

„TAŃCE POLSKIE” Z TABULATUR NA INSTRUMENTY KLAWISZOWE
/ ‘POLISH DANCES’ FROM KEYBOARD TABLATURES, ZEBRAŁA
I PRZYGOTOWAŁA DO DRUKU ZOFIA STĘSZEWSKA†, MATERIAŁ
UZUPEŁNIŁ I ZREDAGOWAŁ PIOTR POŹNIAK† / COLLECTED AND
PREPARED FOR PUBLICATIONS BY ZOFIA STĘSZEWSKA†, COMPLETED
AND EDITED BY PIOTR POŹNIAK†, RED. / EDS. BARTŁOMIEJ GEMBICKI,
BARBARA PRZYBYSZEWSKA-JARMIŃSKA

Warszawa 2017 (= Monumenta Musicae in Polonia, seria / series B: Collectanea musicae
artis) Instytut Sztuki Polskiej Akademii Nauk, pp. 379. ISBN 978-83-65630-46-9

Als Ergebnis jahrzehntelanger Forschungsarbeit legt in der Buchreihe „Monumenta Musicae in Polonia“ die leider schon 1999 verstorbene Musikologin Zofia Stęszewska einen Band „*Tańce polskie*“ z *tabulatur na instrumenty klawiszowe* vor, den Piotr Poźniak (1939–2016) ergänzte und end-redigierte. Ziel der Ausgabe ist es, damit einen Beitrag zur frühen Geschichte des Polonez zu leisten. Das Kernstück in dem umfangreichen und hervorragend ausgestatteten Band (379 Seiten) bildet der Notenteil mit Polnischen Tänzen. Die Vorlagen (es handelt sich bis auf zwei Drucke um Handschriften) in Claviertabulatur¹ sind hier in moderne Notation übertragen (S. 51–208), so dass der heutige Nutzer sehr leicht die

Interpretation auf einem Tasteninstrument vollziehen kann. Präzise werden die heutigen Standorte der Quellen (codiert in RISM-Siglen) einschließlich der Seiten- bzw. Folio-Angaben mitgeteilt. Ein umfangreicher „Kritischer Bericht“ (sowohl in polnischer Sprache S. 209–275 als auch in Englisch S. 277–347) gibt Hinweise zur Entstehung der Quelle, präzisiert die Gründe für Abweichungen des Notentextes von der Vorlage, gibt Informationen zu weiterführender Literatur und – was von besonderem Wert ist – zu Konkordanzen. Letztere werden in 39 Tabellen zusammengestellt (S. 349–379). Gerade anhand der Konkordanzen wird deutlich, wie die zeitliche und räumliche Verbreitung eines Polnischen Tanzes innerhalb Europas geschah. Abgerundet wird die Edition durch einleitende Worte seitens der Herausgeber zur Entstehung der Edition (S. 9–29), eine Zusammenstellung der Primärquellen (S. 32–34, bzw. in Englisch S. 42–44) sowie eine Bibliografie der Sekundärliteratur (S. 35–40, bzw. in Englisch S. 45–50).

Seit Anfang des 16. Jahrhunderts begegnen in musikalischen Quellen Mitteleuropas für Tänze zunehmend neben den Bezeichnungen

1 Die Claviertabulatur (oft unpräzise einschränkend als Orgeltabulatur bezeichnet) ist eine Kombination aus Buchstaben für die Tonhöhen und Rhythmus-Zeichen und wurde zur Notierung von mehrstimmigen Stücken auf Clavierinstrumenten (Tastensinstrumenten, d.s. sowohl Orgeln und Positive als auch Clavichorde, Virginals, Cembali, Spinette u.Ä.) benutzt. Sie war besonders als so genannte „neue deutsche Claviertabulatur“ im europäischen Raum von der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts in Gebrauch.

von Tanzgattungen (wie Allemande, Courante, Galliarde, Pavane usw.) auch Angaben über die regionale Herkunft einer Tanzmelodie (z.B. niederländisch, spanisch, welsch, italienisch, französisch, englisch, aber auch auf osteuropäische Regionen wird hingewiesen, so im 16. Jahrhundert auf die ungarische und die polnische Region). Erstmals um 1540 wird in einer Münchener Quelle (D-Mbs Mus. mss. 1516²) vierstimmig ein „Polnischer tanz“ in weißer Mensuralnotation notiert, ähnlich in einer weiteren gleichzeitigen Handschrift, die sich heute im süddeutschen Gauting (olim D-USch Misc. 236 a–d) befindet, drei Polnische Tänze: „Der Polnisch tanz“, „Des konigs von Polen tanz“, sowie „Des konigs tanz“. Die bisher früheste Quelle für einen Polnischen Tanz in Claviertabulatur findet sich in einem Nürnberger Druck von Elias Nicolaus Ammerbach aus dem Jahre 1583. Dieser Tanz wird in der vorliegenden Notenausgabe als erster mitgeteilt (vgl. S. 53). Er trägt den Titel „Ein Pollnischer dantz pator“. Wie sich aus dem Zusammenhang ergibt, meint das Wort „pator“ den aus Siebenbürgen stammenden polnischen König Stefan Batory (regierte als König 1576–86). In diesen hier genannten Fällen kommt dem polnischen Adel eine besondere Bedeutung zu; andere soziale Gruppen als Träger und Interpreten sind das Bürgertum und die Bauern. Bei den Polnischen Tänzen handelt es sich offensichtlich um frühe Formen des Polonez.

Im Verlauf des 17. Jahrhunderts werden in Quellen in Claviertabulatur auch Tanzmelodien aus weiteren osteuropäischen Regionen niedergeschrieben, die gemäß ihren Titeln auf kosakische bzw. ruthenische, hanakische und walachische Herkunft verweisen;³ hinzu kommen in diesem Zeitraum Handschriften und Drucke auch in anderen Notationsarten (in

Lautenabulatur und in moderner Notation) mit Tanzmelodien russischer, böhmischer, auch türkischer Herkunft. Im Übrigen zeugen Aufzeichnungen in mährischen, slowakischen, magyarischen und siebenbürgischen Quellen davon, dass die spezifisch polnischen, insbesondere tripeltaktigen Takt-Rhythmen auch in nicht als polnisch bezeichnete Tanzmelodien vordrangen, beispielhaft nachzuvollziehen anhand eines tripeltaktigen „Taniec Hanaach“ (D-Lr Mus. ant. pract. K. N. 149; vgl. S. 116).

Allein, was die Quellen mit Polnischen Tänzen in Claviertabulatur betrifft – worauf der Sammelband sich beschränkt – konnten 53 Polnische Tänze (dazu 57 weitere Melodien mit analogen strukturellen Merkmalen) aus 31 Quellen zusammengetragen werden. Die Standorte der Quellen reichen von Schweden im Norden bis Italien im Süden bzw. von Deutschland im Westen bis Ungarn, die Slowakei und Rumänien (Siebenbürgen) im Osten; Schwerpunkte sind Deutschland, Schweden und die Slowakei. Die seit um 1600 zunehmende Bedeutung Polnischer Tänze in der Volksmusik Schwedens (die Polska-Tänze) hängt offensichtlich damit zusammen, dass Polen-Litauen zwischen 1587 und 1668 von Königen der schwedischen Waza-Dynastie regiert wurde. Die heutigen Bibliotheksstandorte sind allerdings nicht zwingend die Entstehungsorte bzw. die Orte, wo der Kontakt des Schreibers mit den jeweiligen Tanzmelodien stattgefunden hat. Oftmals hängt die Aufzeichnung zusammen mit dem Aufenthalt des Schreibers an einer deutschen Universität, an der sich auch Studenten aus Polen aufhielten (so in Wittenberg oder Leipzig). Die Entstehungszeiten der in der Publikation herangezogenen Quellen reichen von 1583/85 bis um 1725/28; bald danach gerät die Notierung in Claviertabulatur außer Gebrauch. Kalligrafisch interessant sind übrigens auch die in dem vorliegenden Band mitveröffentlichten Beispielseiten aus den Quellen im Facsimile.

2 Im Folgenden werden Standorte von Quellen mithilfe der Bibliothekssiglen nach RISM angegeben.

3 Klaus-Peter Koch, „Musikalische Hanakismen in ihrer Stellung zur Musik im Karpatenraum“, in: *Lidové obyčaje na Hané a jejich slovní, hudební a taneční projevy*, Vyškov 1999, S. 247–263.

In deutschen Quellen wird oft unterschieden zwischen echten „Polnischen Tänzen“ und „Tänzen nach polnischer Art“. Um eine tatsächliche Herkunft aus polnischen Gebieten abzusichern, sind besonders zwei Wege erfolgversprechend. Zum einen können polnischsprachige Bezeichnungen („Taniec polski“, „Popolski“, „Taniec“ und „Taniec“) auf eine originär polnische Herkunft deuten. Zum anderen können Konkordanzen eine besondere Beweiskraft haben, insbesondere wenn sie aus Quellen stammen, die in Polen direkt angelegt wurden, beispielsweise die Danziger Lautentabulatur Ms. 4022 oder die gleichfalls in Danzig entstandene Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema (D-Bs Ms. mus. 40264), beide um 1640 niedergeschrieben, oder aber die in moderner Notation angelegte, wohl in der Ukraine um 1650 entstandene Handschrift PL-Kj Ms. 10002 mit 28 Melodien mit dem Titel „Taniec“. Auf festgestellte Konkordanzen wird, wie schon beschrieben, in der Publikation ausführlich eingegangen.

Anhand der in der Publikation ausgewerteten Quellen in Claviertabulatur werden einige allgemeine Entwicklungstrends des Polnischen Tanzes als eines frühen Typus des Polonez deutlich. Die frühesten Quellen notieren eine geradtaktige Form (gemäß der rhythmisch-metrischen Struktur offensichtlich ein geschrittener Tanz, was in literarischen Beschreibungen bestätigt wird), der eine tripeltaktige Proportio aus demselben melodischen Material angehängt ist. In rhythmisch-metrischer Hinsicht ist dabei die Volltaktigkeit (bzw. das Fehlen von Auftakten) typisch, und die Gliederung der Melodie geschieht nicht nur in Zwei- bzw. Viertaktgruppen, sondern schließt auch unregelmäßig z.B. Drei- oder Fünftaktgruppen ein. Bei den geradtaktigen Formen ist der Grundrhythmus punktierte Viertel–Achtel–zwei Viertel bzw. als Schluss einer Zeile der *spondaeus* (Viertel–Viertel–Halbe) typisch. Das führt seit Mitte des 17.

Jahrhunderts in den tripeltaktigen Formen zum Grundrhythmus zwei Achtel–zwei Viertel (auch: punktierte Achtel–Sechzehntel–vier Achtel bzw. Achtel–zwei Sechzehntel–vier Achtel) und zum Zeilenschluss als *jambus* (Viertel–Halbe oder zwei Achtel–Halbe) – die so genannte „polnische Proportio“ bzw. der „polnische Brauch“ – im Gegensatz zum mitteleuropäischen bzw. deutschen Brauch, der vom *trochaeus* bestimmt wird. Ende des 17. Jahrhunderts wird die Kombination geradtaktige Form mit tripeltaktiger (polnischer) Proportio „aufgebrochen“, und es wird die tripeltaktige Form verselbständigt.

„Tänze nach polnischer Art“⁴ hingegen sind meist solche Melodien, die zwar die genannten strukturellen Merkmale aufweisen (dazu gehören beispielsweise die Königsberger Braut- oder Hochzeitstänze für Königsberger Bürger: Es handelt sich dabei um geradtaktige Tanzlieder, die mit einem tripeltaktigen – meist textlosen – Tanz als Proportio, mitunter auch mit einer Serra – dazu noch später – kombiniert werden), aber entweder von Nichtpolen komponiert wurden (die Königsberger Brauttänze etwa

4 Die Unterscheidung „Polnischer Tanz“ und „Tanz nach polnischer Art“ machte erstmals Valentin Haußmann (1565/70–um 1614), ein Komponist aus Mitteldeutschland, der 1598 eigene „Tänze nach polnischer Art“ komponierte und veröffentlichte und danach 1598/99 in Preußen und Nordpolen echte polnische Tänze sammelte und herausgab, vgl. u.a. Klaus-Peter Koch, „Valentin Haußmann. II. Werkanalytisches zur Instrumentalmusik eines Komponisten an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert“, *Wissenschaftliche Zeitschrift der Martin-Luther-Universität Halle-Wittenberg* 33 (1984), G 3, S. 117–133; Derselbe, „Matthaeus Waisel, Valentin Haussmann und Georg Neumark – Drei Beispiele für den Umgang mit polnischer Musik um 1600“, *Jahrbuch für deutsche und osteuropäische Volkskunde* 37 (1994) [hrsg. von Heike Müns], S. 122–138. Weitere deutsche Komponisten, die im 17. Jahrhundert „Tänze nach polnischer Art“ komponierten und im Druck publizierten, waren Christophorus Demantius 1601 und 1613, Georg Vintzius 1629, Georg Neumark 1652 und 1657 und Nicolaus Hasse 1656.

von Heinrich Albert, Johann Weichmann und Georg Riedel) oder für höhere soziale Schichten produziert wurden („Des konigs von Polen tantz“, dazu gehört auch die oben schon genannte Tanzmelodie „Ein Pollnischer dantz pator“). Der Unterschied zwischen (authentischen) „Polnischen Tänzen“ und „Tänzen nach polnischer Art“ beinhaltet offensichtlich auch eine soziale Komponente, worauf auch die lateinischen Termini „Proportio peritiorum“ (etwa: Proportio der Experten) und „Proportio plebejorum“ (etwa: Proportio der Angehörigen des niederen Volks, Volkspolonoise) deuten, wie sie 1698 in der Uppsalaer Dissertation *De tactu musico* von Wallerius Retzelius formuliert wurden, an.

Nicht erscheinen in den ausgewerteten Quellen in Claviertabulatur Bezeichnungen für spezifische polnische Tänze, etwa „Wielki“ oder „Chodzony“. Es ist durchaus möglich, dass mit der Bezeichnung „Polnischer Tanz“ zwar bevorzugt die Vorläufer der „Polonoise“ bzw. „Polonoise“ (des „Polonez“) erfasst werden, dass der Name aber auch allgemein Tänze aus Polen meinen kann (so wie das Wort „polnisch“ in dem Titel „Curranta polonica“ des siebenbürgischen Caianu-/Kájoni-Codex, RO-MCcsms Ms. 6199, nur allgemein auf eine polnische Entstehungsregion verweist; vgl. S. 103). Auf einen solchen spezifischen Tanztyp deutet vielleicht die Gruppe der tripeltaktigen „Serra“-Tänze, in der Regel in Kombination mit einem vorausgehenden geradtaktigen und einem tripeltaktigen polnischen Tanz (z.B. acht Serras im Svenonis-Codex S-K Ms. 4 A; vgl. S. 175ff.). Die Serras sind aber nicht aus demselben melodischen Material wie der in der Aufzeichnung vorausgehende (geradtaktige und/oder tripeltaktige) polnische Tanz, und sie tragen Züge des schnelleren Oberek. Regional begegnen die Serra-Tänze in Quellen aus den Ostsee-Anrainer-Regionen (von Lettland über Preußen, Schweden, Dänemark, bis Norwegen; um 1650/60 bis 1760/70); eine Entstehung oder eine ur-

sprüngliche Herkunft aus Polen selbst sind zwar möglich, aber nicht gesichert.

Die Herausgabe der *Tańce polskie* erweist sich als ein Grundlagenwerk zum Verständnis der Geschichte des frühen Polonez.

Zu ergänzen sind noch einige weitere handschriftliche Quellen in Claviertabulatur mit polnischen Tänzen. So findet sich „Ein pollnischer Dantz“ im Codex der Anna Margaretha Stromerin (1699–1721, D-Ngm Ms. 31781). Insbesondere jedoch lassen sich weitere Notierungen in Handschriften schwedischer Bibliotheken feststellen: zwei polnische Tänze in S-ÖS Ms. 174 (um 1693, Codex der Britta Strobill), ein Tanz in S-Uu Ihre 285 (vor 1700, dazu ein weiterer, notiert in moderner Notation), sieben Tänze in S-Lu Wenster Å 3 (um 1700, dazu vier Serras und ein Pälsker Brandell = polnischer Bransle), ein Tanz in S-Lu Wenster N 10 (1734) sowie zwei Tänze in S-Sk Holm. S 174 (um 1760, Codex wohl der Königin Sofia Magdalena).

Klaus-Peter Koch
Bergisch Gladbach