so den Ausgang beim letztgenannten Paare gewinnt.

26. Die Figur der Zahl: 8 — Numéro 8 —

[Galoppe.]

Zwischenspiel, von allen Paaren nach einander um zwei entfernt von einander gestellte Stühle zu bezeichnen. *)

*) Hierzu dürfte Galop à l'envers theilweise sehr passend zu verwenden sein (s. 249).

27. Mönch und Nonne — Moine et Nonnette —.

Zwischenspiel. — Alle Herren und Damen tanzen eine einmalige Walzer-, Galoppe- oder Polka-tour einzeln und allein dicht nach einander in bunter Reihenfolge. —

Diese Figur wirkt um so komischer, wenn sie von den Herren mit zugeknöpftem Frack und dessen heraufgeschlagenem Kragen, von den Damen aber mit capuzenartiger Kopfverhüllung, die mit dem Taschentuch leicht zu bewerkstelligen ist, ausgeführt wird.

28. Die wandelnde Allee — L'Allée tournante —.

Schlußfigur. — Alle Damen begeben sich vor ihre Herren — Gesicht nach außen und den Herren zugewendet — und bilden somit den innern Kreis, während die Herren auf dem äußeren Kreise verbleiben.

Das letzte (dem ersten Paare links nächststehende) Paar beginnt nun durch die von allen Paaren hergestellte Allee die Galopade oder Galoppe auf entgegengesetzter Richtungslinie. *) Alle Paare, bei welchen das ebengenannte Paar im Zwischendurch-Tanz vorüberkommt, folgen in gleicher Weise eines dem andern unverweilt nach. Jedes Paar, nach einmaliger tour wieder auf seinem Platze anlangend, trennt sich sofort, um der Allee wiederum sich anzureihen. Solchergestalt erscheint die Allee wandelnd — an einem Endpunkte abgebrochen, während sie an dem andern sich immer neu ergänzt —.

Diese Figur kann auch mit Walzer, Galoppe, Polka oder Polka-Mazurka auf der üblichen Richtungslinie ausgeführt werden, und haben in diesem Falle zuvor die Herren den inneren Kreis einzunehmen. —

*) Hierzu ist Galop à l'envers ebenso bequem als passend (s. 249), sowie auch ein Rollentausch in Bezug auf Zusammenhaltung des Paares durch Arm und Hand dabei stattfinden kann.

29. Der Vollmond — La pleine Lune —.

Schlusfigur. — Alle Damen begeben sich mit einigen Schritten vorwärts und bilden Rond innen, alle Herren in gleicher Weise Rond außen. — Beide Ronds dürfen nicht geschlossen sein und zwar haben Herr und Dame vom ersten Paare die linke Hand, dagegen Herr und Dame vom letzten Paare die rechte Hand frei zu behalten.

Die Dame des ersten Paares, sowie der Herr des letzten Paares besorgen die Führung beziehentlich des Damen- und des Herren-Reigens.

Der erstere begiebt sich links, dagegen der letztere gleichzeitig rechts, beide eine möglichst große beziehentlich innere und äußere Kreisfigur beschreibend. — Bei der zweimaligen Begegnung beider Reihen tritt jedesmal eine Abwechslung in Bezug auf die innere und äußere Kreislinie ein. Bei der dritten Begegnung muß sich jedoch ein völlig geschlossener Kreis bilden, und dieser durch gleichzeitiges Zurückweichen Aller schwellend sich ausbreiten.

Nachdem Alle die Hände verlassen haben, geben sich Führer und Führerin beiderseits die rechte Hand und entwickeln, im ununterbrochenen Vorwärtsgehen die ihnen Begegnenden durch abwechselndes Geben der linken und rechten Hand zur Mitbetheiligung veranlassend, die allmählig fortschreitende Kette — la Chaîne successive —, wodurch schließlich die Wiedervereinigung der Paare hergestellt wird.

30. Abschied und Schluß — Les Adieux finals —.

Marschmäßige Promenade aller sich einander nachfolgenden Paare zum Zweck einer Ehrenerweisung für den Festgeber, oder einer der Dame des Hauses darzubringenden Huldigung durch Verbeugung jedes einzelnen Paares im Vorüberziehen.

A n h a n g.

Die Choregraphie.

295. Was wird unter Choregraphie verstanden?

Die Tanzzeichenlehre oder die Beschreibung irgend eines Tanzes mit Hilfe gewisser Zeichen, der Notenschrift musikalisch vergleichbar.

296. Wer war der Erfinder dieser Kunst?

Um die Ehre der Erfindung — wozu wohl unbezweifelt Thoinet Arbeau, Domherr zu Langres (Frankreich) durch sein im Jahre 1588 unter dem Titel Orchesographie erschienenes Werk die erste Idee gegeben hat — ist heftig gestritten worden. — Beauchamps ließ sich dieselbe endlich (1661) durch eine Parlaments-Acte zuschreiben.

297. Ist die Choregraphie seitdem weiter ausgebildet worden und in Anwendung gekommen und geblieben?

An Versuchen zu weiterer Entwicklung hat es zwar nicht gefehlt; allein die Choregraphie, wie sie Feuillet und Desjair (1701) ans Licht treten ließen, ist durch spätere Zusätze von N. Malpied (1762), Berrin und La Sante (1762), Magny (1765), Guillemain, Favier (1787) und Petersen (1791) eher verwirrter und unklarer, als deutlicher und faßlicher geworden, und daher bis jetzt durchaus noch sehr mangelhaft und unbedeutend, in ihrer Entzifferung höchst zeitraubend und dabei nicht lohnend, geblieben, weil sie nur einen sehr unvollkommenen Abriß des Tanzes darzubieten vermochte. Die neuere Zeit hat sich deshalb wohl kaum weiter mit ihr befaßt.

298. Welche Anforderungen kann man an sie stellen?

Daß durch sie ein verständliches, schnell überschaubares Bild gegeben werde, in welchem zu erkennen:

- 1) der Weg, den jeder Tänzer nimmt (Figur),
- 2) die Glieder oder Theile dieses Weges, die zu jedem Takte und auf jeden Takttheil der leitenden Musik gehören,
- 3) die Stellung der Füße, Haltung und Bewegung der Arme und des Oberkörpers, sodann die Bewegungen ohne Fort-

rücken und die Bewegungen mit Fortrücken (Schritte), und endlich

4) der Grad der Geschwindigkeit (Zeitmaß oder Werth) für jede einzelne Bewegung.

299. Vermag die bisher unter dem Namen Choregraphie bekannte Kunst diesen Anforderungen zu entsprechen?

Keineswegs. Sie beschränkte sich fast allein darauf, die Figur des Tanzes und in solche das Verharren und das Fortrücken der Hüfte, durch Fußsohlen veranschaulicht, zu zeichnen. Die Figur selbst wurde durch Striche in Takte getheilt, innerhalb welcher man die Tanzschritte durch eine Menge höchst zusammengesetzter, aber verwirrt und durch einander laufender Zeichen zu veranschaulichen sich bestrebte, ohne dabei der übrigen Haltung und Wendungen des Oberkörpers, die gewöhnlichsten Bewegungen der Arme etwa ausgenommen, zu gedenken.

300. Was bedarf die Choregraphie, damit sie ihrem Zweck besser entsprechen und für die Kunst sich nützlicher erweisen könne?

Völlige Neugestaltung unter Beibehaltung der Grundidee *Thoinet Arbeau's* *) nach folgendem System:

Man zeichnet mit correcten Linien eine Menschengestalt in natürlich ruhender Stellung (Gestalten-Umriss), zieht sodann von allen Hauptgelenken, namentlich vom Knie, von der Hüfte, den Ellenbogen, der Achsel, endlich von der Höhe des Kopfes, leicht punktirte Linien als Basis und verlängert dieselben hierauf über die ganze Breite des Blattes, so bekommt man einen freien Raum, in welchem fünf oder sechs Linien überall die richtige Proportion der vorangestellten Zeichnung angeben, vergleichbar den fünf Notenlinien mit Schlüssel und Vorzeichnung in der Musik.

Auf einem dergestalt zugerichteten Blatte ist die Möglichkeit geboten, in bloßen mathematischen Grundlinien die fortgesetzte Reihe von Bewegungsmomenten und Stellungen eines Tanzes so genau zu verzeichnen, daß die Haltung des ganzen Körpers, sowie auch aller einzelnen Theile bis zu dem genaue-

*) Derselbe schrieb schon im Jahre 1588 die Tanzschritt-Zeichen unter die Musik-Noten.

sten Grad ihrer Richtung, Wendung, Hebung und Senkung vollkommen deutlich erkannt werden kann.

Einfache darunter zu stellende Zeichen für das Verharren am Orte, für die Fortbewegung nach vor-, rück- und seitwärts, sowie für die nach einer festen Theorie im Allgemeinen bestimmten Tanzschritte machen in Verbindung mit der Zeichnung der Tanzfigur jene angegebenen Stellungsweisen desto verständlicher, wenn der jedesmaligen Bewegung entsprechende musikalische Perioden (Melodien) und ihre in etwas weitläufiger Notenschrift verzeichneten Takte damit in genaue Uebereinstimmung gebracht werden.

Bedient man sich überdem dabei der musikalischen Notirung einestheils für den Rhythmus, dann auch zugleich mittelst Links- und Rechts-Anstielens der Notenköpfe für die Thätigkeit der beziehendlichen Füße, ferner der üblichen musikalischen Vortragszeichen für die Bewegungen der Knie, Fuß-Biegen und -Spitzen und außerdem noch des kurzen, näher verdeutlichenden Wortes, so giebt eine derartige Aufzeichnung ein ziemlich deutliches Bild von der rein formalen Schönheit der Tanzbewegungen — einer überschaulichen Musik-Partitur vergleichbar — .

Hiermit dürfte aber auch die Lehre von der Choregraphie erschöpft sein; denn vergebliches Bemühen wäre es, beseeelte Grazie und lebensvollen Ausdruck durch todtte Schriftzeichen auf dem Papier wiedergeben zu wollen. (Vgl. 136.)

Mit Ausnahme des bereits gedachten Gestalten-Umrisses, wichtiger für den theatralischen, als für den gesellschaftlichen Tanz, ist das so eben erläuterte System in dem vorliegenden Werkchen und zwar zu allererst in Anwendung gebracht worden, und der Verfasser giebt sich der zurechtlichen Hoffnung hin, daß dasselbe von kunstverständigen Meistern benutzt, beitragen werde zur Förderung und „Hebung seiner Kunst, die da fähig ist, mit allen andern Werken des Geschmacks in Hinsicht der ästhetischen Kraft um den Vorrang zu streiten.“ *)

*) Euler.

Maikrobiotik.

Klencke, G. — Katechismus der Maikrobiotik oder der Lehre, gesund und lange zu leben. Mit 18 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Mnemonik.

Kotke, Hermann. — Katechismus der Mnemonik oder der Gedächtnislehre. Mit dem Portrait des Verfassers. 10 Ngr.

Musik.

Lobe, J. C. — Katechismus der Musik. Erläuterung der Begriffe u. Grundsätze der allgemeinen Musiklehre. Dritte verbesserte Aufl. 10 Ngr.

Naturlehre.

Brewer, C. E. — Katechismus der Naturlehre, oder die Erscheinungen von Wärme, Luft, Licht und Schall. Nach der 9. Aufl. des engl. Originals. Mit 34 Abbildungen. 15 Ngr.

Nutzgärtnerei.

Jäger, Hermann. — Katechismus der Nutzgärtnerei, oder Grundzüge des Gemüse- u. Obstbaues. Mit 36 in den Text gedruckten Abbild. 12½ Ngr.

Phrenologie.

Schnee, G. — Katechismus der Phrenologie. Mit 1 Titelbild und 18 in den Text gedruckten Abbildungen. Dritte vermehrte Auflage. 10 Ngr.

Schachspielkunst.

Portius, K. J. S. — Katechismus der Schachspielkunst. 10 Ngr.

Telegraphie.

Galle, L. — Katechismus der elektrischen Telegraphie. Mit 107 in den Text gedruckten Abbildungen. 15 Ngr.

Tanzkunst.

Klemm, Bernhard. — Katechismus der Tanzkunst. Mit 50 Abbild. 10 Ngr.

Turnkunst.

Kloß, M. — Katechismus der Turnkunst. Mit einem Anhang über Baden und Schwimmen, Eislauf, Fechten und Turnspiele. Mit 63 in den Text gedruckten Abbildungen. 15 Ngr.

Wechselrecht.

Brenz, Karl. — Katechismus des allgemeinen deutschen Wechselrechts mit besonderer Berücksichtigung der Abweichungen und Zusätze der österreichischen Wechselordnung. Nebst einer Darstellung der Lehre von den Anweisungen und Handelsbillets und einem Anhang, enthaltend die Entscheidungen der obersten Gerichtshöfe und die Formulare zu allen im Geschäftsleben vorkommenden Wechselbriefen. 10 Ngr.

Weinbau.

Dachnahl, F. J. — Katechismus des Weinbaues in seinem ganzen Umfange. Mit 36 in den Text gedruckten Abbildungen. 10 Ngr.

Ziergärtnerei.

Jäger, Hermann. — Katechismus der Ziergärtnerei oder Belehrung über Anlage, Aufzucht und Unterhaltung der Gärten und die Blumenzucht. Mit 44 in den Text gedruckten Abbildungen. 15 Ngr.

Literarische Anzeige.

Im Verlage des Unterzeichneten ist erschienen und in allen Buchhandlungen zu haben:

Die Weibliche Turnkunst.

Ein Bildungsmittel
zur Förderung der
Gesundheit und Anmuth des Frauengeschlechtes.

Für Eltern, Lehrer und Erzieherinnen bearbeitet

von

M. Bloss,

Director der K. S. Turnlehrerbildungsanstalt in Dresden.

Mit 140 Abbildungen,

12 ein- und zweistimmigen Liedern und 4 Musikbeilagen

zur

Begleitung der Schrittweisen, Reigen und Spiele.

Preis 2 $\frac{2}{3}$ Thlr.

Leipzig, Verlag von J. J. Weber.