

**STM 1968**

**Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum  
Anfang des 19. Jahrhunderts**

*Von Karol Hlawiczka (Polen)*

© Denna text får ej mångfaldigas eller ytterligare publiceras utan  
tillstånd från författaren.

Upphovsrätten till de enskilda artiklarna ägs av resp. författare och Svenska  
samfundet för musikforskning. Enligt svensk lagstiftning är alla slags citat till-  
låtna inom ramen för en vetenskaplig eller kritisk framställning utan att upp-  
hovsrättsinnehavaren behöver tillfrågas. Det är också tillåtet att göra en kopia av  
enskilda artiklar för personligt bruk. Däremot är det inte tillåtet att kopiera hela  
databasen.

# Grundriss einer Geschichte der Polonaise bis zum Anfang des 19. Jahrhunderts

*Von Karol Hławiczka (Polen)*

## EINLEITUNG

Die lang andauernde Diskussion über den Ursprung der Polska in Schweden (sie betrifft teilweise auch die dieser ähnlichen Volkstänze in Dänemark, Finnland und Norwegen), an der verschiedene Wissenschaftler — auch Nicht-Musikologen —<sup>1</sup> teilgenommen haben, führte T. Norlind zu folgender Feststellung:

Då enligt min mening frågan om polskans ursprung nära sammanhänger med lösningen av frågan rörande de båda polska dansernas, polonäsens och masurkans, ursprung, har jag ej velat yttra mig i frågan, förrän dessa polska dansers historia i deras grundlinjer varit skriven. ... En lösning av frågan rörande alla dessa i

### *Abkürzungen:*

a.d.J.	aus dem Jahre	PWM	Polskie Wydawnictwo Muzyczne
Art.	Artikel		(Polnischer Musikverlag)
Bibl.	Bibliothek	s.	siehe
BN	Biblioteka Narodowa, Warszawa	S.	Seite
DSB	Deutsche Staatsbibliothek, Berlin	Sp.	Spalte
hs.	handschriftlich	Stb D	Stadtbibliothek, Danzig
Hs.	Handschrift	T.	Takt
Jhd.	Jahrhundert	UUB	Universitätsbibliothek, Uppsala
LUB	Universitätsbibliothek, Lund		(Schweden)
	(Schweden)	vergl.	vergleiche
MGG	Die Musik in Geschichte	WDMP	Wydawnictwo Dawnej Muzyki
	und Gegenwart		Polskiej (Verlag alter polnischer
Ms.	Manuskript		Musik)

Die Fussnotennummern laufen in zwei Serien, und zwar von 1–99 und 1–92. Bei Hinweisen im Text auf Fussnoten beziehen sich solche mit Seitenangaben auf die andere Fussnotenserie.

<sup>1</sup> Die Ansichten von Mankell, Lindgren, Nils Andersson, Steffan, Leffler, Otto Andersson, Feilberg, Troels-Lund sind in Norlinds Studier i svensk folklöre (im Kapitel Den svenska polskans historia) referiert. Von späteren Arbeiten, die sich mit diesen Problemen befassen, sind zu nennen: S. Landtmanson, Menuetter och Polska Dantzar, Svenska Landsmål 1912, H. 2; H. Grüner Nielsen, Vore Ældste Folkedanse, Langdans og Polskadans, Kopenhagen 1917; E. Klein, Om Polskedanser, Svenska Kulturbilder, N. F. 10, Stockholm 1937, S. 269–288; C.-A. Moberg, Två kapitel om svensk folkmusik, STM 1950, S. 5 ff.; E. Ala-Könni, Die Polska-Tänze in Finnland, Eine ethno-musikologische Untersuchung, Helsinki 1956; A. O. Mortensen, The Polish Dance in Denmark, in: The Book of the first international musicological Congress devoted to the works of Frederick Chopin, 16–20 February 1960. Warschau 1963, S. 572 ff.

Sverige, Norge, Finland, Danmark och Tyskland uppträdande polskors ursprung kan således ej direkt lösas, utan att de polska dansernas, polonäsens och masurkans, ursprung först löses.<sup>2</sup>

Daher wird es nicht ohne Belang sein, die neuesten Ergebnisse der in Polen vorgenommenen Untersuchungen über die Entstehungsgeschichte der Polonaise kennenzulernen. Seit der Veröffentlichung von Norlinds bis zur letzten Zeit oft angeführter wertvoller Arbeit Zur Geschichte der polnischen Tänze<sup>3</sup> hat man sowohl in Polen wie in Schweden viele neue Quellen zur Geschichte der polnischen Tänze gefunden<sup>4</sup>, die das von Norlind entworfene Bild erheblich verändern und viele Fragen lösen, die zur Zeit Norlinds strittig waren.

## I. GESCHICHTE DER POLONAISE

Die Geschichte der Polonaise fängt im 16. Jahrhundert an. Einer allgemein verbreiteten, aber stark kritisierten Angabe nach soll eine Polonaise zum ersten Mal im Jahre 1574 durch den polnischen Adel in Krakau vor dem französischen Prinzen Henri de Valois, der zum polnischen König gewählt worden war, getanzt worden sein<sup>5</sup>. Wenn diese legendäre Nachricht der Wahrheit entspricht, so würde es sich hierbei um eine geradtaktige Polonaise, nicht um eine im Tripeltakt der späteren Jahrhunderte handeln. Eine solche Annahme ist berechtigt, da wir eine Anzahl von geradtaktigen polnischen Tänzen besitzen, die als Polonese, Polonessa, Polonoise — und sogar Poloniz<sup>6</sup> bezeichnet sind:

<sup>2</sup> T. Norlind, Studier i svensk folklöre, Lund 1911, S. 341, 352.

<sup>3</sup> T. Norlind, Zur Geschichte der polnischen Tänze, SIMG 1911, H. 4.

<sup>4</sup> Durch Svenska Samfundet för Musikkforskning wurden mir lebenswürdigerweise die Kopien verschiedener schwedischer Quellen zur Verfügung gestellt, wofür ich meinen Dank ausspreche. Ein spezieller Dank sei auch Otto Mortensen aus Kopenhagen für die Materialien zu den polnischen Tänzen aus Dänemark gesagt.

<sup>5</sup> Diese Angabe, die gewöhnlich nach Barclay Squires Artikel „Polonaise“ in Grove's Dictionary of music and musicians, London 1883, angeführt wird, stammt aus M. Karasowskis Arbeit Friedrich Chopin, sein Leben, seine Werke und Briefe (Ausgaben 1877, 1878, 1881), die im Jahre 1883 in englischer Übersetzung erschien und von Barclay Squire an der genannten Stelle erwähnt wird. Karasowski schreibt: „Über den Ursprung der Polonaise sagt der Volksmund folgendes ...“ (zum ersten Mal in der Ausgabe a. d. J. 1878), und dann folgt der bekannte legendäre Bericht. Die polnischen Geschichtswerke aus dieser Zeit, z. B. J. Albetrandy, Panowanie Henryka Walezjusza i Stefana Batorego, Krakau 1860, Św. Orzelski, Bezkrólewia ksiąg ósmioro czyli dzieje od zgonu Zygmunta Augusta r. 1572 aż do 1576 ..., Petersburg i Mohilew, 1856, Teil I, Interregnum Poloniae liber primus ad Petrum Czarncovium Castellatum Posnaniensem scriptus A.D. 1573 (Stb D), verleihen ihm keine sichere geschichtliche Stütze.

<sup>6</sup> W. Boetticher führt in MGG Bd. III Sp. 615, Artikel Długoraj, den Namen Poloniz Taniec für einen polnischen Tanz im Viertakt aus dem Dusiacki Buch (DSB Mus. ms. 40153, fol. 73 v) an. Da diese Quelle zu den verschollenen Beständen der DSB gehört, lässt sich diese wichtige Nachricht über ein so frühes Vorkommen des polnischen Namens „Polonez“ nicht nachprüfen.



Bsp. 1. Poloness. I. O. Wasbohms Notenbuch 1692, S. 10.

ca. 1670 Polonese in der UUB, Caps. 9: 8;

ca. 1670 Polonese im Lautenbuch der Sammlung Möhlmann-Djurclou, Königl. Bibl. Stockholm<sup>7</sup>;

1692 26 Poloness in Wasbohms Notenbuch<sup>8</sup>;

1698 Polonessa in der Dissertation des Wallerius Retzelius „De tactu musico“; s. T. Norlind, Zur Geschichte ... S. 512;

1715 5 Polonesen in der Hs. von G. Blidström, Menuetter och Polska Dantzar, Bibl. Skara; s. Anm. 50;

1721 Polonessa in der Hs. Bibl. Kalmar, Mus. ms. 4a; s. A. Lindgren, Op. cit. S. 219;

1739 Polonoise in J. Matthesons Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, S. 162;

1742 Polonoise „in gerader und ungerader Tactmaasse“ in L. Mizlers Musikalische Bibliothek, Bd. 2, T. 3, Leipzig 1742, S. 98.

Es sei eine dieser geradtaktigen Polonaisen mitgeteilt (Bsp. 1).

<sup>7</sup> A. Lindgren, Contribution à l'histoire de la Polonaise, Congrès International d'histoire de la musique tenu à Paris ... 1900, Documents, mémoires et vœux ... publiés par M. J. Combarieu, Solesmes 1901, S. 218-219.

<sup>8</sup> Handschriftliches Notenbuch des Isaac O. Wasbohm (LUB sign. Hskr. Ekon. Höök, Andreas), enthält 17 Poloness im Vierertakt, davon 3 mit Proportio und 10 Serras; 9 Tänze sind einstimmig, 17 zweistimmig, 1 dreistimmig; 20 dieser Tänze sind in gewöhnlicher Notenschrift, 7 in deutscher Lautentabulatur geschrieben. Auf einer Seite steht: „A. 1692 d. 23 Septemb.: Isaack Wasbohm“. Das Notenbuch wurde in späteren Jahren zu Andachts- und Geschäftsnotizen zwischen den Notenlinien verwendet.

Die oben angeführten Tänze gehören zu den in den Quellen des 16. und 17. Jahrhunderts in ziemlich grosser Zahl erhaltenen geradtaktigen polnischen Tänzen, welche die allgemeine Bezeichnung *chorea polonica*, *Pollnischer Tanz*, *Tanietz* oder *Danza Polacca* tragen. Dieser Sammelname kann unterschiedliche Tänze umfassen<sup>9</sup>, die uns dem Namen nach aus polnischen literarischen Quellen bekannt sind. Zu den am häufigsten vorkommenden gehören *goniony* (Gelaufener), *hajduk* (Heiduckentanz), *cenar* (Zeuner), *plęsny* (Reigentanz), *świeczkowy* (Kerzentanz) und *wielki* (Grosser).

Die als *Polonez*, *Polonese*, *Polonesa*, *Polonoise* bezeichneten polnischen Tänze im Vierertakt können auf Grund ihres Namens als Vorgänger der Polonaise im Tripeltakt betrachtet werden. Sie zeichnen sich durch spezifische, vor allem rhythmische Merkmale aus und bilden den Haupttypus der vielen in Quellen erhaltenen polnischen geradtaktigen Tänze aus dem 16. und 17. Jahrhundert. Ihre Musik ist kurz, zweiteilig und hat als Hauptrhythmen  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ , die in den verschiedensten Modifikationen auftreten<sup>10</sup>. Aber auch die Folge von vier einfachen Viertelnoten, die in der späteren Entwicklung eine wichtige Rolle spielt, gehört zu den Rhythmen des polnischen Tanzes (s. Beispiel 5).

<sup>9</sup> In einer Krakauer Lautentabulatur aus der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts finden wir ein Regestr tanczow (Tanzverzeichnis) mit folgenden Namen: Kowalsky tanyecz (Schmiedentanz), Galarda mała y wielka (kleine und grosse Gaillarde), Kokoszy tanyecz (Hennentanz), Goniony tanyecz (Gelaufener Tanz); die anderen Tänze sind bloss durch Incipits der Tanzlieder angegeben. Die Musik ist verloren. S. M. Szczepańska, Nieznana Krakowska tabulatura lutniowa z drugiej połowy XVI stulecia, Krakau 1950, S. 199.

<sup>10</sup> „Der Rhythmus ist ganz klar und durchsichtig; die Form  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  ! überwiegt bei weitem. Daneben kommen solche Gestaltungen, wie a)  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  b)  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  /, c)  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  nicht selten vor. Im Nachttanz ist der Hauptrhythmus regelmässig  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ . Die melodische Behandlung deutet auf einen gegangenen, nicht gesprungenen Tanz mit lebhaften Gebärden hin.“ T. Norlind, Zur Geschichte ... S. 507. — „Am häufigsten kommt die rhythmische Formel  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  vor (S. 67). Wenn diese nicht in der Oberstimme auftritt, finden wir sie in den Begleitstimmen resp. im Bass. Auch Modifikationen dieser Figur wie  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  oder  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  erscheinen oft. Die Hälfte der Tänze enthält die Antithese dieses Rhythmus:  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ . Dagegen kann die rhythmische Figur  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$  nicht als spezifisch polnisch anerkannt werden, obwohl sie an den Krakowiak erinnert; sie ist nämlich eine stereotype ‚historische‘ Formel“ (H. Riemann, Grundriss der Kompositionslehre, 4. Aufl. Leipzig 1910, S. 68). — A. Chybiński, O nieznanym zbiorze tańców polskich z r. 1622 in „Kwartalnik Muzyczny“, Warschau 1912, z. I, r. II. S. 67. — „The fore-dance usually consisted of two or three phrases, each being four or eight measures in length; common rhythmic patterns were:  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ ,  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ . The after-dance was frequently characterised by the pattern  $\underline{\text{♩}} \text{ ♩} \text{ ♩}$ , with a melodic quality suggesting a gliding motion rather than the leaping that was typical of after-dances“ (Gustave Reese, Music in the Renaissance, New York 1954, S. 754).

Die Musik fängt immer mit dem Volltakt an und hat auf den Kadenzten weibliche Endungen, was auf die Einflüsse der paroxytonischen Betonung der polnischen Sprache zurückzuführen ist. Die einzelnen Teile bestehen ausser aus den üblichen Vier- oder Achttaktern sehr häufig aus Sechstaktern; gelegentlich kommen auch unregelmässige fünf-, sieben- und neuntaktige Teile vor. Dem Vortanz folgt normalerweise ein aus demselben Melodiematerial gebildeter Nachttanz. Wir bezeichnen diesen spezifischen Tanz als *chorea polonica*, wobei dieser Ausdruck Vor- und Nachttanz umfasst.

Die älteste Quelle für in Polen vorkommende Tänze ist die handschriftliche Orgeltabulatur des Jan von Lublin von 1537–47<sup>11</sup>, die 36 Tänze enthält. Diese tragen sowohl polnische wie deutsche, lateinische und italienische Namen. Die Namen der Tänze weisen darauf hin, dass diese verschiedenen Gesellschaftsschichten angehören: dem Bauernstand z. B. „Paur thancz“, der städtischen Bevölkerung z. B. „Schepchczyk ydzyc“ („Der Schusterjunge geht auf der Strasse die Pfriemen tragend“) oder dem höfischen Stand, z. B. „Rex“<sup>12</sup>. Rechnet man die nichtpolnischen (deutsche, italienische, spanische, ungarische) Tänze ab, so bleiben 7 Tänze mit polnischen Bezeichnungen und 9 ohne Titel übrig<sup>13</sup>. Nun fragt man sich, ob wir es in dieser Tabulatur überhaupt mit polnischen Tänzen zu tun haben, denn „Jeszcze Marczynye“ ist ein Passamezzo von Domenico Bianchini und „Zaklalom szją tharnem“ eine der polnischen Sprache angepasste (weibliche Endungen statt männlicher usw.) zersungene Pavane „Belle qui tiens ma vie ...“, die Th. Arbeau noch Jahrzehnte später in seiner Orchésographie (1588) als ein Beispiel der Pavane anführt<sup>14</sup>. Wir haben jedoch Gründe anzunehmen, dass ein gewisser Teil der Tänze wirklich polnische sind. Zwei, darunter Corea super duos saltus (fol. 211 v) und Alia super duos saltus (fol. 214 v), die Varianten desselben Tanzes sind, sind (wenigstens in der ersten Hälfte) wesentlich mit dem

<sup>11</sup> Tabulatura organowa Jana z Lublina, Faksimile-Ausgabe (K. Wilkowska-Chomińska), Krakau 1964, PWM; The Tablature of Johannes of Lublin, Musica Disciplina, Vol. 17 (John R. White), Rom 1963; A. Chybiński, Tabulatura organowa Jana z Lublina, in „Kwartalnik Muzyczny“ z. I–IV, Warschau 1911–1913; ders., 36 tańców z tabulatury organowej Jana z Lublina, WDMP XX, Krakau 1948, PWM.

<sup>12</sup> K. Wilkowska, Ze studiów nad klasowym obliczem tańców polskich w epoce Renesansu, „Studia Muzykologiczne“, T. 1, Krakau 1953, S. 214–248, PWM; Z. Lissa & J. M. Chomiński, Muzyka polskiego Odrodzenia, „Studia Muzykologiczne“ III, Krakau 1954, S. 162 ff.

<sup>13</sup> Die polnischen Titel sind: Poznanie (fol. 112 r), Alia Poznanie (fol. 216 r), Alia ad unum Poznanie (fol. 215 v), Poznania (fol. 131 r), Proporcja Jeszcze Marczynye (fol. 189 r), Zaklalom szją tharnem ad unum (fol. 215), Schepchczyk ydzyc po ulyczcy szýdelka naschacz (fol. 222 r).

<sup>14</sup> K. Wilkowska-Chomińska, Tabulatura organowa ..., S. 37, 49. Orchésographie et traicté en forme de dialogue ... Par Thoinot Arbeau demeurant à Lengres 1588, S. 30. Vgl. auch K. Hławiczka, Melodia tańca Zaklalom szją tharnem z Tabulatury Jana z Lublina (1540) in „Studia nad muzyką polskiego Odrodzenia“ II, in „Muzyka“, Warschau 1958, Nr. 1–2 (8–9), S. 62 ff.



Bsp. 2. a) Orgeltabulatur des Jan von Lublin, *Corea super duos saltus*; b) ebda., *Alia super duos saltus*; c) Pollnischer Dantz, Albertus Długorai (in Hainhofer's Lautentabulatur, 1603).

„Pollnischer Dantz. Albertus Długorai“<sup>15</sup> aus der Lautentabulatur des Ph. Hainhofer (1603) identisch (Bsp. 2)<sup>16</sup>.

Diese Tatsache erlaubt die Annahme, dass vielleicht noch andere Sätze in dieser Tabulatur polnische Tänze sind<sup>17</sup>, und dies um so mehr, als die Stücke fol. 213 v–224 r von N. C. (Nicolaus Cracoviensis), also einem polnischen Komponisten, geschaffen oder bearbeitet sind.

Die mit polnischen Namen bezeichneten und ohne Titel auftretenden Tänze können aus allgemeinem choreographischem Gesichtswinkel nach den Überschriften in drei Gruppen eingeteilt werden: *ad unum saltus*, *ad duos saltus* und *ad novem saltus*. Die Tänze der ersten Gruppe bestehen aus viertaktigen, die der zweiten aus dreitaktigen Phrasen, ebenso der Tanz *ad novem saltus*. Die Tänze der zwei ersten Gruppen gehören einem gemeinsamen Melodietypus an.

Zur ersten Gruppe gehört der Tanz mit dem Incipit „*Zaklalam szją tharnem ad unum*“, *Alia ad unum Poznanie* und der Tanz ohne Namen mit der Bemerkung „*Proportionem huius vide superius circa eandem ad unum saltus*“. Dazu kommt noch auf Grund der melodischen Konkordanz der Tanz *Poznanie* (Bsp. 3).

Die Tänze dieser Gruppe kommen dem späteren spezifisch polnischen Tanz, dem Vorgänger der Polonaise, wohl am nächsten; es fehlen hier

<sup>15</sup> Wojciech Długoraj, Albertus Długorai, ein Pole, war Lautenspieler am Hofe des polnischen Königs Stefan Batory (1576–1586). MGG Bd. 3 Sp. 615–616, Art. „Długoraj“.

<sup>16</sup> W. Tappert, Philipp Hainhofers Lautenbücher, „Monatshefte für Musik-Geschichte“ 17, 1885, Nr. 4.

<sup>17</sup> Chybiński leitet die Titel „*Poznanie*“ und „*Poznanian*“ aus dem latinisierten Namen der Stadt Poznań (Posen) „*Posnanian*“ ab. Es wären also Tänze aus der Gegend von Poznań, der Hauptstadt von Gross-Polen, der Wiege des polnischen Staates, wie *Krakowiak* ein Tanz der Gegend von Krakau, dem Sitz der polnischen Könige im 15. und 16. Jahrhundert, ist. Ein Tanz unter diesem Namen hat sich in der polnischen Folklore indessen nicht erhalten. S. A. Chybiński, *Tańce tabulatury* ..., S. VI u. IX.



Bsp. 3. a) *Zaklalam szją tharnem ad unum*; b) *Poznanie*; c) *Proportionem huius vide superius circa eandem ad unum saltus*; d) *Alia ad unum Poznanie*.

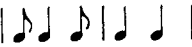
jedoch die für die chorea polonica typischen punktierten Rhythmen, der Anfang mit Volttakt und teilweise die weiblichen Endungen.

Die Tänze der zweiten Gruppe, *ad duos saltus*, sind allem Anschein nach polnische Tänze; davon zeugen die Identität der ersten Phrase mit einem als „Pollnischer Dantz. Albertus Długorai“ benannten Tanz, das spezifisch polnische tänzerische Metrum<sup>18</sup> und die für die polnische Volksmusik typischen dreitaktigen Phrasen<sup>19</sup>; aber sie gehören einem ganz anderen Typus von Tänzen.

Alle obigen Untersuchungen führen zum Schluss, dass in der Orgeltabulatur des Jan von Lublin zwar polnische Tänze vorkommen, nicht aber der Typus des polnischen Tanzes im Viertakt, den wir als den Vorgänger der Polonaise angenommen haben.

## 2. Der vierzählige Vorgänger der Polonaise

Dasselbe müssen wir von den ältesten als polnische Tänze bezeichneten Tanzsätzen sagen, also auch von dem als „Der Polnisch Tanz“ betitelten aus der Lautentabulatur des Hans Newsidler<sup>20</sup> aus dem Jahr 1544. Die

<sup>18</sup> So nennt W. Boetticher den in diesen Tänzen auftretenden Rhythmus  (MGG 3, Sp. 616, Art. Długoraj).

<sup>19</sup> „... dem Typus der polnischen Musik, deren grundsätzliches Element der Dreitakter ist.“ H. Windakiewicz, *Rytmyka ludowej muzyki polskiej*, „*Wisła*“ Bd. 11, S. 716–737, Warschau 1897.

<sup>20</sup> Hans Newsidler (Neusidler) aus Pressburg gab mehrere Lautentabulaturen heraus. Die in Nürnberg 1544 gedruckte mit dem ältesten bekannten polnischen Tanz trägt den Titel: „Das Ander Buch. Ein New künstlich Lautten Buch ...“ Der polnische Tanz wurde von A. Koczirz in *Oesterreichische Lautenmusik im XVI. Jahrhundert* (DTÖ V. 37, S. 53, Wien 1911) abgedruckt. Dieser Tanz, der auch von Simon, Opieński und anderen veröffentlicht wurde, war Norlind nicht bekannt und wird auch in MGG nicht angeführt.



Bsp. 4. Ein Polnischer Dantz/pator, Orgeltabulatur des Elias Nicholas Ammerbach (1583).

rhythmischen Formeln, die für die chorea polonica charakteristisch sind, kommen hier noch nicht vollzählig vor. Diesem Typus viel näher kommt der zeitlich drittälteste Tanz, der gewöhnlich als der „älteste Tanz aus Polen“ angegeben wird<sup>21</sup>. Es ist dies der polnische Tanz aus dem Klavierbuch des Christoph Löffelholz aus Kolberg von 1585, überschrieben „Ein gutter polnischer danntz“<sup>22</sup>, in dem sich volltaktiger Anfang, weibliche Endungen und Bewegung in gleichen Werten (Viertelnoten) finden, dem jedoch die punktierten Rhythmen fehlen. Diese finden wir dagegen in dem zweitältesten polnischen Tanz, Nr. 136 (S. 202/203) in der 1583 in Nürnberg herausgegebenen Orgeltabulatur des Elias Nicolaus Ammerbach aus Leipzig, mit dem Titel „Ein Polnischer Dantz/pator“. Wir geben ihn transkribiert wieder (Bsp. 4).<sup>23</sup>

<sup>21</sup> T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 503.

<sup>22</sup> Klavierbuch des Christoph Löffelholz aus Kolberg, DSB Mus. ms. 40034. Vgl. MGG Bd. 8, Sp. 1091–92, Art. Loeffelholz.

<sup>23</sup> Im ersten Tanz wurde in der zweiten Stimme in T. 3 die zweite Note aus c' in e', in T. 4

Der Vortanz besteht aus einem 9-taktigen Abschnitt, in dem der charakteristische punktierte Rhythmus der chorea polonica fünfmal vorkommt; er beginnt volltaktig und besitzt weibliche Endungen. Der Nachsatz ist um einen Takt verlängert und durch das Wiederholungszeichen in zwei Teile gegliedert (8 Takte–2 Takte). Somit hätten wir in diesem polnischen Tanz das älteste vollgültige Beispiel eines Vorgängers der Polonaise.

Zu einer solchen Annahme berechtigt uns auch der sonderbare Name des Vortanzes: „Dantz/pator“. R. Wustmann<sup>24</sup> spricht bei der Behandlung von Ammerbach und Engelmann d. Ä. von „fremdartigen sinnlosen barocken Tanznamen“. Es handelt sich hier jedoch um keinen „sinnlosen Tanznamen“, sondern gerade umgekehrt um einen, der ausnahmsweise von Bedeutung für die Geschichte der Polonaise ist. „Pator“ — ein lateinisches Wort — heisst einfach Öffnung<sup>25</sup>; Dantz/pator bedeutet also einen „Eröffnungstanz“. Dieser Name liefert Anhaltspunkte für gewisse Annahmen. Zuerst wird durch ihn festgestellt, dass Ammerbachs Tanz und der von ihm vertretene Typus ein besonderer unter den verschiedenen polnischen Tänzen ist, der wie die Polonaise Tanzfeste und -belustigungen „eröffnete“. Dann aber muss die choreographische Ausführung dieses geradtaktigen polnischen Tanzes schon um das Jahr 1583 eine ähnliche gewesen sein wie diejenige der Polonaise in späteren Jahrhunderten, was bedeutet, dass dieser Tanz ein Schreittanz von gemächlicher und würdiger Bewegung war, sowie alle ähnlichen Eröffnungstänze wie Bransle simple, Pavane und Intrada<sup>26</sup>.

### 3. Die Quellen zu vierzähligen polnischen Tänzen (1591–1640)

Weitere Beispiele der chorea polonica, welche die Merkmale der Vorgänger der Polonaise aufweisen, finden wir in verschiedenen Quellen mit handschriftlichen und gedruckten Lauten- und Orgeltabulaturen oder mit Bearbeitungen für Instrumental- bzw. Vokalensembles. Es sind vor allem deutsche Tabulaturen und Sammlungen, die diese vielen polnischen

die erste und zweite aus c' in e' emendiert. In MGG wird dieser Tanz fälschlich als die „älteste Niederschrift eines Musikstückes mit der Bezeichnung ‚Ein polnischer Dantz‘“ bezeichnet. MGG Bd. 1, Sp. 427, 428.

<sup>24</sup> R. Wustmann, Musikgeschichte Leipzigs, Bd. 1, Leipzig 1909, S. 262.

<sup>25</sup> Roberti Stephani ... Thesaurus linguae latinae ..., Bd. 3, Basileae 1741, S. 433; Joannis Henrici Drümelii, Lexicon manuale latino-germanicum, Bd. 2, Ratisbonae et Lipsiae 1781, S. 702. Imm. Joh. Gerb. Schellers Lateinisch deutsches ... Handlexicon, bearb. v. Lünemann, Wien 1806, Bd. 2 S. 1048; X. Florian Bobrowski, Lexicon latino-polonicum ... Bd. 2, Wilna 1844, S. 310. — Wärmster Dank für Hilfe bei der Deutung des obigen Ausdrucks sei den Herren L. Brożek und A. Wadowski an der Bibliothek Śląska in Cieszyn ausgesprochen.

<sup>26</sup> „Polonäse ... polnischer Tanz ... von mässiger Bewegung ... eigentlich mehr Promenade als ein Tanz, ähnlich der ehemaligen Pavane, deren Stelle die Polonaise bei unseren heutigen Bällen vertritt“ (H. Riemann, Musik-Lexikon, Art. „Polonäse“).

Tänze (ca. 300) enthalten. Zahlreiche von diesen stammen wahrscheinlich aus Polen, da sie in Ostpreussen und Danzig entstanden oder gesammelt worden sind. Ostpreussen war seit 1525 polnisches Lehnsherzogtum, während Danzig als polnisches Ausfallstor zum Meer rege Verbindungen mit Polen hatte.

Von den grossen Sammlungen polnischer Tänze sind zuerst die von Mattheus Waisselius (Waissel) zu erwähnen, die in seinen in Frankfurt an der Oder gedruckten Lautentabulaturen enthalten sind. In der vom Jahre 1591 sind 36, in der von 1592 12 polnische Tänze enthalten. Als in Ostpreussen lebender Pfarrer<sup>27</sup> hatte Waisselius Gelegenheit gehabt, die polnischen Tänze an der Quelle kennenzulernen.

Hierauf folgen die Sammlungen von Valentin Haussmann, der zwar ursprünglich aus Thüringen kam, in den Jahren 1598 bis 1602 aber West- und Ostpreussen bereiste<sup>28</sup> und als Ertrag hiervon in Nürnberg mehrere Tanzsammlungen herausgab, die viele polnische Tänze enthalten:

- 1600 u. 1602 Neue artige und liebliche Tántze mit 46 Tänzen;
- 1602 Venusgarten, darinnen 100 ausserlesene gantz liebliche, mehrentheils polnische Tántze;
- 1603 Rest von Polnischen und anderen Tántzen mit 90 Tántzen für 4 oder 5 Stimmen, mit oder ohne Text.

Haussmann sagt von den polnischen Tänzen ausdrücklich, er habe sie meistens „in Preussen und Polen überkommen und daselbst oft mit Lust auf den lieblichen Saiten herstreichen hören“<sup>29</sup>.

Einen polnischen Charakter haben auch die 10 polnischen Tänze des erwähnten polnischen Lautenisten Wojciech Długoraj, die in Ph. Hainhofers Lautentabulatur von 1603/04 (Pollnischer Dantz) und in der Leipziger Tabulatur des Komponisten vom Jahre 1619 (Sechs Choreae polonicae, Carola polonesa, Cantio polonica und Vilanella polonica) vorkommen<sup>30</sup>.

Polnische Merkmale tragen zum Teil die polnischen Tänze des italienischen Lautenspielers Diomedes Cato, der siebzehn Jahre lang (1588–1605) am Hofe des polnischen Königs Sigismund III. tätig war. Von ihm stammt

<sup>27</sup> Waisselius wird in den Quellen „Scholae Schippenbellensis moderator“ und „Pfarrer zu Lanckheim“ (Ostpreussen) genannt. J. Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen, ..., Königsberg 1931, S. 44; Z. Stęszewska, Tańce polskie w tabulaturach lutniowych, Bd. 2, Krakau 1966, S. 33. Notenausgabe.

<sup>28</sup> MGG Bd. 5, Sp. 1842–1844, Art. Haussmann.

<sup>29</sup> J. Müller-Blattau, Geschichte der Musik in ..., S. 49.

<sup>30</sup> MGG Bd. 3, Sp. 615–616; Art. Długoraj. Z. M. Szweykowski, Muzyka w dawnym Krakowie, Krakau 1964, S. 130–136. Notenausgabe; Z. Stęszewska, Tańce polskie ..., Bd. I, Nr. 29–43. Notenausgabe.

einer von den vier polnischen Tänzen, die sich auf lose eingelegten Blättern in dem Exemplar der deutschen Kirche in Stockholm von Jacob de Kerles Selectae quaedam cantiones (1571) befanden<sup>31</sup>, und die 8 choreae polonicae in der Lautentabulatur Thesaurus harmonicus von J. B. Besard (Köln 1603)<sup>32</sup>.

Eine besondere Bedeutung besitzen die 30 polnischen Tänze (nur Vortänze im Viertakt), die sich in der Sammlung Amoenitatum musicalium hortulus ... von 1622 befinden, in welcher die „in dieser Zeit meist gebrauchten Tänze berühmter polnischen Nation hinzugefügt“ sind<sup>33</sup>.

Hierher gehören auch die fünf polnischen Tänze, „Tanz polnisch“ oder „Polnisch(en) (Polnischer) tantz“ benannt, die in der Handschrift aus dem Besitz des „Nicolaus Erasmi Ripensis“ aus dem Jahre 1659 (Kgl. Bibl. Kopenhagen – Thott. 841. 4°) vorliegen.

Einen ähnlichen Charakter besitzen auch die 40 als polnische Tänze erkannten Tanzsätze, die sich in dem Ms. 4022 der Stadtbibliothek Danzig befanden<sup>34</sup> und wohl aus diesem mit Polen eng verbundenen Gebiet stammen. Die zweifache Bearbeitung einer jeden Melodie, eine reichere und eine einfachere, scheint auf den doppelten Zweck eines rein musikalischen und eines praktischen Tanzgebrauchs hinzuweisen<sup>35</sup>.

Ungefähr aus denselben Jahren, das heisst von etwa 1640, stammen auch die 13 polnischen Tänze (11 Taniec Polsky, 2 Choreae Polonica — nach bisheriger Angabe waren es nur drei) aus der Lautentabulatur der Virginia

<sup>31</sup> Stockholm, Kungl. Musikaliska Akademiens bibliotek, Tyska Kyrkans saml.: 24. Die vier als polnische Tänze zu betrachtenden dreistimmigen Tänze (ausser der Bezeichnung in den Stimmen „Tantz Diomedes“ und „Tantz“ — an zwei bzw. neun Stellen — tritt hier zum ersten Mal in den Denkmälern der polnische Name des Tanzes „Taniec“ auf) sind in zwei Fassungen notiert; der Niederschrift im C folgt jeweils eine zweite desselben Tanzes in auf die Hälfte verkleinerten Werten mit dem Taktvorzeichen C (tempus imperfectum, prolatio maior). Dieses Zeichen scheint ein Versuch zu sein, die Proportio mit einem Mensurzeichen anzuzeigen (je zwei Tripletakte bilden eine Einheit 2 × 3) was durch Schwärzungen der leeren Notenzeichen (so im Bass des letzten Tanzes) und Ergänzungswerte (Discantus im „Tantz Diomedes“) bestätigt wird. — S. E. Klein, Om Polskedanser, S. 269, G. Reese, Music in the Renaissance, S. 756.

<sup>32</sup> M. Szczepańska, Diomedes Cato, Preludia, fantazje, tańce ..., WDMP 24, Krakau 1953. Notenausgabe.

<sup>33</sup> Univ. Bibl. Wrocław, sign. Mus. 25. Im Titel heisst es „Insertis etiam Choreis Inclitae Polonicae Nationis hoc tempore usitatissimis“. A. Chybiński, O nieznanym zbiorze tańców polskich z r. 1622 mit Notenausgabe (14 ausgewählte Tänze), „Kwartalnik Muzyczny“ 1913, H. 1, S. 63 ff.

<sup>34</sup> Z. Stęszewska, Z zagadnień kultury muzyki tanecznej ... in „Z dziejów polskiej kultury muzycznej“, Krakau 1958, PWM, S. 158; K. Hławiczka, Polska Proportio, „Muzyka“, Warschau 1963, Nr. 1–2 (28–29) Anm. 14; Z. Stęszewska, Tańce polskie z Tabulatury Gdańskiej, WDMP 30, 2. Ausg., Krakau 1964, PWM, S. 3, Notenausgabe.

<sup>35</sup> Das Monogramm B. P. der Sammlung, das M. Szczepańska und H. Feicht in der Notenausgabe (WDMP 30, Krakau 1955) als Bartłomiej Pekiel deuten, liest Müller-Blattau in Zur Erforschung ..., S. 51, als „Balletto Polonese“, Z. Stęszewska in der Notenausgabe „Tańce polskie z Tabulatury Gdańskiej“ als „Balletto Polacho“.

Renata von Gehema aus Danzig<sup>86</sup>. Die polnische Bezeichnung *Taniec Polsky*, die Herkunft aus Danzig, sowie eine Nachtanzmelodie („Chorea Polon“ A C S. 158–159), die unter den polnischen Weihnachtsliedern wiederzufinden ist (s. S. 90), sprechen für starke polnische Einflüsse, wenn nicht für polnische Herkunft.

Die polnischen Tänze erlangten in Deutschland zu Beginn des 17. Jahrhunderts grosse Popularität, und es erschienen nun auch Sammlungen solcher Tänze, die nicht auf unmittelbare polnische Einflüsse zurückzuführen sind. Der bedeutende Komponist Christoph Demantius hat in Nürnberg einige Sammlungen mit polnischen Tänzen herausgegeben<sup>87</sup>, die eine wichtige Quelle zur Geschichte der *chorea polonica* bilden:

- 77 auserlesene liebliche Polnischer unt teutscher art Tänze ... von 4 und 5 Stimmen, Nürnberg 1601;  
Conviviorum Deliciae ... neben ... Fröhlichen Polnischen Tänzen mit 6 Stimmen, Nürnberg 1608;  
Fasciculus Chorodiarum. Neue liebliche und zierliche polnischer und teutscher art Tänze ... zu 4 und 5 Stimmen, Nürnberg 1613.

Bezeichnend für diese Sammlungen ist, dass in ihnen die polnischen Tänze an erster Stelle vor den deutschen erscheinen.

Von weiteren Sammlungen seien noch erwähnt das hs. Tabulaturbuch auf dem Instrumente (1598) von A. Nörmiger mit 10 Tänzen<sup>88</sup>, die hs. Lautentabulatur des P. Fabricius (1605) mit 6 Tänzen sowie J. Christenius' *Gulden Venus Pfeil* ... und *Omnigeni* (beide 1619) mit vielen Tänzen. In verschiedenen Quellen finden sich vereinzelte Beispiele, deren Überschriften auf polnische Herkunft hinweisen, z. B. *Autre Taned Spolski* aus der Lautentabulatur des M. Vallet (Amsterdam 1615), was als ein „anderer *Taniec z Polski*“ (Tanz aus Polen) zu lesen ist; eine Variante hierzu befand sich in dem Ms. 4022 der Danziger Stadtbibliothek.

Folgende Arbeiten geben Zusammenstellungen der Quellen mit polnischen Tänzen aus der Zeit von 1544 bis 1640:

- H. Opieński, *Dawne tańce polskie z XVI i XVII wieku*, in „*Kwartalnik Muzyczny*“, Warschau 1911, S. 105–110, mit Musikbeilage.  
T. Norlind, *Zur Geschichte der polnischen Tänze*, 1911, S. 503–508.

<sup>86</sup> DSB Mus. ms. 20052. — Z. Stęszewska, *Tańce polskie* ..., H. 2, S. 16 ff., Notenausgabe.

<sup>87</sup> „Als Vermittler des polnischen Tanzgutes haben diese Sammlungen geschichtliche Bedeutung; mit ihnen tritt auch die volkstümliche Einfachheit des Akkordischen im Bereich des choralischen Liedes und des instrumentalen Tanzes nachdrücklich hervor.“ MGG Bd. 3, Sp. 152–159.

<sup>88</sup> T. Norlind, *Studier i svensk folklöre*. In der Notenbeilage Nr. 5–14 (nur Melodien); W. Merian, *Der Tanz in den deutschen Tabulaturbüchern*, Leipzig 1927, S. 228.

— *Studier i svensk folklöre* ..., 1911, S. 32–39, mit Musikbeilage.

A. Simon, *Polnische Elemente in der deutschen Musik bis zur Zeit der Wiener Klassiker*, Zürich 1916, mit vielen Notenbeispielen und einer Musikbeilage.

H. P. Kosak, *Geschichte der ostpreussischen Lautenkunst*, Diss. Königsberg, 1934.

Z. Lissa u. J. M. Chomiński (zum Teil), *Muzyka polskiego Odrodzenia* ..., S. 24.

Z. Stęszewska, *Tańce polskie*, *Wykaz źródeł obcych*, in „*Z dziejów polskiej kultury muzycznej*“, Krakau 1958, S. 307 ff.

Nicht alle polnischen Tänze des reichen Quellenmaterials<sup>89</sup>, das noch einer näheren Bearbeitung harret, gehören dem speziellen Typus an, der als Vorgänger der Polonaise festgestellt wurde, da die Bezeichnung polnischer Tanz auch als Sammelbegriff angewendet wird. Auch eine klare Abgrenzung der polnischen Tänze von den deutschen, mit denen sie in den reichhaltigen Sammlungen Haussmanns und Demantius' zusammen auftreten, ist nur schwer möglich. Nichtdestoweniger bildet der besprochene Typus der *chorea polonica*, da er ein Repräsentationstanz des polnischen Adels war, die Mehrzahl der erhaltenen Musikbeispiele.

#### 4. Die polnische Proportio

An der Wende zwischen dem 16. und 17. Jahrhundert tritt ein bedeutender Umschwung in der Musik der *chorea polonica* ein. Er steht im Zusammenhang mit der schon seit langem existierenden Praxis, die Musik des geradtaktigen Vortanzes im Nachtanz unter Veränderung in den ungeraden Takt zu wiederholen<sup>90</sup>. Diese Praxis, *Proportio*, auch *Proportio tripla*, *Proportz* genannt, führte choreographisch gewöhnlich vom Schreit-

<sup>89</sup> Neuerdings erwarb die Polnische Akademie der Wissenschaften einen reichhaltigen Notendruck aus dem Jahr 1555: B. Hessen, *Edlicher gutter deutscher und polnischer Tentz* biss in die anderthalbhundert mit fünf und vier Stimmen zu gebrauchen ... Breslau 1555. Leider fehlt die Diskantstimme; ausserdem ist eine Scheidung der polnischen Tänze von den deutschen nicht durchführbar. Der Neuerwerb ist zur Zeit unzugänglich (nach Auskünften von Z. Stęszewska).

Neuerdings wurde auch eine wertvolle Musikhandschrift aus der ersten Hälfte des 17. Jahrhunderts im Einband eines ruthenischen Missale in der Biblioteka Jagiellońska in Krakau gefunden, wo ausser anderem Material auch das polnische Lied- und Tanzrepertoire der Zeit vorliegt. Folgende Tänze kommen vor: *Wychodzony* (Getreter), *Mieniony* (Veränderter), *Niemiec* (Deutscher), *Czapkowy* (Mützentanz), *Goniony* (Gelaufener), *Intrada* und *Curant* (Courante), also hauptsächlich die neben der *chorea polonica* gepflegten Tänze. S. J. Gołos, *Nowe cenne źródło do historii dawnej muzyki polskiej*, „*Ruch Muzyczny*“, Warschau 1964, Nr. 22, S. 18; ders., *Repertuar pieśniowy wieku XVII w świetle nowoodkrytego rękopisu 127/56 Biblioteki Jagiellońskiej w Krakowie*, „*Muzyka*“ 1965, Nr. 2 (37), S. 3 ff.

<sup>90</sup> W. Fischer, *Instrumentalmusik von 1450–1600* in G. Adlers *Handbuch der Musikgeschichte* 1, S. 395–396, Berlin-Wilmersdorf 1930.



zu einem Sprungtanz über. Nun entstand zur genannten Zeit, und zwar zweifellos von Polen her, der Brauch, in der Proportio polnische Rhythmen wie  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  — mit jambischem Schlusstakt  $\text{♩} \text{♩} ( \text{♩} \text{♩} )$  — einzuführen. Haussmann erwähnt ihn in der Vorrede zum Venusgarten (1602)<sup>41</sup>:

Der Teutsche Sprung oder Nach Tanz / den man auff vil Tántze hette setzen und hinzu thun können / ist mit willen auszulassen / damit sie / welches schade were / nicht zu gemein würden. Erfahrene und inn der Music wol fundierte Instrumentisten / werden entweder dem polnischen brauch im Nach Tántze folgen / oder auff die Teutsche gemeine art / den Nach-Tanz mit der Proportio / geschicklich / dass es der Melodie nicht hinderlich / wissen zu finden<sup>42</sup>.

Nach Haussmann war also bereits im Jahre 1602 die Praxis, die Proportio nach dem „polnischen brauch“ zu bilden, den deutschen Musikern (den „erfahrenen und inn der Music wol fundierten Instrumentisten“) so bekannt, dass sich ihre Ausarbeitung im Venusgarten erübrigte. Haussmann stellt diese „polnische“ Proportio in seiner Vorrede sogar vor die bisher allein übliche „deutsche gemeine Art“. Wenn diese neue Art der Proportio damals schon über die Grenzen Polens hinaus bekannt war, so muss sie bereits in den letzten Dezennien den 16. Jahrhunderts, also in der Zeit des Aufblühens der chorea polonica, entstanden sein. Auch andere Quellen wissen von dieser neuen Art der Proportio zu berichten. In den Brauttänzen aus dem 17. und beginnenden 18. Jahrhundert, die in der Königsberger Universitätsbibliothek aufbewahrt waren, kommt auch der Ausdruck „Nach-tanz nach polnischer Art“ vor<sup>43</sup>. In musikwissenschaftlichen Arbeiten, die sich mit diesen Problemen befassen, begegnen wir der Bezeichnung „polnische Proportio“<sup>44</sup>. Die schwedischen Forscher Lindgren und Norlind stellen in ihren Arbeiten diese Umwandlung dar, geben ihr jedoch keinen speziellen Namen<sup>45</sup>.

<sup>41</sup> Valentin Haussmann, Venusgarten darinnen 100 ausserlesene gantz liebliche, mehrentheils polnische Tántze ..., Nürnberg 1602. Biblioteka Narodowa, Warschau, DSB u. a. m.

<sup>42</sup> A. Simon, Polnische Elemente ..., S. 27, Anm. 48; J. Müller-Blattau, Geschichte der Musik in Ost- und Westpreussen ..., S. 59.

<sup>43</sup> W. Piotrowski, Wpływy polskie w muzyce królewieckiej, in „Księga Pamiątkowa ku czci Prof. A. Chybińskiego“, S. 62, Krakau 1930.

<sup>44</sup> J. Müller-Blattau, a. a. O., S. 316 spricht von einem „polnischen Nachttanz“; J. W. Reiss, Najpiekniejsza ze wszystkich jest muzyka polska, Krakau 1958, PWM, S. 49–50 wendet den Terminus „polska proporcja“ an; K. Hławiczka, Polska Proportio ... S. 39–59.

<sup>45</sup> „Si l'on considère attentivement la ‚Nachttanz‘ indiquée plus haut, on remarquera facilement que cette étrangère-originale mélodie, grace à un simple changement de rythme, ressemble assez à une autre danse spécialement polonaise, qui d'habitude est désignée par le rythme  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , j'ai nommé la mazurka“ (A. Lindgren, Contribution à l'histoire de la „Polonaise“, S.



Bsp. 5. H. Albert, Arie „An Doris“.

Haussmann gibt uns zwar keine musikalischen Beispiele der neuen Art der Proportio, aber wir finden solche im 17. Jahrhundert in vielen Tänzen. H. Albert setzt in der Arie „An Doris“<sup>46</sup> ausdrücklich die Bezeichnung „Proportio nach Art der Pohlen“ (Bsp. 5).

Die Melodie dieser Arie ist die Variante einer polnischen Tanzmelodie, die durch Anpassung an die männlichen Endungen des deutschen Textes rhythmisch verändert wurde. Die Vorlage findet sich in der Sammlung polnischer Tänze aus der Danziger Stadtbibliothek Ms. 4022 unter Nr. 29, und zwar in zwei Versionen. Wir teilen den Anfang der ersten und die gesamte — einfachere — zweite mit (Bsp. 6).

In der letzten Fassung treten die polnischen Merkmale der chorea polonica — punktierte Rhythmus, volltaktiger Anfang und weibliche Endungen — deutlich hervor. Bezeichnend ist in diesen Beispielen die Gleichstellung der Rhythmen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Bsp. 5),  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Bsp. 6). Im Vietoris-Kodex (s. Anm. 64) hat sich auch der Nachttanz dieses Tanzes erhalten, zwar in einer entlegeneren Variante, die aber doch das Prinzip der „Proportio nach Art der Pohlen“ deutlich ausprägt (Bsp. 7)<sup>47</sup>. Wenn wir auch keine theoretische Darstellung der Praxis der polnischen Proportio besitzen, so lassen sich deren Grundsätze doch leicht aus den obigen Beispielen ableiten und an anderen Beispielen aus den Quellen des 17. Jahrhunderts nachprüfen.

In der Arie „An Doris“ wird die „Proportio nach Art der Pohlen“

218–219). „Allein der Nachttanz möchte uns bereits auf einen neuen Typus hinzudeuten scheinen.“ „Der Rhythmus der Proportio war überall:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  (Nebenform  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ). Wir sahen, dass dieser Rhythmus sich ganz natürlich und einfach aus dem Vortanze herleiten liess:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  oder  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$ “ (T. Norlind, Zur Geschichte der polnischen Tänze, S. 510, S. 515).

<sup>46</sup> Heinrich Albert, „Arien oder Melodien ... teils geistlicher, teils weltlicher ... Lieder“, Königsberg 1640, H. 2 Nr. 13.

<sup>47</sup> Ihr Text „Moja pani matko“ findet sich in einer Sammlung polnischer bürgerlicher Lyrik des 17. Jahrhunderts. Vgl. K. Badecki, Polska liryka mieszczańska in der Sammlung „Pieśni, Tańce y Padwany kwoli zabawom uczciwym szlachetney młodzi“, S. 93, Lemberg 1936.



Bsp. 6. Balletto Polacho. Stb D, ms. 4022.



Bsp. 7. Alia [chorea] Moga pani matko. Victoris-Kodex, 54.

so durchgeführt, dass die Werte der ersten Takthälfte des Vortanzes im C Takt um die Hälfte verkleinert werden, wogegen die zweite unverändert bleibt.



Es ist also die Umkehrung des Verfahrens bei der „deutschen gemeinen Art“, die — bei mechanischer Durchführung — in einer Verkürzung (Diminution) der zweiten Takthälfte gegenüber der ersten bestand<sup>48</sup>:



Die auf diese Weise entstandenen Trochäen konnten auch in den punktierten Rhythmus  $\text{♩} \text{♩}$  umgewandelt werden, der den punktierten Rhythmus eines polnischen Vortanzes beibehält. Mehr ausgearbeitete Proportiones sind gewöhnlich in freierer Anlehnung an die geradtaktige Vorlage gestaltet.

Die Bildung des Nachtanzes auf polnische Art ergab frische, ungewöhn-

<sup>48</sup> S. z. B. Tilman Susato, Rondo und Saltarello in A. Scherings Geschichte der Musik in Beispielen, Nr. 119, S. 119, Leipzig 1931.



Bsp. 8. Poloness. G. Blidströms Notebok.

liche Rhythmen, wie sie für die polnische Tanzmusik typisch sind. Deswegen wurde die Proportio „nach Art der Pohlen“ genannt. Da diese Rhythmen die polnischen Tänze im Dreitakt — Mazur, Kujawiak, Oberek, Obertas, die in der stilisierten Fassung den Sammelnamen Mazurek, Mazurka tragen — beherrschen, werden sie als Mazurkarhythmen<sup>49</sup> bezeichnet. Wir können diese Art der Nachtanzbildung an folgendem Beispiel aus G. Blidströms Notenbuch Menuetter och Polska Dantzar<sup>50</sup> beobachten, wo sie auf eine ganz mechanische Weise gehandhabt wird (Bsp. 8)<sup>51</sup>. Jede erste Takthälfte im Vortanz ist in der Proportio notengetreu auf die halben Werte diminuiert.

Die Phantasie des Musikers konnte die Proportio auch freier gestalten, was gewöhnlich bei den ausgearbeiteten Nachtänzen geschah; der Grund-(Mazurka-)rhythmus wurde dadurch nicht berührt, wie wir aus der Melodie von Vor- und Nachtanz in folgendem Taniec polsky aus der Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema<sup>52</sup> ersehen können (Bsp. 9).

Ausser zu Mazurkarhythmen kann das Proportionsverfahren auch zu

<sup>49</sup> In der polnischen Volksmusik kommen die Namen Mazur und Mazurek nicht vor.

<sup>50</sup> Das Notenbuch trägt diesen Titel: Cantus Secundus / March Book / Sampt Primus Pa / Menuetter och Polska Dantzar / Tobolskj d. 10 Martii 1715 G. S. Blidstro ... — Es wurde von einem Oboisten Karls XII., Gustav Blidström, im Jahre 1715/16 während seiner Gefangenschaft in Tobolsk (Sibirien) niedergeschrieben. Das Buch enthält 40 Märsche, 170 Menuette, 68 polnische Tänze samt andere Tänze (Varia). Die polnischen Tänze tragen folgende Benennungen: Polones (53 Fälle; darunter Polones: Prins Lubormiski /statt Lubomirski/ fol. 74 v. 74 r, Curlanski fol. 89 r), Poloness (4), Polonese (1), Polonessi (2), Salto pol. (2), Polski Danitz (1), Muskovski (Myszkowski) Danitz (1), Polski Tanitz (1), Polskj (1), Polsk (1), Polsk Dantz (1). Diese aus polnischen Quellen während des Aufenthaltes Karls XII. in Polen (1702–1709) stammenden Tänze bezeugen ihre Herkunft sowohl durch die polnischen Tanzbezeichnungen Polski Taniec und Polski (beim polnischen Volke gebräuchter Name der Polonaise) wie durch die Namen polnischer Magnaten (Lubomirski, Myszkowski), denen sie gewidmet wurden. Somit gehört Blidströms Notbok zu den wichtigsten Quellen zur Geschichte der Polonaise. Die Handschrift befindet sich in der Diözesen- und Landesbibliothek der Stadt Skara (Skara Stifts- und landesbibliothek, Ms 10 Blidström Notebok). S. Landtmanson, der das Notenbuch aufgefunden und zuerst beschrieben hat (Menuetter och Polska Dantzar, ...), teilte in Notenbeispielen von den Märschen und Menuetten nur Weniges mit, dagegen alle polnischen Tänze, von denen er sagt, sie seien der ohne Vergleich bedeutendste Anteil der Handschrift. Aus Versehen liess er die Poloness C 1 (fol. 73 r) aus und gab statt dessen die Polones C 8 zweimal (Nr. 68 und 75) wieder.

<sup>51</sup> Poloness aux A Duur Tobol d. 17 october 1716, fol. 70 v.

<sup>52</sup> Vgl. Anm. 36; fol. 122–123.


Taniec Polski

Proportion

Bsp. 9. Taniec Polsky. Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema.

The first system of the musical score for 'The Rose Tree' consists of two staves. The top staff begins with a treble clef, a key signature of one flat (B-flat), and a 3/8 time signature. It contains the melody for the first line of the song. The bottom staff begins with a bass clef, the same key signature, and time signature, and contains the accompaniment for the first line. The melody features a triplet of eighth notes in the final measure of the first line.

Bsp. 10. Tanieć Polski. Tanieć polsky A C, Proportion S. 156-157, T. 1-4.

Polonaiserhythmen führen. Dies hängt zum Teil von der Rhythmik des Vortanzes ab. Wir können dies bereits in der Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema (ca. 1640), in der die frühesten bekannten Beispiele der Proportio nach polnischer Art vorkommen, beobachten. Der gewöhnlich als für die Polonaise charakteristisch angeführte Rhythmus  kommt in den elf *Taniec polski* dreimal vor (Bsp. 10).

Ausserdem sind in diesen „Taniec polski“ folgende Polonaiserhythmen, die in Mazurken fast nie vorkommen, zu verzeichnen. (Vgl. die Zusammenstellung der Polonaiserhythmen auf S. 108<sup>53</sup>.)

 — 17 Mal  
 — 10 Mal  
 — 5 Mal  
 — 13 Mal  
 — 2 Mal

In einigen Fällen handelt es sich bei obigen Strukturen um Komplementärhythmen.

Ähnliche Polonaiserhythmen finden wir in zwei weiteren Beispielen der Proportio aus polnischen Tänzen. In einem Königsberger Brauttanz (Carmina H. Pb 30 fol. nr. 54) von 1652 (Tantz nach neuer Art der Polen) sieht die Proportio folgendermassen (nach Denckers Aufzeichnung; s.

<sup>53</sup> Z. Stęszewska, *Tańce polskie ...* Bd. 2 Nr. 39-51.

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves of music. The first staff begins with a treble clef, a common time signature (C), and a key signature of one flat (B-flat). The melody is written in a simple, folk-like style. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with a double bar line. The music is written in a clear, legible font.

Bsp. 11. Königsberger Brauttanz 1652; Proportio, Tanz nach neuer Art der Polen (nach Dencker).

A musical score for the song 'The Rose Tree'. It consists of three staves of music in G major and 3/4 time. The first staff begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The melody is written in a simple, folk-like style. The second and third staves continue the melody, with the third staff ending with a double bar line. The music is written in a clear, legible font.

Bsp. 12. Poolsch Dantz, Proportion. Hs. Bibl. Finspång.<sup>55</sup>

Anm. 67) aus (Bsp. 11). Ähnlich in einem *Poolsch Dantz* aus einer Hs. der Bibl. Finspång a. d. Zeit ca. 1700 (Bsp. 12)<sup>64</sup>. Aus diesen Beispielen ergibt sich, dass die polnische Proportio den Weg zur Entstehung von Polonaiserhythmen bildete; diese stellen sich anfangs in der Gestalt einfacher Mazurkarhythmen — vereinzelt auch von Polonaiserhythmen — dar, aus denen sich im Laufe des 17., vor allem aber des 18. Jahrhunderts der ausgereifte Polonaiserhythmus entwickelte.

Die polnische Proportio scheint sich dank ihrer frischen und ungewöhnlichen Rhythmen einer besonderen Beliebtheit erfreut zu haben. Wir können dies sowohl aus der Bevorzugung der Proportio „nach Art der Pohlen“ vor der „gemeinen deutschen Art“, als auch aus der Bezeichnung der ersteren als Proportio peritiorum („Proportio der Erfahreneren“)<sup>66</sup> gegenüber der gewöhnlichen Proportio plebejorum schliessen.

### 5. Der Mazurkarhythmus

Der Mazurkarhythmus, der in der Umgestaltung des geradtaktigen polnischen Tanzes zur Polonaise eine so wichtige Rolle spielt, kommt aus

<sup>54</sup> Bibl. Finspång Nr. 9098, jetzt Stadtbibl. Norrköping.

<sup>55</sup> Für ein weiteres Beispiel aus dem Jahr 1716 s. Beispiel 8.

<sup>58</sup> Diese Bezeichnung findet sich in der Dissertation *De tactu musico* von Wallerius Retzelius (Uppsala 1698); s. T. Norlind, *Zur Geschichte ...* S. 512–513.

der polnischen Volksmusik. Er wurde in Polen bereits in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wenn nicht noch früher, gebraucht, wie aus kirchlichen Volksmelodien mit solchen Rhythmen, die von den oberen Klassen übernommen wurden, hervorgeht. Das älteste Beispiel ist ein kirchliches Volkslied, dessen Melodie in der Orgeltabulatur des Jan von Lublin (1537–1548) als *cantus firmus* auftritt, die übrigen sind Melodien aus protestantischen Gesangbüchern und Einzeldrucken, die um das Jahr 1558 in Krakau erschienen<sup>57</sup>. Das Vorkommen einer schlichten religiösen Volksliedmelodie als C. f. in einer Komposition der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts legt die Annahme nahe, dass die ihr zugrundeliegende Tanzrhythmik bereits seit langem im polnischen Volk verbreitet war und dass wahrscheinlich schon im 15. und 16. Jahrhundert — also wie heute — ein oder mehrere auf diesem Grundrhythmus fussende Tänze getanzt wurden<sup>58</sup>. Natürlich verlor der Mazurkarhythmus in den religiösen Liedern das rasche Tanztempo. Das Eindringen der Mazurkarhythmik in die Proportio und die Entstehung einer „polnischen Proportio“ bzw. „Proportio nach Art der Pohlen“ können wir auf eine spezielle Vorliebe des polnischen Volkes für die „Tendenz zum Mazurkarhythmus“ zurückführen. Diese Rhythmik ist dem polnischen Empfinden so eigen, dass in Polen nicht selten sogar Vier- und Sechstaktmelodien in Mazurkarhythmen gesungen werden<sup>59</sup>. Diese Neigung ist bereits im 16. und 17. Jahrhundert nachweisbar,

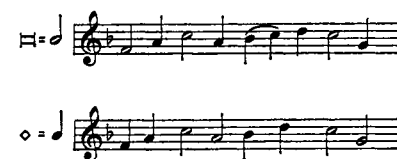
<sup>57</sup> Die erstgenannte Melodie (bei Jan von Lublin, fol. 88 v.–89 r) erscheint im Bass einer viestimmigen Vokalkomposition des N/icolaus/ C/racoviensis/ unter dem Titel „Veshel schyą polska Corona“ (Freue dich, polnische Krone). Von den anderen kommen in dem Gesangbuch der Böhmisches Brüder des Walenty z Brzozowa aus dem Jahre 1554 — z. B. B IX und J IV — darüber hinaus weitere 20, in denen der Mazurkarhythmus nur am Anfang erscheint, vor. Siehe K. Hławiczka, Melodie mazurkowe z kancjonału Walentego z Brzozowa in *Ze studiów nad muzyką polskiego Odrodzenia*, „Muzyka“ 1959, Nr. 1–2 (8–9), S. 53 ff. Zwei Melodien in Mazurkarhythmen, und zwar „Przestrach na zte sprawy“ 1558 und „Przykazanie Boże“, finden sich in den Einzeldrucken des M. Siebeneicher in Krakau, die dem Zamoyski-Sammelkantonale angehören (BN XVI O. 260 und 239).

<sup>58</sup> Zu einem ähnlichen Ergebnis führt auch der Versuch, die Entstehung der Mazurkarhythmen aus den Betonungsverhältnissen der polnischen Sprache abzuleiten. „Hypothetisch nehmen wir den Ausgang des 15. und das 16. Jahrhundert als die Zeit, in der sich die Tendenz zum Mazurkarhythmus ausgebildet hat.“ Zofia Sęszewska & Jan Sęszewski, Zur Genese und Chronologie des Mazurka-Rhythmus in Polen in „The Book of the First International Musicological Congress ...“, S. 627.

<sup>59</sup> Ein frappantes Beispiel hierfür aus späterer Zeit ist die Melodie des in Polen allgemein bekannten Morgenliedes *Kiedy ranne*, das ursprünglich im geraden Takte stand (vgl. J. Elsner, Entwurf eines Gesangbuches für die Schulen aus dem Jahre 1837 und die Melodie in der Hauptsammlung von polnischen Kirchenliedern: M. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny*, S. 271, Krakau 1838), jetzt aber allgemein im ungeraden Takt im Mazurkarhythmus gesungen wird. Noch erstaunlicher ist die Tatsache, dass die Melodie des gregorianischen Hymnus *Crux fidelis*, der achten Strophe des Passionshymnus *Pange lingua des Venantius Fortunatus* aus Poitiers (etwa 7. Jahrhundert), im polnischen Volk in Mazurkarhythmus gesungen wird. Vgl. M. M. Mioduszewski, *Śpiewnik kościelny*, S. 88.



Bsp. 13. Kancjonał Walentego z Brzozowa, 1554 A VI.



Bsp. 14. M. Praetorius, 1607; Cantionale Boczkowski, 1707.

z. B. an den Veränderungen der ursprünglich in dem Gesangbuch der Böhmisches Brüder auftretenden Melodie „*Posłan iest od Boga anioł*“ (Cantional des Walenty z Brzozowa, Königsberg 1544, A. VI), die einige Jahre später (1558) in einem Einzeldruck „*Przykazanie Boże*“, Krakau, M. Siebeneicher (Kancjonał Zamoyski, B. N. XVI. O. 46) erschien (Bsp. 13). Die Melodie beginnt in beiden Fassungen im Mazurkarhythmus; während indessen die Fortsetzung (Note 9–16) in der älteren Fassung so lautet: ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩ ♩, wird in der polnischen Fassung der Mazurkarhythmus weitergeführt und im ganzen Lied beibehalten.

In ähnlicher Weise wird der Anfang der Melodie des gewöhnlich in 6/4-Rhythmen notierten Weihnachtsliedes „*Quem pastores laudavere*“ (hs. Hohenfurt um 1450, V. Triller 1555, M. Praetorius 1607)<sup>60</sup> im „Cantionale ... Boczkowski ...“ 1706 aus der Klosterbibliothek des Benediktiner Frauenordens in Staniątki<sup>61</sup> durch Mazurkarhythmen umgestaltet (Bsp. 14).

Diese Tendenz der Anpassung fremder Melodien an das einheimische rhythmische Empfinden führt in veränderter Gestalt am Anfang des 19. Jahrhunderts dazu, dass bekannte Opernmelodien (auch solche im Viertakt) zu Polonaisen, also in dreizählige Rhythmen, umgeformt wurden. Elsner schreibt 1812 an Breitkopf und Härtel: „In Deutschland ist es Mode, alles was gefällt, in einen Klavierauszug zu setzen, hier in eine Polonaise umzuwandeln ...“ Selbst Chopin hat dieser Mode in den Variationen über „*Là ci darem la mano*“ Op. 2 und in der *Adieux-Polonaise* b-Moll, in der im Trio die Melodie einer Arie aus Rossinis *La Gazza Ladra* in Polonaiserhythmen erscheint, Folge geleistet (Z. Jachimecki, *Muzyka polska w rozwoju historycznym*, Bd. 1, T. 2, S. 105, Krakau 1948; ders., *Chopin*, S. 119, Krakau 1949; T. Strumiłło, *Szkice z polskiego życia muzycznego XIX wieku*, S. 120, Krakau 1954. Im Archiv von Nitra (Tschechoslowakei) findet sich sogar unter dem Titel „*Polonesse Cracoviensis Solonis famoisis Regiminis Jelassicz*“ (sign. 554) eine Polonaise, die aus einem Krakowiak hervorgegangen ist (O. Kolberg, „*Lud*“ VI 638).

<sup>60</sup> K. Ameln, „*Quem pastores laudavere*“, Jahrbuch für Liturgik und Hymnologie 1966, S. 45 ff.

<sup>61</sup> *Kolędy polskie*, Bd. II, Warschau 1966, Ed. „Pax“, S. 198, 200.

Die polnische Proportio verdrängt in den polnischen Tänzen die bisherige „deutsche gemeine Art“ (Norlind, Reese — s. Anm. 10) und wird zur Regel. Beispiele finden wir in folgenden Sammlungen und Einzelquellen polnischer Tänze:

- ca. 1640 Hs. Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema 11 Taniec Polsky, 2 Chorea Polonica (s. Anm. 36).
- ca. 1640 Hs. Lautentabulatur des Jan Stobaeus<sup>62</sup>, 2 Choreae Polonicae. 1651 „Ein Tanzlied nach Art der Pohlen“ in G. Neumarks Poetisch Musikalischen Lustwäldchen<sup>63</sup>.
- ca. 1660–1670 Orgeltabulatur Vietoris-Kodex<sup>64</sup> — Viele Choreae Polonicae mit Proportio.
- ca. 1670 Polonese des französisch-schwedischen Komponisten Pierre Verrier in der Hs. UUB, Caps. 9: 8. Der Nachtanz trägt die Überschrift Tanieck (Taniec).
- ca. 1670 Lutebok aus der Sammlung Möhlmann-Djurclou<sup>65</sup>: La Polonel, La polonell, Polonese.
- ca. 1700 Hs. in der Bibliothek Finspång (s. Anm. 54): 5 Tänze (Polnisch Dantz, Poolsche Dantz, Poolch dantz).
- ca. 1715–1716 G. Blidström, Menuetter och Polska Dantzar (s. Anm. 50): 4 Tänze (Prim. Salto, P. Salto, Polonese, Poloness).
- 1721 Polonesse im Notenbuch des Matth. Silvius Svenonis<sup>66</sup>.

Wie sich die Proportio nach polnischer Art im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts in Ostpreussen einbürgerte und allmählich die Oberhand gewann, sehen wir an den in Königsberg gedruckten Brauttänzen (ehemals Universitäts-Bibliothek). Eine ziemlich vollständige Abschrift (der Melodien teilweise, aber auch anderer Stimmen) verdanken wir N. Dencker<sup>67</sup>;

<sup>62</sup> British Museum, Ms. Sloane 1021; s. Z. Stęszewska, Tańce polskie ..., H. 1, Notenausgabe.

<sup>63</sup> G. M. Böhme, Geschichte des Tanzes in Deutschland, Leipzig 1886, Mus. Beilage Nr. 49; auch T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 511; MGG Bd. 10, Sp. 1430, Art. Polonaise.

<sup>64</sup> Die handschriftliche Orgeltabulatur aus der Bibliothek des Vladislaus Vietoris de Kiss Kawolca et in Horocz wird in der Bibliothek der Musik-Akademie in Budapest (ohne Signatur) aufbewahrt. Sie enthält 340 Musikstücke, darunter 72 Tänze, von denen viele als polnische bezeichnet sind. Die Tänze sind entweder in geradtaktiger Fassung mit „Proporcja“ oder im Dreitakt niedergeschrieben. Sowohl in den Nachtänzen als auch in den selbständigen Tänzen im Tripeltakt herrscht der Mazurkarhythmus. Auch deutsche und ungarische Tänze haben in dieser Sammlung eine Proportio nach polnischer Art.



<sup>65</sup> Königl. Bibl., Stockholm, s. T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 511.

<sup>66</sup> Kalmar läroverks bibliotek, hskr. 4 A, Fol. 37 r–37 v.

<sup>67</sup> N. Dencker, Melodier från Östersjöländerna och Polen. Samlade genom avskrifter av Nils Dencker år 1931. Melodier från Östersjöländerna och Polen, avskrivna av Nils Dencker under en resa år 1931. 2. Abschriften auch in Uppsala, Landsmålsarkivet.

Nicht alle Brauttänze der Königsberger Sammlungen sind hier wiedergegeben; es fehlt z. B. ein Brauttanz von Jacob Podbielsky von 1689, den J. Müller-Blattau in der angeführten Ge-


sie enthält 48 Tänze aus den Jahren 1649 bis 1718, die in der Regel aus einem in den Rhythmen der chorea polonica komponierten geradtaktigen Brauttanz mit Proportio nach polnischer Art, manchmal auch Nachtänzen und Serras bestehen. Die geradtaktigen Tänze sind zu Gelegenheitsgedichten in deutscher Sprache geschrieben<sup>68</sup>, weshalb die weiblichen Endungen durch männliche ersetzt sind. Diese Brauttänze sind für Vokalensembles (z. B. Cantus, Alt, Tenor, Bassus) bzw. Instrumentalgruppen (z. B. Violini, Fagotti con Viole, Ten. Fagotto, Quint Fagotto, Basso Fagotto) geschrieben. Die ältesten tragen die Überschriften Tanz nach Art der Pohlen (Nr. 1, 5, 7), Tantz nach neuer Art der Polen, Braut-Tantz nach Art der Pohlenn; bei den späteren bleibt das polnische Moment unbezeichnet.

Die musikalischen Eigenschaften dieser Tänze entsprechen in sowohl Vor- wie Nachtänzen den früher festgestellten. Nur die Art der Aufzeichnung gibt Anlass zu weiteren Überlegungen. Der Vortanz ist in der Regel im 8/4-Takt (in Viertelnoten , nicht im 4/4-Takt (in Achtelnoten , wie er später oft notiert wird, geschrieben. Diese Taktart entspricht den gemächlichen Bewegungen des Schreitanzes. Die Proportio dagegen steht im 3/2-Takt, so dass hier keine Zusammenziehung, sondern im Gegenteil eine Erweiterung vorliegt. Die Augmentationen stehen jeweils auf dem zweiten Takteil. Das rhythmische Ergebnis in der Proportio ist dasselbe wie bei Zusammenziehung des ersten Takteiles: Mazurkarhythmen (Bsp. 15).

Eine solche Aufzeichnung schliesst einen gesprungenen, also schnelleren Nachtanz aus, der auch mit der Würde des Brauttanzes schwer in Einklang zu bringen gewesen wäre. Der Nachtanz dürfte also in derselben gemessenen Bewegung wie der Vortanz getanzt bzw. geschritten worden sein<sup>69</sup>. Ausser den Proportionen nach polnischer Art kommen in diesen Brauttänzen auch „Nachtänze“ vor, die nicht aus dem melodisch-rhythmischen Material des Vortanzes entwickelt sind, sondern frei komponierte und an den Vortanz angereihte Sätze im Tripeltakte darstellen. Dies gilt auch für die *Serra* (Sarraz, Zerra), die in den Königsberger Brauttänzen zum ersten Mal

schichte der Musik in Ost- und Westpreussen, S. 70–71, mit allen fünf Stimmen abdruckt, ebenso der von Piotrowski erwähnte Brauttanz mit dem Nachtanz nach polnischer Art (s. Anm. 43).

<sup>68</sup> Diese Gedichte zu Ehren von aus wohlhabenden Königsberger Kreisen stammenden Brautpaaren sind von Königsberger Dichtern wie Simon Dach, Johann Rönigen und Bernhard Reimann geschrieben. Die Musik stammt von Königsberger Musikern, vor allem Organisten, wie J. Weichmann, C. Matthei, Jacob und Christoph Podbielsky.

<sup>69</sup> „The after-dance frequently characterised by the pattern 3/4 , with a melodic quality suggesting a gliding motion rather, than the leaping, that was typical of after-dances.“ G. Reese, Music in the Renaissance, S. 97.



Bsp. 15. Tanz Art der Polen, 5-St., „Ihr geehrten Stunden“. Carmina MFb fol. Nr. 67 b; Anderer Braut-Tantz mit Proportio. Conrad Matthei Reussner, Königsberg.

in einem Satz von 1673 auftritt. In den schwedischen Quellen erscheint die Serra (auch Sara, Zerra) zuerst in einem in das Tanzbuch der UUB I. M. Tab. 109 eingelegten, nach 1675 geschriebenen Blatt. Der Name scheint nicht vom lateinischen Wort *serra* (Säge)<sup>70</sup>, sondern vom italienischen *serra* (Enge, Engpass) herzustammen, bedeutet also einen dem Vortanz im 4/4-Takt gegenüber rhythmisch verengten Nachtanz im 3/4-Takt. In einem Brauttanz von 1704 finden sich neben dem Vortanz sowohl eine Proportio wie zwei Serras. Dies erweist, dass die Serra ein frei komponierter Dreitakt-Nachtanz ist, der vorwiegend in Mazurka-, ausnahmsweise aber auch in anderen Rhythmen steht, manchmal mit melodisch-rhythmischen Anklängen an den Vortanz<sup>71</sup>. Die Serra erscheint bloss in den Ostseeländern Schweden, Ost-Preussen und Lettland (Dencker notiert 7 „Serras“ aus Riga).

Nach diesen Untersuchungen über die Entstehung des Nachtanzes nach polnischer Art müssen wir noch ein wesentliches Axiom zur Geschichte der Polonaise herausstellen.

<sup>70</sup> T. Norlind, *Studier i svensk folklore*, S. 373–374.

<sup>71</sup> Vgl. G. Blidströms *Polonese* (S. 70 r) mit Proportion und Sarra in seinen *Menuetter och Polska Dantzar*. Der erste und dritte Takt der Sarra ist aus T. 9 des Vortanzes resp. der Proportio, der sechste aus T. 6, der siebente und achte aus T. 11 und 12 des vorangehenden Tanzes gebildet.

Die Mazurkarhythmen sind nicht unbedingt an eine bestimmte choreographische Gestaltung gebunden. Eine Komposition in Mazurkarhythmus ohne nähere Angaben kann ebenso gut bei der Ausführung einer Polonaise wie der einer Mazurka oder eines Mazur verwendet werden. Entscheidend hierfür sind Tempo und Betonungen. Ohne Angabe des Tempos (wie dies in früheren Jahrhunderten der Fall war) kann man nach dem Notenbild allein oft nicht entscheiden, ob es sich um die Musik zu einer Polonaise oder zu einer Mazurka handelt<sup>72</sup>. Die Polonaise hat ein gravitatisches, die Mazurka ein rasches Tempo. In der Polonaise liegen die Betonungen auf „eins“ (in den Kadenzten ausserdem auf „zwei“), im Mazur dagegen auf „eins“ und „drei“.

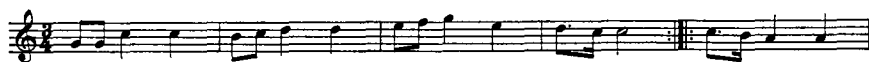
Diese Tatsache muss in Betracht gezogen werden, wenn wir die polnischen Tänze, vor allem der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts, nach dem Notenbild allein beurteilen. Da die Polonaise den Haupttanz des polnischen Adels bildet, so dominieren diese in Quellen mit polnischen Tänzen, obwohl dort auch andere Typen vorkommen, darunter sogar mazurkaartige Tänze. Als einen solchen pflegt man den „Wyrwany“ (ausgerissener)<sup>73</sup> zu betrachten. Aber jeden in Mazurkarhythmen aufgeschriebenen Tanz als Mazur oder Mazurka zu bewerten, wie es allzu oft eifertig geschehen ist, führt zu falschen Schlüssen.

Wir besitzen Belege dafür, dass die frühen Polonaisen in Mazurkarhythmen notiert wurden. Der älteste Bericht über eine Polonaisenmelodie geht auf die Zeiten des polnischen Königs Władysław IV. (1632–1648) zurück; nach ihm soll der König auf die Melodie eines Weihnachtsliedes einen „polnischen Tanz“ getanzt haben<sup>74</sup>. Die Melodie dieser Polonaise bewegt sich nach den ältesten Quellen (von 1707, 1715 und 1752) in

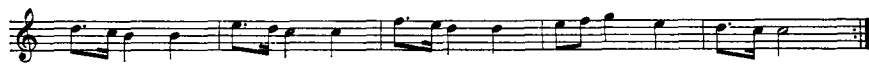
<sup>72</sup> „Or, la mazurka ne se distingue, au point de vue musicale que fort peu au point de la Polonaise sous sa forme primitive plus simple ainsi que nous allons voir tout à l'heure“ (A. Lindgren, *Contribution à l'histoire ...*, S. 218–219). Z. Lissa, *Folk elements in Polish music from the middle ages up to the 18th century* in „*Musica antiqua Europae Orientalis*“, S. 371. Warschau 1966.

<sup>73</sup> „Ein solcher war vielleicht auch der Tanz wyrwany, der nach der Beschreibung Paseks dem mazur ähnlich zu sein scheint, jedoch rein kriegerischen Charakter besitzt“ (K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców* in „*Biblioteka Warszawska*“ 1847, Bd. 2, S. 304).

<sup>74</sup> Es handelt sich um die Melodie der *Kołęda* (Weihnachtslied) „*W żłobie leży*“ (Es liegt in der Krippe). Der Bericht lautet: „Dann zum Gastmahl, das sich bis tief in die Nacht hinein zog; der Wein stimmte zur Fröhlichkeit, es wurde aus den Gesangbüchern mit Weihnachtsliedern (*kantyczka*) gesungen, besonders das Lied: ‚Es liegt in der Krippe, wer wird eilen, um dem Kleinen *kołędy* zu singen.‘ Es ist nicht ohne Bedeutung, dass diese Melodie im Metrum des polnischen Tanzes (*że nuta ta miarą polskiego tańca złożona*) ein beliebter Tanz Königs Władysław IV. war“ (*Pamiętniki czasów moich*, Iuliana Ursina Niemcewicz, S. 24, Paris 1848).



Bsp. 16. Aus Cantionale des Boczkowski (1707).



Bsp. 17. O. Kolberg, Mazowsze I, 1885, Nr. 93.



Mazurkarhythmen. In der ältesten Aufzeichnung sieht sie folgendermassen aus (Bsp. 16)<sup>75</sup>.

Diese älteste Polonaisenmelodie ist also durchgehends in Mazurkarhythmen notiert<sup>76</sup>.

Mazurkarhythmen kommen auch in der ältesten Volkspolnaisse vor. J. W. Reiss schreibt im Artikel „Polonaise“ in Grove's Dictionary of Music and Musicians (London 1954, Bd. IV, S. 843):

Of special interest among the old folk dances is the ceremonial dance called „Chmiel“<sup>77</sup> („The Hops“) or „Chmielowy“ („The Hops dance“), since its melody is not only the oldest so far known among Polish folksongs, but also the tune of the oldest folk polonaise. (Bsp. 17.)

Dass Polonaisen im Mazurkarhythmus stehen können, erweist sich auch an Fällen, wo Polonaisen dieses Typs deutlich als Polonaisen bezeichnet sind und als solche getanzt wurden. So sehen mehrere Polonaisen in G. Blidströms Notenbuch Menuetter och Polska Dantzar von 1715 wie Mazurken aus, sind aber Poloness betitelt (Bsp. 18). Weitere ähnliche Poloness

<sup>75</sup> St. Wiechowicz & A. Szwejkowska, *Polskie kolędy i pastorałki*, Krakau 1955, Teksty S. 43.

<sup>76</sup> Martens setzt sie fälschlich unter die „polnischen Mazurken“, obwohl dieses Weihnachtslied noch heute im Polonaisentempo gesungen wird. Vgl. H. Martens, *Polonaise und Mazurka in „Musikalische Formen in historischen Reihen ...“*, Bd. 19, Notenbeispiele S. 24, Berlin-Lichterfelde 1937.

<sup>77</sup> Kolberg und andere Herausgeber von polnischen Volksliedern bringen eine grosse Zahl von Varianten dieses Hochzeits-Tanzliedes. Die älteste bekannte Variante kommt bereits im Viectoris-Kodex als Wandermelodie zu einem slowakischen Incipit „Ya sem osamela od Mýleho vzdalena“ vor. Vgl. auch J. Stęszewski, „Chmiel“. Szkic problematyki etnomuzycznej wiatku. „Muzyka“ 1965, Nr. 1 (36), S. 3 ff.



Bsp. 18. Poloness. G. Blidströms Notebok, fol. 79<sup>v</sup>.



Bsp. 19. J. Londzin's Notenbuch, um 1840–50.

in derselben Quelle unter 80 r, 82 r u. a. m. sowie in Mus. ms. Kalmar Nr. 41, 50 und 51.

Ähnlich sind viele schlesisch-polnische Volkspolonaisen — Wolny (Langsamer) — dem Notenbilde nach Mazurken (Bsp. 19).<sup>78</sup> Bei der Behandlung der Polonaisen in Sperontes' Singende Muse an der Pleisse (1736) sagt Böhme:

Neben dieser in MB. [Musikbeispiel] 163 zu findenden echten Polonaise gibt Sperontes noch eine Air en Polonaise (MB. 164), welche Melodie ganz den Mazurka-Rhythmus hat<sup>79</sup>.

Dass Mazurka- und Polonaisenrhythmen in den Polonaisenmelodien gleichgestellt sind, ergibt sich auch daraus, dass Polonaisen gelegentlich sowohl Mazurka- wie Polonaisenrhythmen enthalten, ohne dass ein Wechsel des Tanzes oder des Tempos vorgesehen ist. In der Arie „Ach, es schmeckt doch gar zu gut“ aus der sogenannten Bauernkantate („Mer hahn en neue Oberkeet“) von J. S. Bach steht derselbe Melodieabschnitt einmal im Mazurka-, gleich darauf aber im Polonaisenrhythmus (Bsp. 20). Ähnlich ist in einer polnischen Orgeltabulatur von A. Poliński aus der Mitte des 18. Jahrhunderts<sup>80</sup> die weiter oben (Beispiel 16) in einfachen Mazurkarhythmen wiedergegebene Melodie der Kolęda „W żłobie leży“ in Polonaisenrhythmen notiert (Bsp. 21).

Schliesslich stellen die polnischen Tänze in Mazurkarhythmen schon deswegen meist Polonaisen dar, weil der Mazur als Gesellschaftstanz im 17. Jahrhundert unbekannt war; er kam erst in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts in Polen auf und verbreitete sich von dort aus über Europa<sup>81</sup>.

<sup>78</sup> Vgl. K. Hławiczka, *Śląski polonez ludowy — Wolny*, „Literatura ludowa“ 1965, Nr. 4, S. 29–50.

<sup>79</sup> F. M. Böhme, *Geschichte des Tanzes ...*, S. 213.

<sup>80</sup> H. Opieński, *Kilka kart nieznanej tabulatury in „Polski Rocznik Muzykologiczny“*, Warszawa 1936, T. 2, S. 116 ff.

<sup>81</sup> „Als Gesellschaftstanz kam die Mazurka schon unter August II., König von Polen und



Bsp. 20. J. S. Bach, Kantate Nr. 122, T. 11-17, 19-25.



Bsp. 21. W. Żłobie leży. Orgeltabulatur von A. Poliński.

In Niederschriften erscheinen als „Mazur<sup>82</sup>, Masura, Mazurek, Mazurek“ bezeichnete Tänze erstmals in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts, und zwar entweder einstimmig oder in einer so primitiven Harmonisierung, meistens mit liegenden Bässen, dass es sich hier offenkundig um den Eintritt dieses Tanzes in die Kunstmusik handelt. Durch die liegenden Bässe, die in diesen Aufzeichnungen eine Nachahmung der volksmässigen Ausführung des Obertas, Oberek mittels Violine und polnischer Bassgeige (basetla), evtl. Dudelsack mit liegenden Bassquinten, darstellen und die Marburg als das Hauptmerkmal einer „Masura“ betrachtet<sup>83</sup>, ist noch die lebendige Verbindung mit der Volksmusik spürbar. Zu dieser Zeit hatte die Polonaise bereits eine lange Entwicklungszeit hinter sich und gab schon zu bedeutenden kompositorischen Leistungen Anregung<sup>84</sup>.

Als Beispiel dieser frühen „Mazur“-Aufzeichnungen sei der Mazur aus

Kurfürst von Sachsen, in Aufnahme und verbreitete sich von Dresden aus mit etwas verändertem Charakter über fast ganz Europa“ (F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes ..., S. 223). Ogiński, der Komponist bekannter Polonaisen, berichtet, dass „die polnischen Soldaten, die nach der Bildung des Warschauer Grossherzogtums Napoleon folgten, als erste die Mazurken auf den Pariser Ballen einführen. Sie wurden im Jahre 1809 und 1810 in vielen Gesellschaften getanzt“ (K. Ogiński, Brief aus Florenz (1828) über Musik, Neuausg. Kleofas Michał Ogiński, Listy o muzyce, bearb. T. Strumiłło, Krakau 1956, PWM, S. 58).

<sup>82</sup> Der Name tritt zum ersten Mal in einem Graduale Romanum vom Jahre 1708 in Łowicz auf. Bei einem „Patrem“ steht die Inschrift „Patrem mazowieckie. Prawy mazur“ (der echte mazur). Vgl. D. Idaszak, Mazurek przed Chopinem in F. F. Chopin, Univ. Warschau, Warschau 1960, S. 239.

<sup>83</sup> „So wie die Deutschen ihre Murky und die Franzosen ihre Musette haben, so haben die Pohlen ihre Masure, eine Art Tanzcomposition, die da, wo es sich thun lässt, insgemein mit liegendem Basse, oder brechenden Octaven im Basse begleitet wird“ (F. M. Marburg, Kritische Briefe, Berlin 1759, § 101).

<sup>84</sup> K. Hławiczka, Polonez a mazur in „Ze studiów nad historią Poloneza“, „Muzyka“ 1965, Nr. 2 (37), S. 33 ff.



Bsp. 22. Mazur. Kancynał Boboniego, 1773, S. 17.

dem Kancynał Bononiego<sup>85</sup> von 1773 S. 17 mitgeteilt, in welchem der Bass das ganze Stück hindurch einen und denselben Ton angibt (Bsp. 22). Die frühesten Beispiele von Mazurmusik, die als solche bezeichnet sind, finden sich in folgenden Quellen:

1752 J. Riepel „Masura“ in Anfangsgründe zur musikalischen Setzkunst, Regensburg und Wien, 1752, S. 50.

1759 F. W. Marburg „Masura“ in Kritische Briefe, Berlin 1759, 23. Brief, S. 182.

Mitte des 18. Jahrhunderts Ph. Kirnberger „Masura“ (s. Das kleine Klavierbuch, Bd. II: „Das Zeitalter J. S. Bachs“, ed. Kurt Herrmann, Edition Peters, S. 31).

1773 Kancynał Bononiego (s. Anm. 85) „Mazur“.

1785 B. Bohdanowicz 2 „Mazurek“ in Douze Polonoises avec 3 Pièces. Wien 1785.

Ende des 18. Jahrhunderts 2 „Mazurek“ in Hs. 522 des Archivs in Nitra, Tschechoslowakei.

1800 11 „mazur“ in Diverses Danses pour Violon pour Monsieur Nahke à Leipzig 1800 (s. S. 94).

In den sechs „neuen“ Sonaten von Chr. G. Neefe (Leipzig 1774) ist ein Presto-Finale mit „Alla Masura“ bezeichnet<sup>86</sup>.

Dass wir es in den mazurkaartigen polnischen Tänzen nicht mit Mazurken, sondern mit Polonaisen zu tun haben, bestätigen auch die überlieferten literarischen Berichte über die polnischen Tänze im 17. und zu Anfang des 18. Jahrhunderts, die auf ihre Ausführung als Polonaise hindeuten. Die

<sup>85</sup> Kancynał dla Wielm. Icy Mci Panny Felicjanny Wilczopolski Podczaszanki Łuckiej Podany Przez X. Bononiego Zakonu S. O. Franciszka Reg. Obser. 1773 Roku. Bibl. PWM, Krakau, Sign. 1014. In dieser aus 66 Musikstücken bestehenden Sammlung für Cembalo bilden die 33 Polonaisen den Hauptbestand (hier als Kancynał Bononiego angeführt).

<sup>86</sup> W. Georgii, Klaviersmusik, Berlin-Zürich 1941, S. 197.



anderen polnischen und auch fremde Tänze waren, besonders der jüngeren Generation, wohl bekannt und die mazurartigen nicht ausgeschlossen, aber die Polonaise bildete den vornehmsten und Haupttanz des polnischen Adels und zog die Aufmerksamkeit der Berichterstatter in erster Linie auf sich.

Einer der ältesten Berichte ist der in polnischen Büchern oft wiederholte von J. Le Laboureur aus dem Jahre 1648<sup>87</sup>. Wir lesen in dem Abschnitt „Estat de ce qui s'est passé de plus notable en la Cour de Pologne à Varsovie“ (S. 214):

La Mareschalle Kasanowski dansa avec le Seigneur Slavski, grand Trésorier de Lithouanie, son frère; le Marquis de Gonzague le Marechal et Me. de Guébriant. Je ne vy iamais rien de plus grave, de plus doux, ny de plus respectueux. Ils dansaient en cercle et plus ordinairement les femmes estoient deux ensemble, puis deux hommes et ainsi du reste. Le premier tour n'estoi qui de reverances, en suite c'estoit cadence bien réglée; de temps en temps les deux Dames qui menoient le branle détournoient par le milieu tout à coup, d'un pas un peu viste comme pur se dérober à la poursuite des deux Gentilshommes qui les suivent.

Die Ausdrücke „le plus grave“, „le plus doux“, „le plus respectueux“ erinnern an diejenigen Eigenschaften des polnischen Tanzes, die bereits in Bezeichnungen der geradtaktigen polnischen Tänze als „fein, lieblich, zierlich“ zum Ausdruck kamen<sup>88</sup> und die den entsprechenden französischen Tänzen, z. B. der Pavane, fehlten<sup>89</sup>.

Die „reverances“<sup>90</sup> und „cadence bien réglée“ scheinen sich bei der Polonaise bis ins 19. Jahrhundert erhalten zu haben. Die „cadence bien réglée“<sup>91</sup> bezieht sich wahrscheinlich auf die an den Schlüssen ausgeführten Bewegungen. Dorabalska<sup>92</sup> sagt über den Bericht Laboureaux:

<sup>87</sup> J. Le Laboureur, *Histoire et relation du voyage de La Roynie de Pologne*, Paris 1648.

<sup>88</sup> „Die Eigenschaften, die angewendet werden, passen besser auf einen getretenen, als einen gesprungenen Tanz. So heisst es z. B. bei Löffelholz ein ‚guter‘, bei Nörmiger ein ‚feiner‘, bei Hausmann ein ‚lieblicher‘, bei Demantius ein ‚lieblicher und zierlicher‘ Tanz, nur einmal kommt bei Demantius das Wort ‚fröhlicher‘ vor“ (T. Norlind, *Zur Geschichte ...*, S. 508).

<sup>89</sup> Sachs sagt über die Pavane: „Ein Pfaudentanz — stolzierend, sich brüstend und mit Mantel und Degen fast ein Rad schlagend tanzte man sie; nicht auf Anmut und Leichtigkeit, sondern auf feierliche Würde war sie angelegt“ (C. Sachs, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, S. 239, Berlin 1933).

<sup>90</sup> Mickiewicz schildert in der meisterhaften Beschreibung der Polonaise in „Pan Tadeusz“ diese „ehrerbietigen Verbeugungen“ folgendermassen: „Jetzt bleibt er nachdenklich stehen, als wollt' er die Dame was fragen, / Neigt zu ihr seinen Kopf, er will ihr ins Ohr etwas flüstern, / Aber die wendet den Kopf von ihm ab, sie schämt sich und hört nicht, / Lüftend die Konfederatka, verneigt er sich nun voller Demut“ (A. Mickiewicz, *Pan Tadeusz*, Buch XII, S. 321. Übersetzung von H. Buddensieg, München 1963).

<sup>91</sup> Sachs bezeichnet nach Arbeau die „cadence“ als Hochsprung mit Schlußstellung. Das bezieht sich aber auf das 16. Jahrhundert. „Kaum je begegnen solche Bewegungen im siebzehnten Jahrhundert. Dagegen wird jetzt jeder Tanz in das Schrittschema Beugeschritt-Schleifschritt gebracht“ (C. Sachs, *Eine Weltgeschichte ...*, S. 235).

<sup>92</sup> H. Dorabalska, *Polonez przed Chopinem*, S. 8.

Aus diesem Bericht, der von den Geschichtsschreibern des polnischen Tanzes (Kolberg, Łoziński, Bystron, Sachs) oft angeführt worden ist, sehen wir deutlich, dass hier vom Vorgänger der späteren Polonaise die Rede ist. Die Führung der Hauptpaare, die Verbeugungen, der allgemeine Charakterzug des Tanzes (grave, respectueux), „une cadence bien réglée“ — das alles sind Eigenschaften der zukünftigen Polonaise.

Den polnischen Tanz zu Anfang des 18. Jahrhunderts beschreibt — leider nur in Randbemerkungen — fachkundig Gottfried Taubert in seinem „Rechtschaffener Tanzmeister“ (1717)<sup>93</sup>; er hatte ihn in Danzig und Polen kennengelernt und ist der erste, der ihn in einem deutschen Tanzbuch bespricht<sup>94</sup>. Die aus diesem Buch in der Zeitschrift „Muzyka“ mitgeteilten Stellen, die sich auf die polnischen Tänze beziehen<sup>95</sup>, wurden tanztechnisch von Maria Drabecka ausgewertet. Sie kommt zu folgendem Ergebnis:

Die Berichte Tauberts, die Hławiczka zu den allgemeinen Nachrichten über polnische Tänze rechnet, geben uns ein ziemlich klares choreographisches Bild von einer Gattung, die man vielleicht den Tanz des polnischen Adels nennen sollte ... Die Charakteristika, die Taubert bei diesem polnischen Tanz unterstreicht: Ordnung, Sittsamkeit, Schritt und Figuren, können sich nur auf die Zugehörigkeit zu einer adeligen Tanzkunst (beziehen) ... Das Verhältnis Tauberts zu Volkstänzen war ein anderes. Mit solchen beschäftigte er sich nicht und nannte sie verächtlich „confus“ und „tumultueux“ oder verdamnte sie rundwegs als unmoralisch<sup>96</sup>.

Schliesslich müssen wir noch zwei Gesichtspunkte in Erwägung ziehen: die Tracht, in der getanzt wurde, und das in Polen herrschende Brauchtum.

In einem Gedicht von 1617/20 werden folgende Ratschläge, wie man einen Werbetanz nach den Hofregeln ausführen soll, aufgezählt (in freier Übersetzung)<sup>97</sup>:

In der Tasche Gulden haben,  
Damit man den Musikanten  
Von Zeit zu Zeit etwas geben kann,  
Sich fein rasieren,  
Den Säbel anschnallen,

<sup>93</sup> G. Taubert, *Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen Tanzkunst bestehend in drey Büchern ... historice ... methodice ... discursive ...*, S. I–XIV, 1–1176. Register. Leipzig 1717.

<sup>94</sup> O. Bie, *Der Tanz*, S. 183, Berlin 1919.

<sup>95</sup> K. Hławiczka, *Najdawniejsza wzmianka choreograficzna o tańcach polskich in „Ze studiów nad historią poloneza“*, „Muzyka“ 1965, Nr. 2 (37), S. 37 ff.

<sup>96</sup> M. Drabecka, *Tańce polskie w „Rechtschaffener Tanzmeister“ Tauberta*, „Muzyka“ 1966, Nr. 3–4 (42–43), S. 82 ff.

<sup>97</sup> *Zwroćenie Matjasza z Podola*, 1617–1620 s. K. Badecki, *Polska Komedja Rybałtowska*, S. 350, Lemberg 1931.

Ein Fass Met,  
 Ein Paar sorbische Geigen,  
 Eine Zimbel aufstellen,  
 Wiederholt vor der Jungfer tief die Stirne verneigen,  
 Narreteien sagen,  
 Hof machen wie ein Reiher im Binsenkorb,  
 Und dann erst in den Tanz gehen (springen) und hüpfen  
 — So macht man es bei Hofe.

In diesem Gedicht schnallt der Werber zum Tanz den Säbel an — ein Hinweis, dass es sich um einen würdevollen Tanz handelt. Ein Mazur resp. eine Mazurka kann nicht mit einem Säbel ausgeführt werden; dagegen war es Brauch, die Polonaise in Festgewandung mit Mütze, kostbarem Schmuck, hohen roten Stiefeln und Säbel zu tanzen, wie es auch Liszt in seinem Buch über Chopin beschreibt:

Ceux qui n'ont jamais revetu le kontusz d'autrefois ... ceux-là pourraient difficilement saisir la tenue, les lentes inclinaisons, les redressements subits, les finesses de pantomime muette, usités par les aïeux, pendant qu'ils defilaient dans une Polonaise comme à une parade militaire, ne laissant point leurs doigts oisifs, mais les occupant à jouer, soit avec leurs longues moustaches, soit avec le pommeau de leurs sabres. L'un et l'autre faisant partie intégrante de leurs costumes, et formaient un objet de vanité pour tous les âges également. Les diamants et les saphirs étincelaient souvent sur l'arme suspendue au-dessous des ceintures de cachemire ou de soie brochée d'or et d'argent ... (F. Liszt, F. Chopin, Paris, M. Escudier, Editeurs, 1852, S. 24–26).

Aus den Mitteilungen über Sitten und Bräuche während der Regierung Augusts III. (1733–1763) von J. Kitowicz<sup>98</sup> erfahren wir, dass die Polonaise der führende Standestanz des polnischen Adels war, an dem nicht jeder teilnehmen durfte, wogegen der „Mazurek“ als der Tanz, mit dem die Diener hervortraten, eine untergeordnete Rolle spielte: „Während grosser Feldzüge haben die Hofleute, sowohl freiwillige wie besoldete, die Ehre gehabt, dass sie als erstes Paar in den Tanz eintreten konnten; und ihre Herren erachteten es nicht als Eintrag ihrer Würde, hinter dem Höfling im zweiten oder einem anderen Paar zu gehen.

Wenn jedoch ein Kammerdiener — eine mittlere Stellung zwischen einem Hofmann und einem Kammerburschen des Herrn — sich erdreisten würde, in den Tanz einzutreten, so würde er auf der Stelle entlassen werden. Und wenn sich ein auf dem Rang eines Kammerburschen stehender Diener erlauben würde, am Tanz teilzunehmen, und wenn auch im letzten Paar

<sup>98</sup> Jędrzej Kitowicz, *Opis obyczajów i zwyczajów za panowania Augusta III*, Bd. 3, S. 85, 2. Aufl., Petersburg-Mohylew 1855.



Bsp. 23. Pollnischer Dantz. J. Fischer, Tafel-Musik, Nr. 62.

und nur mit einem gewöhnlichen Mädchen, so würde er ohne Gnade ... die Peitsche zu fühlen bekommen. Wenn er jedoch verstand, einen Kozak, Mazurek oder Krakowiak gewandt zu tanzen, so bekam er den Befehl, seine Kunst zur Belustigung der Anwesenden zur Schau zu stellen. Und das war etwas zum Anschauen, besonders wenn der Jüngling und das Mädchen zueinander passten und ihre Künste geschickt ausführten.“

Alles hier Angeführte führt zu dem Schluss, dass musikalische Aufzeichnungen von polnischen Tänzen in Mazurkarhythmen aus dem 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts nicht Mazurken, sondern Polonaisen darstellen. Deswegen betrachten wir folgende polnische Tänze aus dieser Zeit als Polonaisen:

- 17. Jahrhundert Taniec in der Lautentabulatur von Poliński<sup>99</sup>.
- vor 1647 zwei Balet polonois von Gallot d'Angers<sup>1</sup>.
- um 1660–1670 die Mehrzahl der tripeltaktigen Tänze in Vietoris' Orgel-tabulatur (s. Anm. 64).
- um 1700 die Mehrzahl der 254 polnischen Tänze aus der Sammlung Szirmay Keczer<sup>2</sup>.

<sup>99</sup> A. Poliński, *Dzieje muzyki polskiej w zarysie*, S. 130, Faksimile, Lemberg 1907. J. Wolf, *Handbuch der Notationskunde*, S. 88, Leipzig 1919.

<sup>1</sup> „Balet polonois du v. Gallot d'Angers“ und „Balet polonois transposé par Mons. Gallot d'Angers“ in der Lautentabulatur des René Milleran „*Livre de Luth*“ 1725, Bibliothèque Nationale, Paris, sign. Rés. 823. Der französische Lautenspieler Gallot d'Angers diente an den Höfen der polnischen Könige Zygmunt III. und Władysław IV. und starb im Jahre 1647 in Wilna. Die Tänze sind also vor diesem Jahre geschrieben. H. Opieński, einer der besten Kenner der Polonaise, der als erster diese zwei Tänze mit Anmerkungen herausgab („*Dawne tańce polskie z XVI i XVIII wieku*“ in „*Kwartalnik Muzyczny*“, Warschau 1911) bezeichnet sie in seiner *La musique polonoise*, S. 74–75, als Polonaisen. Dieser Meinung ist auch H. Dorabalska (*Polonez przed Chopinem*, S. 69), während Norlind sie als Mazurken betrachtet (*Zur Geschichte ...*, S. 521).

<sup>2</sup> Eine der grössten Sammlungen polnischer Tänze im Tripeltakt ist der Szirmay Keczer-Kodex aus den Jahren um 1700 im slowakischen literarischen Archiv (*Slovenská Matica*) in Martin (Tschechoslowakei). Er trägt den irreführenden, später hinzugefügten Titel: *Nápěvy starých slovenských zpívanek od urozené panj Anny Szirmay rozené Keczer roku 1625–1630* [Melodien alter slowakischer Lieder der Frau Anna Szirmay, geborener Keczer, aus den Jahren 1625–1630]. Ausser 93 Tänzen im geraden Takt und Liedern mit hauptsächlich slowakischen

Ein Beispiel aus der letztgenannten Sammlung sei hier mitgeteilt (Bsp. 23). Die schwere Führung des Basses macht es trotz der Mazurkarhythmen in der Melodie unmöglich, diese „Pollnischen Däntze“ als Mazurken anzusehen.

Dagegen können wir die in den polnischen Arbeiten über polnische Tänze<sup>4</sup> oft als erster polnischer Tanz im Dreitakt bezeichnete Volta polonica in der Tabulatur Testudo Gallo Germanica ... Georgii Leopoldi Fuhrmanni ... 1615, nicht als Polonaise und überhaupt nicht als polnischen Tanz ansehen.

Er ist eine Volta, aber keine chorea polonica. Mit seinen Mazurkarhythmen und mit liegenden Quintbässen ist er zwar den polnischen Tänzen sehr ähnlich, aber Mazurkarhythmen kommen auch in anderen Volten vor, z. B. in dem Tanz aus den Flores musicae (1594)<sup>5</sup>. Das Adjektiv polonica rührt vielleicht daher, dass diese Volta möglicherweise aus den Zeiten des polnischen Königs Henri de Valois stammt, der diesen Tanz in Polen pflegte<sup>6</sup>.

### 7. Verselbständigung der Proportio

Um die Mitte des 17. Jahrhunderts kommt es nach der Umgestaltung der Musik des polnischen Tanzes aus der geradtaktigen des Vortanzes mittels des Proportioverfahrens in die ungeradtaktige des Nachtanzen zu einer Trennung der beiden Tanzarten und damit zur Entstehung eines selbständigen Tanzes im Dreiertakt. Die Verselbständigung des Nachtanzen bewirkt, dass der Vortanz langsam ausstirbt und der aus der Proportio

Incipits enthält der Kodex 254 einstimmige, als polnisch erkannte Tänze im ungeraden Takt für Violine. Siehe K. Hławiczka, Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer in „Sources de l'histoire de la musique polonaise“. H. 6, Krakau 1963. Notenausgabe.

<sup>a</sup> Tafel-Musik / Bestehend in Verschiedenen Ouverturen, Chacennen, lustigen Suiten, auch einem Anhang von Pollnischen Däntzen à 4 & 3 Instrumentis ... durch Sr. Hoch-Fürstl. Durchl. unterthänigst gehorsamsten Capellmeistern / Johann Fischern / Hamburg. Gedruckt bey Nicolaus Spieringh / Im Jahr 1702. Bibl. Schwerin sign. 1871. J. Fischer war auch in Mitau tätig, das zu dieser Zeit zu Polen gehörte, so dass diese Tänze auf authentische polnische Vorlagen zurückgeführt werden können.

<sup>4</sup> Vgl. Z. Jachimecki, Dawne tańce polskie in „Życie polskie“ 1914, H. 2, S. 128; ders., Muzyka polska od roku 1572 do roku 1795 in „Polska, jej dzieje i kultura“, Bd. II, S. 538; H. Opieński, La musique polonaise, S. 50; Z. Stęszewska, Z Zagadnień staropolskiej muzyki tanecznej, S. 158.

<sup>5</sup> K. Hławiczka, Czy volta polonica jest tańcem polskim? „Muzyka“ 1960, Nr. 4 (19), S. 49 ff.

<sup>6</sup> „Il est bien probable que la danse imprimée chez Besard — sans auteur — intitulée: polon/ica/volta provenait du temps d'Henri de Valois en Pologne; le caractère de cette volta rappelle d'une façon surprenante (dans sa 2-de partie) une danse polonaise“ (H. Opieński, Jacob polonais et Jacobus Reys in Riemann-Festschrift, S. 351, Anm. 1, Leipzig 1909).



Bsp. 24. a) Chorea M. P. Stanislaw Lubomierskego, Starosty spiskego. Tabulatur aus Lewocza Nr. 83. b) Szirmay Keczer-Kodex C 10.

entstandene, eine primitive Polonaise, zum Haupttanz wird, wahrscheinlich unter dem Einfluss des goût français, der in Europa den Dreiertakt zur Mode macht, aber ebenso sehr auf Grund der polnischen Neigung zum Dreitakt in der Tanzmusik<sup>7</sup>.

Es gibt frappante Beispiele, die diesen Vorgang beleuchten. In einer Quelle kann der geradtaktige Vortanz allein vorkommen, in einer anderen der entsprechende, aus demselben rhythmisch-melodischen Material gebildete ungeradtaktige Nachtanzen aber bereits als selbständiger Tanz. Wir teilen einige Beispiele mit (Bsp. 24).

Die obige geradtaktige Melodie findet sich in einer Orgeltabulatur aus Lewocza<sup>8</sup> (Tschechoslowakei, früher Ungarn; ungarisch Lőcsei Virginal-könyv, slowakisch Pestry sborník piesni a tancov; Nr. 83) und trägt die interessante Überschrift: Chorea M.[ośc]i P.[ana] Stanislaw Lubomierskego, Starosty spiskego<sup>9</sup> (Tanz Seiner Hoheit des Stanislaus Lubomirski, Bezirkshauptmann in der Zips).

<sup>7</sup> Von den allgemein bekannten polnischen Tänzen sind Polonaise, Mazur, Kujawiak und Oberek ungeradtaktig, der Krakowiak dagegen geradtaktig, s. Anm. 19 (S. 57). J. W. Reiss sagt: „It has been established that the Polish dances which developed in the west are in the triple rhythm and those of the east ... in duple time“ (Grove's Dictionary of Music and Musicians, Art. Polonaise, Bd. 4, S. 844).

<sup>8</sup> Burlas-Fišer-Hořejš, Hudba na Slovensku v XVII storočí. Notenausgabe S. 383.

<sup>9</sup> Stanisław Lubomirski, dem diese chorea gewidmet ist, gehört zu den berühmtesten und um die polnische Kultur am meisten verdienten Magnaten Polens. In G. Blidströms Notenbuch von 1715–1716 tragen zwei Polonaisen den Namen Lubomirski (fälschlich Lubormiski) im Titel. In der obigen Quelle ist Stanisław Lubomirski als Bezirkshauptmann der Zips genannt. Der nördliche Teil der Zips, deren südlicher Teil in Ungarn lag, war 360 Jahre lang (1412–1772) mit Polen verbunden und bildete eine der reichsten polnischen Bezirkshauptmannschaften. Die prominentesten polnischen Magnatenfamilien (Kmitowie, Łascy, Lubomirscy, Stanisław (1558–1649) und Stanisław Herakliusz (1642–1702)) haben die Zips verwaltet, und die prächtige Burg Lubowla, der Sitz der Landesverweser, und die Stadt Podoliniec mit einem einflussreichen Priaristenkonvent mit berühmter Schule vermittelten polnische Kultur und damit auch Tanz-



Bsp. 25. a) Chorea pollonica nova. Lőcsei Virginalkonyv, Nr. 13. b) Taniec. I. M. Tab. 109, Uppsala, Nr. 5. c) Aus Szirmay Keczer-Kodex, D. 81.

Die Fassung im ungeraden Takt stammt dagegen aus dem Szirmay Keczer-Kodex (um 1700) Nr. C 10 (s. Anm. 2).

Ein anderes Beispiel ist von besonderem Interesse für die schwedische Forschung, da es die Herkunft einiger Melodien in schwedischen Quellen dartut (Bsp. 25). In der Handschrift I. M. Tab. 109 (Dübenska samlingen) aus Uppsala (um 1675)<sup>10</sup> ist ein Taniec erhalten, der in zwei ungarisch-slowakischen Quellen melodische Entsprechungen hat: in dem Lőcsei Virginalkonyv (um 1640)<sup>11</sup> als Nr. 13 unter dem Titel Chorea pollonica nova und in dem Szirmay Keczer-Kodex als Nr. D 81<sup>12</sup> ohne Überschrift. Die zwei ersten Beispiele stehen im Vierviertel-, das letzte im Dreiviertel-takt; es ist also ein selbständiger Tanz, der aus der Proportio zu den Vortänzen der beiden ersten Beispiele entstand. Aus dem gleichzeitigen Auftreten desselben polnischen Tanzes (Chorea pollonica nova, Taniec) in zwei Ländern, die entfernt voneinander liegen und keine direkten Verbindungen besitzen, lässt sich schliessen, dass dieser aus seiner gemeinsamen, durch den Namen „Taniec“ als polnisch erwiesenen Hauptquelle entsprungen ist. Polen liegt zwischen Schweden und Ungarn und besass seit dem 16. Jahrhundert Verbindungen mit beiden Ländern. Nach dem aus Ungarn stammenden Stefan Batory kam der schwedische Prinz Sigismund III. auf den polnischen Thron (1587–1632). Die in Polen komponierten Tänze verbreiteten sich nach allen Richtungen und finden sich deswegen gleichzeitig in einander so entlegenen Ländern wie Schweden und Ungarn.

Das nächste Beispiel zeigt die kunstmässige Fassung eines polnischen musik nach dem südlichen Nachbarland, mit dem Polen seit jeher (der tatkräftige polnische König Stefan Batory, 1576–1586, war ein ungarischer Prinz) durch enge Freundschaft verbunden war. Dies erklärt, weshalb so viele Quellen mit polnischen Tänzen im ungarisch-slowakischen Kulturkreis (die Slowakei gehörte bis 1918 zu Ungarn) erhalten sind. Vgl. Anm. 64, 2, 8 und die auf S. 54 aufgezählten Quellen.

<sup>10</sup> T. Norlind, Studier i svensk folklöre, Musikbeilage Nr. 21.

<sup>11</sup> Burlas-Fišer-Hofejš, Hudba na Slovensku ... S. 351, Nr. 13.

<sup>12</sup> Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer (opr. K. Hławiczka), S. 34, Nr. 177.

Tanzes für Laute aus der Tabulatur der Virginia Renata von Gehema (ca. 1640) Taniec Polsky, A C S. 156–157, mit Nachtan, eine Fassung für Orgel im Vietoris-Kodex (ca. 1660–1670) unter Nr. 48 b mit stark vereinfachter Faktur, sowie den Nachtan als selbständiges Stück, wie er als Weihnachtslied (Kolęda) in der Kantyczka von 1721<sup>13</sup> auftritt (Bsp. 26).

Hier gehört auch die älteste bekannte geradtaktige Variante einer der populärsten Polonaisenmelodien „Wezmę ja kontusz“ (s. die Zusammenstellung der Varianten in Anm. 45) aus einem „Kancyonal Česki“ (1683), S. 483 (Bsp. 27)<sup>14</sup>.

Diese Melodiegestalt entspricht gewissermassen dem Vortanz, dessen Nachtan in einer grossen Zahl verselbständigter, in Polen und den Nachbarländern verbreiteter Polonaisenmelodien vorkommt.

Diese Entwicklung des polnischen Tanzes, die in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts zur Selbständigkeit des im ungeraden Takte stehenden Nachtanzes führte, wird durch eine Zusammenstellung polnischer Tänze nach der Art ihrer Aufzeichnung in wichtigeren und grösseren Sammlungen des 17. Jahrhunderts besonders deutlich (s. Tabelle unten). Überwiegen in der ersten Jahrhunderthälfte noch die geradtaktigen Vortänze, so geht

Quellen	Vortänze im geraden Takt ohne Nachtan	Tänze im geraden Takt mit Nachtan	Tänze in ungeradem Takt (selbständige Nachtänze)
Amoenitatum musicalium hortulus, 1622 (vgl. Anm. 33, S. 61)	30	—	—
Lautenabulatur, Danzig, ca. 1640 (vgl. Anm. 34, S. 61)	40	—	—
Lautenabulatur der Virginia Renata v. Gehema, ca. 1640 (Anm. 36, S. 62)	—	13	—
Balet Polonois des Gallot d'Angers, vor 1647 (Anm. 1)	—	—	2
Handschrift UUB sign. I.M. Tab. 109, 1675	—	—	3
Vietoris-Kodex, 1660–1670 (Anm. 64, S. 72)	2	21	38
Notenbuch des I.O. Wasbohm, 1692 (Anm. 8, S. 53)	17	3	10
Szirmay Keczer-Kodex, am 1700 (Anm. 2)	93	—	265
Pollnische Däntze von Johann Fischer, 1702 (Anm. 3)	—	—	12

<sup>13</sup> Kantyczka (Sammlung von Weihnachtsliedern) von 1721, gewöhnlich als Kantyczka Chybińskiego angeführt, in der Bibliothek des Musikinstituts der Universität Posen. „Pasterze mili“ steht auf S. 146–147.

<sup>14</sup> Geza Papp, Związki muzyki polskiej z węgierską w XVII w. in „Studia Hieronymo Feicht septuagenario dedicata“, S. 250, Krakau 1967.

a. 

b. 

c. 

d. 

e. 

Pa - ste - rze mi - li - Przy tej to chwi - li.

a. 

b. 

c. 

d. 

e. 

Badźcie we - se - li bo wam a - nie - li Po kój dziś przynieś - li.

Bsp. 26. a) Chorea Polon: A C. Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema, ca. 1640. b) Alia Polo. Victoris-Kodex, 48 b, ca. 1660–1670. c) Proportio. Herkunft wie a). d) Proportio. Herkunft wie b). e) Kołęda „Pasterze mili” („Liebe Hirten“). Kantyczka Chybińskiego, 1721.



Bsp. 27. Polonaisemelodie „Wezme ja kontusz“. Kancjonal Česki, 1683.

das Hauptgewicht nach 1650 auf die tripeltaktigen Nachtänze über. Den zwei grösseren Sammlungen mit ausschliesslich geradtaktigen polnischen Tänzen ohne Proportio von 1622 und um 1640 steht in der zweiten Jahrhunderthälfte der Szirmay Keczer-Kodex mit 265 Tänzen im Dreiertakt (davon 254 polnische; die 93 Tänze im geraden Takt sind fremder Herkunft) gegenüber. Die tripeltaktige Polonaise tritt an die Stelle der geradtaktigen chorea polonica.

Während des 17. Jahrhunderts wurden die musikalischen Grundlagen der Polonaise mit ihren charakteristischen Rhythmen geschaffen. Ihre Musik wurde im folgenden Jahrhundert unter dem Einfluss anderer zeitgenössischer Tänze wie Sarabande, Menuett und Krakowiak wie auch dem der in verschiedenen nationalen Stilen schaffenden Komponisten, die an diesem Tanz ihre schöpferischen Kräfte erprobten, weiter zu einer strukturell ausgereiften Form und charaktermässig mannigfaltigen Kompositionsart ausgebaut, die gelegentlich sogar mit dem populären Menuett siegreich wetteifern konnte<sup>15</sup>.

### 8. Quellen zu der dreizähligen Polonaise

Die Polonaisenmusik aus dieser Zeit ist infolgedessen quellenmässig fast unübersehbar. Viele Sammlungen sind erhalten, in denen Polonaisen entweder als Gebrauchstänze oder als stilisierte Kompositionen vorkommen. Beide Arten lassen sich aber nicht mit Sicherheit unterscheiden. Solche Sammlungen sind für verschiedene Instrumente wie Cembalo<sup>16</sup>,

<sup>15</sup> Vgl. T. Norlind, Studier i svensk folklöre, Polska och menuett under 1700-talet, S. 373–382.

<sup>16</sup> 15 Sammlungen von Polonaisen „A Son Altesse Serenissime Madame la Princesse Anne Marie de Saxe“ in 11 Bänden in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Mus. 2 T/1/1–11) mit 353 anonymen Polonaisen verschiedener, darunter allem Anschein nach auch polnischer Komponisten aus der Zeit ca. 1770–1780. 63 Stücke sind für „Violino, Cembalo“, 290 für Clavecin (Clavicembalo) geschrieben einschliesslich der Sammlungen 5 und 6 mit dem Titel „Polonoises pour le pianoforte accompagnées de Violon“. Diese für die Enkelin des polnischen Königs und sächsischen Kurfürsten August II. gesammelten Polonaisen sind wohl eine Auswahl der künstlerisch besten, die wahrscheinlich in Dresden am Hofe gespielt wurden. Sie werden hier als Dresdener Polonaisen angeführt. Von den geplanten dreibändigen Gesamtausgabe ist bereits der erste Band unter dem Titel „Polonezy ze zbiorów Anny Marii Saskiej, II pol. XVIII w. — na klawesyn oraz klawesyn i skrzypce“, H. 1, opr. K. Hławiczka, Krakau 1967, PWM, erschienen.

Pianoforte, Violine<sup>17</sup>, Flöte, Harfe<sup>18</sup>, Laute<sup>19</sup> oder Instrumentalensembles verschiedenster Grösse wie zwei Flöten<sup>20</sup>, Violine und Clavicembalo<sup>21</sup>, zwei Violinen und Bass<sup>22</sup>, kleineres und grösseres Orchester<sup>23</sup> oder sogar für Sololaute mit Orchesterbegleitung (vgl. Fussn. 19) geschrieben. Alle Komponisten seit J. S. Bach<sup>24</sup> betrachteten es als eine künstlerische Pflicht,

<sup>17</sup> Eine anonyme Tanzsammlung „Violino Primo / Saltus ... Menuetae et Saltus Polonici annex Russici atque etiam alii salti“ (1742) mit 42 Polonaisen aus Oponice, Tschechoslowakei, im Literární Archiv, Martin, Tschechoslowakei. — Diverses Danses pour Violon pour Monsieur Nahke à Leipzig, 1800. Enthält 24 Polonaisen, s. S. 94 f.

<sup>18</sup> Le Trésor Délicieux. Qui contienne les richesses Musicales ramassées depuis l'Année 1772. Et jour 1 Janvier à Vilna par Joseph Sychra le Maître de la Harpe. Appartienne à l'usage de Mademoiselle Anne Balewicz: enthält 62 Polonaisen. Ehemals in der Bibliothek des Warszawskie Towarzystwo Muzyczne; zu Beginn des zweiten Weltkriegs in Posen verschollen. Beispiele dieser Polonaisen in Ł. Kamiński's Bericht „Neue Beiträge zur Entwicklung der Polonaise bis Beethoven“, Bericht des Internationalen Musikhistorischen Kongresses, Wien 1927, S. 66 ff., im Aufsatz O polonezie staropolskim, Z nieznanych źródeł, „Muzyka“ 1928, Nr. 2 (41), Notenbeilage, in N. Denckers Aufzeichnungen Melodier från Östersjöländerna och Polen, in H. Martens Polonaise und Mazurka, 1937, Notenbeispiele, S. 22, und in Z. Jachimeckis Muzyka Polska w rozwoju historycznym ..., Bd. 1, T. 1, S. 104.

<sup>19</sup> In A. Falckenhagens Sei concerti a liuto (ca. 1730) kommt fünfmal ein Tempo di Polonese vor. Nur die Begleitstimmen des Orchesters sind erhalten, die Solostimme fehlt. Vgl. Kazimierz Klink, Polonezy Adama Falckenhagena, Sylwiusa Leopolda Weissi i I. Chr. Hobacha w tabulaturach lutniowych pierwszej połowy XVIII w., Magisterarbeit, Breslau 1948.

<sup>20</sup> „Suittes pour la Flute traversière“ aus einem hs. Musikbuch (zwei Stimmbücher), das folgende vier Sammlungen umfasst: Suittes pour la Flute traversière Dessus I-mier Lipsiae Ao 1729 (Dessus II-nde); Menuettes con Violoncello et Flute/ Traversière/ Menuettes pour la Flute traversière avec la Basse; Duettes avec deux Flutes traverses; Polonoises avec la Basse. Das Buch enthält 115 Musikstücke, darunter 25 Polonaisen, 8 für zwei Flöten. Die Hs. gehört der evangelischen Kirche in Teschen, Polen (Biblioteka Tschammera, Sign. 3086–87). Vgl. K. Hławiczka, Zbiór nieznanych polonezów polskich z początku XVIII wieku, „Muzyka“ 1961, Nr. 1 (20), S. 23–67; ders., Nieznane polonezy z roku 1729, „Muzyka Polska“ 1938, H. 3. Najdawniejsze polonezy polskie, opr. K. Hławiczka, Krakau 1961 PWM, Notenausgabe. Diese Polonaisen werden als Polonezy Cieszyńskie (Teschener Polonaisen) angeführt.

<sup>21</sup> Zwei Sammlungen (12, 13) in den Dresdener Polonaisen; s. Anm. 16.

<sup>22</sup> Vier hs. Sammlungen (ca. 1770–1780) in der Bibliothek in Nitra, Tschechoslowakei. Polonoises, Polonesses, Inv. Nr. 507, 558, 627, 628. Sie enthalten 37 Polonaisen „a Violino I-mo, Violino II-do con Basso“, sowie 5 Polonaisen „Violinibus duobus Flauto et Clarinetto abus con Basso“, vgl. „Polonezy z XVIII wieku na zespoły instrumentalne, opr. K. Hławiczka“, Krakau 1967, PWM, Notenausgabe.

<sup>23</sup> 12 hs. anonyme Polonaisen ohne Titelblatt in der Sächsischen Landesbibliothek Dresden (Mus. 2/N/ 4) für zwei Violinen, 2 Flöten (in drei Polonaisen zwei Oboen), zwei Waldhörner und Bass (2. Hälfte des 18. Jahrhunderts). VI. Polonoises dédiées — à Son Altesse Elect. Mons. le Prince Antoine de Saxe ... composées par ... Matthias P-ce Radziwiłł, Castellan de Vilna, ca. 1788. Beide Sammlungen sind in der oben angeführten Veröffentlichung „Polonezy z XVIII wieku ...“ im Druck erschienen.

<sup>24</sup> Polonaisen und polonaisenartige Kompositionen sind in folgenden Werken J. S. Bachs zu finden: Ouverture h-Moll (ca. 1721): Polonaise, Double; Französische Suite (1722) VI E-dur: Polonaise; Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach (1725): 6 Polonaisen; Messe h-Moll (1733): Et resurrexit; Bauernkantate „Mer hahn en neue Oberkeet“ (1742): die Arien „Ach, es schmeckt doch gar zu gut“, „Ach, Herr Schösser, geht nicht gar zu schlimm“ und „Fünffzig Thaler baars Geld“. Es hat sich indessen ergeben, dass Bach in seinen Polonaisen zum Teil Melodien polnischer Herkunft verwendete. Für eine der bekannten Polonaisen g-Moll (BWV Anh. 119) im Notenbüchlein für Anna Magdalena ... diente als Vorlage eine als Taniec bezeichnete Polonaise

Polonaisen — oft dutzendweise — zu komponieren<sup>25</sup>. Es gibt Polonaisen von Händel, Telemann, den Söhnen Bachs — Philipp Emanuel, Johann Christoph, vor allem aber Wilhelm Friedemann (12 berühmte Polonaisen) — wie seinen Schülern — Krebs, Kirnberger, Goldberg —, weiter von Graun, Schobert, Fr. Benda, Hiller, Neefe, beiden Mozarts, Beethoven, Campagnoli und anderen<sup>26</sup>. Eine der frühesten Polonaisen bekannter Komponisten ist die von Jean Henri d'Anglebert in dessen „Pieces de clavessin“ (1689); sie tritt in Form einer Variation (Couplet 20) auf<sup>27</sup>.

Wir besitzen auch Polonaisen polnischer Komponisten aus dem 18. Jahrhundert<sup>28</sup>.

in der Sammlung Polonoises avec la Basse a. d. Bibliothek der evang. Kirche in Teschen (vgl. Anm. 119), vgl. K. Hławiczka, Zur Polonaise g-Moll (BWV Anh. 119) aus dem 2. Notenbüchlein für Anna Magdalena Bach, Bach-Jahrbuch 1961, S. 58 ff. Die Melodie der Polonaise in der Ouvertüre h-Moll ist eine Variante der polnischen Volks-Polonaise „Wzemię ja kontusz“, die in der Lausitz (Umgebung von Dresden) zu den bekanntesten Melodien des in Polonaisenrhythmus gehenden sorbischen Volkstanzes Reja gehört. Dieser Umstand erklärt, warum Bach die Polonaise, den Tanz des polnischen Adels, als Ausdruck des Volksmässigen verwendet (Bauernkantate). K. Hławiczka, Die Herkunft der Polonaise-Melodie der Ouvertüre h-Moll (BWV 1067), Bach-Jahrbuch 1966, S. 99 ff., s. auch Hans-Joachim Schulze, Frühe Schriftzeugnisse der beiden jüngsten Bach-Söhne, Bach-Jahrbuch 1963/64, S. 61 ff.

<sup>25</sup> „Durch seinen charakteristischen Rhythmus wird dieser Tanz zu einer der interessantesten Instrumentalformen für die Darstellung eines reichen, besonders chevaleresken Inhalts; zu diesem idealen Zweck wurde die Polonaise fast von allen Tonmeistern gepflegt“ (F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes ..., S. 214).

<sup>26</sup> s. MGG, Bd. 10, S. 1427–1431, Art. Polonaise; H. Martens, Polonaise und Mazurka; H. Dorabalska, Polonez przed Chopinem; H. A. Schimmerling, Folk Dance Music of the Slavonic Nations, New York 1951. Der Polnische Musikverlag (PWM) in Krakau bereitet einen Katalog der gedruckten Polonaisen bekannter Komponisten, zusammengestellt von Dr. Burhardt, mit ca. 10 000 Nummern vor.

<sup>27</sup> Diese Tatsache verdanke ich Dr. Burhardt in Thorn.

<sup>28</sup> Ausser dem *Taniec Makowskiego* (die Bezeichnung kann sowohl den Namen eines Komponisten wie einer Persönlichkeit, zu Ehren derer die Polonaise geschrieben wurde, bedeuten) von um 1700 (in der Sammlung *Szirmay Keczer*, G. 17, und in der *Kantyczka Chybińskiego* 1721 zum Text „Swarzyłam sie“, S. 213, 214) sind bisher bekannt:

1738 Fr. Chmielowski, Polones für Violine, Album Tow. Muz. we Lwowie 1861, Bibl. Uniw. Toruń, sign. 115, 23/1 H.B.I.;

1753 Bronisław Bronikowski, Pol. Favorite de Mr. de Bronikowsky (s. A. Simon, Op. cit. S. 120);

1773 Grabowiecki, Polonoise für Clavecin in J. Fr. Reichardt, Musikal. Kunstmagazin (1782), Bd. I, S. 96, auch im *Kancynał Bononiego* S. 12;

1780 Wincenty Lessel, Polon. für Clavecin, Bibl. Tow. Mus. Warszawskiego; ca. 1786 B. Bohdanowicz, Douze Polonoises (für Klavier), Wien. Sächs. Landesbibl. Dresden, Mus. 3940/11/1;

1787 M. Radziwiłł, Trois Polonoises (Clavecin oder Klavier), Sächs. Landesbibl. Mus. 3788/T/1, VI Polonoises en Partiture f. Orchester, Sächs. Landesbibl. Mus. 2/N/4; (In der ersten der Orchesterpolonaisen versucht Prinz Radziwiłł, die Polonaise programmatisch auszuwerten. Sie trägt die Überschrift „La chasse“, wobei mit Hilfe der Instrumente /darunter ein Corno di caccia, Pohnisch Horn/ eine Parforcejagd auf einen litauischen Bären dargestellt ist);

1792 J. D. Holland, Polonaise in der „Symfonia narodowa“.

1792 J. Woelffl, Polonaise in einer Klaviersonate.

Ausser den Polonaisen bekannter Komponisten sind grosse Sammlungen von Polonaisen anonymer Herkunft erhalten, die wir zum Teil bereits aufgezählt haben und die in den Quellen des 18. Jahrhunderts eine besondere Stellung einnehmen. Sie stellen gewöhnlich eine Auswahl der besten Gattungsvertreter im jeweiligen Zeitabschnitt dar.

Wir geben eine allgemeine Übersicht der grösseren und wichtigeren Sammlungen anonymer Polonaisen des 18. Jahrhunderts nach Kulturkreisen.

Schwedische Polonaisen vom Anfang des Jahrhunderts sind in folgenden grösseren Sammlungen enthalten:

UUB, Ternstedt Ms. (Instr.mus. i hs. 9: 8b) (1711–1722): 6 Polonaisen, 2 Zerra.

Kalmar Gymnasialbibl. Hskr. 8 (1715): 2 Polonaisen (Polloness, Pollonés).

Kalmar Gymnasialbibl. Notenbuch M. S. Svenonius, Hskr. 4a (1710–20): 16 Polonaisen, 1 Proportion, 8 Serra.

Alle obigen Quellen sind in Orgeltabulatur aufgezeichnet. Norlind veröffentlichte die Melodien in *Studier i svensk folklore*.

Hierher gehören auch die später aufgefundenen Sammlungen L. O. Wasbohms Notenbuch (1692) (s. Anm. 8, S. 53) und G. Blidströms *Menuetter och Polska Dantzar* (1715–1716) (s. Anm. 50, S. 67).

Dänische Polonaisen sind in folgenden Sammlungen zu finden: Kopenhagen, Kgl. Bibliothek (Gl. Kgl. saml. 1879. 4°), erste Hälfte des 18. Jahrhunderts: 3 Polonese für Laute.

Daselbst (Gl. Kgl. saml. 377 fol.): Polonesse, menuet en polonesse in „Sept pieces solo de la guitare première par Nathanael Diesel“, die der Prinzessin Charlotta Amalie (1706–82) gehörten.

Daselbst, Bast: Violin-Bog; zwei Notenbücher von Christian Frederik Bast und Pool Danckel Bast a.d.J. 1762–63: 16 polnische Tänze (Polsch, Polsk, Polonese, Saras, Polsk Saras, Fordante-Polsk, Polsk Menuet) für Violine.

Zum sächsischen Kulturkreis gehören ausser den Sammlungen der Anne Marie de Saxe (11 Bände) und den 12 Orchesterpolonaisen aus der Sächsischen Landesbibliothek (s. die Anm. 16 und 23) vor allem die bekannte Liedersammlung „Singende Muse an der Pleisse“ von Sperontes (Johann Sigismund Scholze; 1736–1745) mit 35 Polonaisen für Gesang mit Begleitung.

Reichhaltig sind die seinerzeit in der Danziger Stadtbibliothek aufbewahrten Polonaisensammlungen: Ms. 4023 mit 76 einstimmigen Tani[e]c,



Ms. 4026 mit 6 einstimmigen Polonaisen, Ms. 4027 mit 12 Polonois (10 einstimmig, 2 zweistimmig) und Ms. Joh. 432 mit 5 zweistimmigen Polonaisen. Die zwei ersten Sammlungen sind verschollen und nur in Abschriften zugänglich; die von Kamiński sind im Besitz des Autors dieser Arbeit, die von Dencker im Landsmålsarkivet Uppsala. Die reichhaltigste dieser Sammlungen, Ms. 4023, bezeichnen wir als die Danziger Polonaisen.

In dem ungarisch-slowakischen Kulturkreis stammen ausser den bereits erwähnten Sammlungen aus dem 17. Jahrhundert (Anm. 64, S. 72) und von der Wende der 17.–18. Jahrhunderte (Anm. 2) folgende Sammlungen aus dem 18. Jahrhundert:

Lányi-Kodex für Virginal (1729): 21 Saltus polonicus (Pressburg, Slovenská Akadémia Vied).

Sammlung aus Oponice (1742): 74 Saltus polonicus (Literární Archiv, Martin, s. Anm. 17).

Sepsziszentgyörgyi Kézirat (1757): 19 Lengyel Tantz (Ms. Sfântul Gheorghe, Rumänien).

Vier Polonaisensammlungen für Orchester (1770–1780): 44 Polonoisen (Archiv Nitra, Tschechoslowakei; s. Anm. 22).

In Polen schliesslich sind folgende Sammlungen mit anonymen Polonaisen entstanden oder erhalten:

ca. 1729 25 Taniec, Polonoisen in der hs. Tanzsammlung der Bibliothek der evangelischen Kirche in Cieszyn (s. Anm. 20).

ca. 1770 18 Polonaisen für Clavecin aus dem Ms. 5270 der Bibl. Nar. Warschau (J. Prosnak, Nieznane polonezy z drugiej połowy XVIII w., „Muzyka“, Warschau 1957, Nr. 1/4, S. 30 ff. mit Notenbeilage).

1772 62 Polonaisen in der hs. Tanzsammlung Le Trésor Delicieux von J. Sychra (s. Anm. 18).

1773 33 Polonaisen im Kancjonał Bononiego (s. Anm. 85, S. 79)<sup>29</sup>.

Ende des 18. Jahrhunderts 6 Polonés in der Bibl. Polński (verschollen), — s. H. Opieński, Przyczynek do dziejów poloneza XVIII w., „Kwartalnik Muzyczny“, Warschau 1933, z. 17–18. S. 36 ff. mit Noten. Die Polonaisen tragen spezielle Namen: Bednarz (Böttcher), Starosta (Bezirkshauptmann), Poważniś (Der Ernste), Fizyk (Der Arzt), Kukułka (Kukuck), Pastornia (Hirtenheim).

1800 24 Polonaisen in Diverses Danses pour le Violon pour Monsieur Nahke à Leipzig 1800 (DSB Mus. ms. 38048). In dieser Sammlung

<sup>29</sup> Eine Auswahl der Polonaisen aus den Sammlungen von ca. 1770 und 1773 in Polonezy, II połowa XVIII w., opr. J. Wysocka-Ochlewska, Krakau 1960, PWM.

sind, ausser den Polonaisen, 11 Mazuren (darunter die polnische Nationalhymne), 1 Krakowiak, 10 Walzer, 10 Quadrillen u. a. m. In der Hs. kommen die polnischen Komponistennamen Bronikowski, Janicki, Lessel und Hladyk vor. „Eine Sammlung von Tänzen für Violine, angelegt in Polen, wahrscheinlich in Warschau, durch einen anonymen deutschen Sammler auf Anweisung eines gewissen Herrn Nahke aus Leipzig im Jahre 1800“ sagt Kamiński, der Entdecker der Sammlung (s. L. Kamiński, O polonezie staropolskim S. 100, auch Martens, Op. cit. S. 8).

Ausserdem haben sich einzelne anonyme Polonaisen polnischer Herkunft erhalten, z. B. ein Polonez K. Puławskiego (Bibl. Kórnik, rkp. 244, Polskie śpiewy sign. 218–246) aus den Jahren 1768–1772 und eine Polonaise aus dem frühen 18. Jahrhundert<sup>30</sup>.

Zwischen den Sammlungen anonymer Polonaisen, deren Zahl sich nach Hunderten, wenn nicht Tausenden beläuft, und denen von Volksliedern und Volkstänzen, zu deren Wesen ebenfalls die Anonymität der Herkunft gehört, besteht eine gewisse Analogie. Die Ähnlichkeit liegt nicht nur in der Zahl der bewahrten Aufzeichnungen (die Dresdener Polonaisen umfassen 353, der Szirmay Keczer-Kodex 254 polnische Tänze) und ihrer verschiedenen Varianten, sondern vor allem darin, dass die Sammlungen in der Auswahl<sup>31</sup> den vorherrschenden Musikgeschmack und die verschiedenen Tanztypen widerspiegeln. So sind in den Sammlungen auch verschiedene nationale Musikstile zu beobachten, was in Deutschland um 1750 sogar zu einem scharfen Gegensatz zwischen den polnischen „eigentlichen, wahren“ und den „deutschen Polonoisen“ führte<sup>32</sup>.

Trotz der von Marburg — auf Grund der von Kirnberger während seines Aufenthaltes in Polen (1741–1751) gesammelten Erfahrungen — aufgestellt

<sup>30</sup> J. Prosnak, Utwory klawesynowe polskiego Oświecenia, „Muzyka“, 1962, Nr. 2 (25), S. 70–71 (Notenbeispiel); ders., Kultura muzyczna Warszawy XVIII wieku, Krakau 1955, PWM, S. 180 (Notenbeispiel).

<sup>31</sup> Vgl. K. Hławiczka, Z polonezów polskich na fortepian, Polonaises pour piano, 1, Krakau 1965, PWM, Anmerkungen.

<sup>32</sup> Die von Marburg mitgeteilten Unterscheidungsmerkmale wurden schon von A. Simon, die in ihrer Arbeit Polnische Elemente in der deutschen Musik ... den Wortlaut der diesbezüglichen Stellen in Marburgs Schriften anführt, stark beanstandet. Die Unterschiede, die nach den Worten Kirnbergers „die deutschen Polonoisen von den wahren Polonoisen eben“ unterscheiden sollen „wie den Todtengräber (!) von dem Priester“, beziehen sich auf den Takt (in deutschen Polonoisen sind auch Auftakte möglich), den Rhythmus (die polnischen haben „gerne Rückungen zwischen dem ersten und zweyten, oder dem zweyten und dritten Viertheil“, also Synkopen, die deutschen „das Metrum der Achtheilsnote mit den darauf folgenden zwey Sechzehnteilen“), die Kadenzen (gewisse „Arten von Absätzen und Kadenzen dürfen sich in einer eigentlichen Polonoise nicht hören lassen“), die Tonartenwahl im Trio („die Pohlen schliessen gerne alle beyden Clauseln ihrer Tänze in der Haupttonart“, „ohne die erste nach Menuettenart in die




ten Unterscheidungsmerkmale haben die deutschen Komponisten es nicht verstanden, ihren Polonaisen das ursprüngliche Gepräge der polnischen zu verleihen<sup>33</sup>, und es entstand ein deutscher Polonaisentypus. Ausser deutschen Einwirkungen weisen die Polonaisen auch Spuren solcher von anderen Nationen, z. B. der ukrainischen, auf<sup>34</sup>.

## II. ANALYSE DER POLONAISENMUSIK

### 1. Die Rhythmik der Polonaise

Nach diesen Untersuchungen sind wir in der Lage, unsere Gesichtspunkte über Rhythmik, Melodik, Harmonik und Form der tripeltaktigen Polonaise zusammenzufassen.

Die Polonaisenrhythmik hat ihren Ausgangspunkt im Mazurkarhythmus, der in den polnischen Tanz durch die Proportio nach polnischer Art kam.

Dem äusseren Bild nach ist der viertönige Mazurkarhythmus mit dem Ionicus minor  der griechischen Metrik und Rythmik identisch. In Polen wird er immer volltaktig gebraucht<sup>35</sup>, d. h. die zwei kurzen Werte Quinte gehen zu lassen<sup>36</sup>, die Ausführung des Trio („Trio mässig und noch dazu etwann piano spielen zu lassen, ist gar nicht pohlisch“), die chromatisch veränderten Endungen („die schon lange vorher gewesen, ehe bey uns die saubern Vorschläge extra scalam bekannt geworden sind.




Vermutlich haben die Vorschläge daher ihren Ursprung genommen, und sie sind in der That ihres Ursprungs nicht unwürdig“) und schliesslich auf das Tempo, das in der „wahren Polonoise“ ziemlich bewegt ist: „Eine Polonoise von zwanzig Takten, ordentlich wiederholt, trägt vollkommen eine Minute. Selten wird der Pohle die Bewegung langsamer verlangen, er müsste denn Alters wegen dazu genöthigt werden“ (A. Simon, *Polnische Elemente*, S. 49–52).

<sup>33</sup> „Nach den Zeugnissen aller derjenigen Tonkünstler, die sich einige Zeit in Polen aufgehalten haben, tragen die Polonoisen, die man in Deutschland setzt, selten das Originalpräge des polnischen Geschmacks“ (H. Ch. Koch, *Musikalisches Lexicon* ..., S. 1159, Frankf. a. M. 1802). „Überhaupt haben nur wenige Polonoisen, welche von deutschen Komponisten geschrieben und in Deutschland getanzt werden, den Charakter einer ächten Polonoise“ (G. D. Türk, *Klavierschule oder Anweisung zum Klavierspielen* ..., S. 402, Leipzig u. Halle 1789).



<sup>34</sup> In einer der Danziger Polonaisen (Nr. 132) stehen unter den Noten ukrainische Worte: „Hoij hoij hoij kale lubis hoij hoij hoij nipokidoymene“ [Hoj, hoj, hoj, wenn du mich liebst, hoj, hoj, hoj, vergiss mich nicht], die wahrscheinlich einem in die Polonaise eingeflochtenen Liedfragment entstammen. Dagegen ist die „Duma“, die als Beischrift in Trios von zwei Dresdener Polonaisen auftritt und Zeichen einer spezifischen Mollfärbung ist, nicht auf ukrainische Einflüsse zurückzuführen, obwohl die Duma ursprünglich ein elegisches Lied ukrainischer Herkunft war. Die Duma (auch „Dumka“) wurde von den Polen seit dem 16. Jahrhundert übernommen (in der polnischen Musik dieses Jahrhunderts kommt bereits eine stilisierte instrumentale Duma vor) und bekundet die polnische Herkunft dieser Polonaisen durch die eigenartige Stimmung, die später in der „Polonoise mélancholique“ eines Ogiński das romantische Moment ausdrücken wird.

<sup>35</sup> Marpurg spricht von einem „pohlischen ungeraden Tact“ oder „pohlischen Dreyviertheil“ (A. Simon, *Polnische Elemente* ..., S. 50, 51).

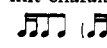
fallen auf den schweren Taktteil (unmittelbar nach dem Taktstrich ) , was diesem seine typische Schärfe verleiht. Wesentlich für diesen Rhythmus ist ein leiser Widerspruch zwischen der metrischen „Betonung“ (Schwere) auf „eins“ und der „zeitlichen Profilation“ (die zwei kurzen Werte streben auf die längeren Noten zu) auf „zwei“<sup>36</sup>


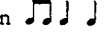


Dieser Rhythmus wird durch die Punktierung der ersten Achtelnote:

 noch weiter verschärft. Auf Grund der spärlichen Quellen gibt Norlind vor dem eigentlichen Mazurkarhythmus dem punktierten den ersten Platz<sup>37</sup>. Obwohl dieser dem Grundrhythmus der chorea polonica entspricht () , ist doch in der Praxis der nicht-punktierte Rhythmus der primäre, der in den ältesten und vielen späteren Quellen von Polonaisenmusik (z. B. 16–20, 23, 26), darunter den reichhaltigen des Vietoris- und des Szirmay Keczer-Kodex, vorherrscht.

Im germanischen Kulturkreis wird der Mazurkarhythmus oft, z. B. in Liedern, auftaktig gebraucht, so dass die zwei kurzen Werte vor den Taktstrich zu stehen kommen. Damit verschwindet der innere Widerspruch dieses abtaktigen Rhythmus, aber auch sein spezifischer Charakter, da nun die zeitliche Profilation mit der metrischen Betonung zusammenfällt, wie man z. B. an einer von Marpurg mitgeteilten „deutschen Polonoise“ („nicht für den Tanz, nur ohngefähr in der polnischen Schreibart“) sehen kann (Bsp. 28)<sup>38</sup>. Entsprechend dem Mazurkarhythmus fängt auch die Polonaise immer mit vollem Takt<sup>39</sup> an, wie es schon früher bei der chorea polonica ebenfalls der Fall war.

<sup>36</sup> „Der Mazurkarhythmus tritt im dreiteiligen Metrum oder mit Merkmalen der Dreiteiligkeit auf, stets ohne Auftakt, die maximale Silbenzahl per Takt in Liedern mit Mazurkarhythmen beträgt vier Silben, es können jedoch auch drei, zwei und eine Silbe per Takt vorkommen. Das den Rhythmus bestimmende Merkmal, genannt Mazurkarhythmus, ist die viersilbige Taktfigur mit charakteristischer rhythmischer Unterteilung der starken Takteile; schematisch dargestellt: “ Vgl. J. Stęszewski, *Morfologia rytmów mazurkowych na Mazowszu Polnym*, „Muzyka“ 1959, Nr. 4 (15), S. 147 ff.

<sup>37</sup> „Im Verlaufe der Darstellung liess sich schon öfters beobachten, wie der Rhythmus  in den etwas lahmeren  übergeht“ (T. Norlind, *Zur Geschichte* ... S. 511; vgl. auch Fussnote 45 oben).

<sup>38</sup> A. Simon, *Polnische Elemente* ..., S. 52.

<sup>39</sup> „Der Anfang einer Polonoise ... hat darin gantz was eigenes, dass sie ... ohne allen Um-



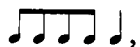
Bsp. 28. Deutsche Polonoise. F. W. Marpurg, Clavierstücke, 1762.



Bsp. 29. Polonaisemelodie „W żłobie leży“.



Bsp. 30. Polski. O. Kolberg, Pieśni ludu polskiego, 1857, Nr. 251, S. 385.

Da die Polonaise in mässigem Tempo, das in der Begleitung Achtel- statt Viertelbewegung verlangt, ausgeführt wird, tritt in ihrer Rhythmik eine Neigung zur Zerlegung in kleinere rhythmische Werte hervor. Die Durchgangsform vom Mazurkarhythmus zu den spezifischen Polonaisenstrukturen ist der fünftönige Rhythmus , der bereits in einigen Varianten der in Mazurkarhythmen verlaufenden ältesten bekannten Polonaisemelodie „W żłobie leży“ auftritt (Bsp. 29)<sup>40</sup>.

Dieser Rhythmus bildet oft das alleinige rhythmische Material in den polnischen Volkspolonaisen „Chodzony“ (Gegangener) und „Polski“; wir bezeichnen darum diesen zweiten Typus des Polonaisenrhythmus als *Chodzony-Rhythmus* (Bsp. 30).

Beispiele dieser Rhythmik finden sich in grösserer Zahl z. B. in den Polnischen Däntzen des Johann Fischer (1702) (s. Anm. 102), in einer Reihe der Poloness: im Notebok Blidströms (1715/16), die Landtmanson in seiner Arbeit zusammengetragen hat<sup>41</sup>, in Fr. Couperins Air dans le gout polonois (1721)<sup>42</sup> und in den russischen „Kanty“<sup>43</sup>, die merkliche Spuren der Polonaisenrhythmik aufweisen.

schweiff und wie die Frantzosen sagen, sans façon ... mit dem Niederschlage getrost anhebt“ (J. Mattheson, Der Vollkommene Capellmeister, Hamburg 1739, § 72). A. Simon, Polnische Elemente ..., S. 43.

<sup>40</sup> Vgl. hierzu die Aufzeichnung dieser Melodie aus dem Jahr 1707 (Beispiel 16).

<sup>41</sup> S. Landtmanson, Menuetter och Polska Dantzar, Notenbeispiele Nr. 68, 71, 75, 79, 82–85, 87–91, 93, 94.

<sup>42</sup> A. Simon, Polnische Elemente ..., Notenbeispiele, S. 190.

<sup>43</sup> Siehe die Sammlung von „Kanty“ von ca. 1740–1750, Nr. 2473 des Gasudarski Historiczski Muzei in Moskau, veröffentlicht von T. Liwanova in „Russkaja muzikalnaja kultura XVIII wika“. Sbornik kantow XVIII wika. Bd. 1, Notenbeispiele Nr. 2, 4, 9, 18, 20, 24, II 2, 4, 5, 10, 12, 29, 32, 56, vgl. Z. Lissa & J. M. Chomiński, Muzyka polskiego Odrodzenia, S. 249.



Bsp. 31. Aus dem Szirmay Keczer-Kodex B 15; Polones aus Blidströms Notebok Fol. 82<sup>v</sup>.

Wenn wir die typischen Rhythmen der chorea polonica nach dem Verfahren der Proportio „nach Art der Polen“ umbilden, entstehen folgende rhythmische Figuren<sup>44</sup>:



Ausser dem punktierten Mazurkarhythmus unter „a“ ergeben sich andere Umbildungen: mit daktylischem Kleinrhythmus bei „b“ bzw. vier Sechzehnteln bei „c“ auf dem ersten Takteil. Die Zerlegung betrifft lediglich die zwei Achtelnoten des Mazurkarhythmus, die in drei und vier kleinere Werte aufgeteilt werden, so dass fünf- und sechstönige Taktfiguren entstehen; die Viertelnoten auf „zwei“ und „drei“ bleiben intakt. Diese Modifikationen des Mazurkarhythmus sind charakteristisch für die Übergangsperiode, in der sich die primitive Polonaise als ungeradtaktiger Nachtanz vom Vortanz loslöst und ein selbständiger Tanz wird; sie beherrschen die Polonaisen aus dem letzten Viertel des 17. und teilweise noch vom Anfang des 18. Jahrhunderts.

Wir sehen diese Rhythmen bereits in einigen Nachtänzen der „Taniec polsky“ aus der Lautentabulatur der Virginia Renata von Gehema (s. Anm. 36, S. 62), als regelmässige Erscheinung dann aber in den ungeradtaktigen Tänzen des Szirmay Keczer-Kodex, in den meisten Poloness: in G. Blidströms Notenbuch und in den gesungenen Polonaisen aus der Singende Muse an der Pleisse von Sperontes.



Zwei Beispiele dieses wichtigen, an der Anhäufung der kurzen Werte im ersten Takteil erkennbaren Übergangsrhythmus seien hier angeführt, aus dem Szirmay Keczer-Kodex und Blidströms Notenbuch (Bsp. 31).

Die weitere Entwicklung der Polonaisenrhythmik führt zur Verkleinerung der Viertelnoten des Mazurkarhythmus auf dem zweiten und dritten

<sup>44</sup> Vgl. C.-A. Moberg, Två kapitel om svensk folkmusik, STM 1950, S. 14, Anm. 3.





Bsp. 32. Szirnay Keczer-Kodex B 10; Blidströms Notebook Fol. 81<sup>r</sup>.

Taktteil. Durch diese Zerlegung entsteht aus dem einfachen Mazurkarhythmus der sechstönige Begleitrhythmus der Polonaise in gleichen Achtelnoten: , aus dem durch die Punktierung des ersten Achtels verschärften der sechstönige „vokale Polonaisenrhythmus“: , aus dem durch die Einführung des kleinen Daktylus (bzw. der vier Sechzehntelnoten) umgebildeten Mazurkarhythmus der siebentönigen „instrumentale Polonaisenrhythmus“:



mit der Nebenform: 

Die für die Begleitung in den Orchesterpolonaisen des 18. Jahrhunderts typische Achtelbewegung (z. B. in den slowakischen Polonaisen für zwei Violinen und Bass, s. Anm. 22) tritt natürlich auch in den Melodien auf; in den Jahren um 1700 wird sie oft bei einer Endung mit fallender Melodiebewegung im vorletzten Takt eingeführt (Bsp. 32).

Der *vokale Polonaisenrhythmus*  wird in der Regel in den gesungenen Polonaisen an Stelle des typischen Rhythmus  angewendet, z. B. in der bekanntesten polnischen, bereits angeführten Volkspolonaise „Wezmę ja kontusz“ (Bsp. 33). Die Gleichstellung des vokalen mit dem instrumentalen Polonaisenrhythmus ist auch aus einer schwedischen Variante der obigen Polonaise (aus dem 18. Jahrhundert)<sup>45</sup>

<sup>45</sup> Die Variante wurde von Norlind in seiner Arbeit *Svensk folkmusik och folkdans* (Stockholm 1930) auf S. 141 mitgeteilt. Es ist die zweite Melodie von vier mit der gemeinsamen Unterschrift „Gammal polska från 1700-talet med omväxlande dur- och mollform. Känd i hela Sverige från Norrland till Skåne [Alte Polonaise aus dem 18. Jahrhundert mit Dur- oder Moll-Form. Bekannt überall in Schweden].“

Wir haben bereits in Anm. 24 über die Anwendung dieser bekannten polnischen Polonaisenmelodie durch Bach in seiner Ouvertüre h-Moll gesprochen. Es ist eine instrumentale Variante der Polonaise „Wezmę ja kontusz“. Diese Melodie findet sich in vielen verschiedenen Varianten in Sammlungen polnischer Volkslieder, z. B. von Waclaw z Oleska (1833), Mioduszewski (1838), Roger (1863), Gloger (1892), Koschny (1910), Kamieński (1923), Bystroń (1934), Ligenza-Stroiński (1938) u. a. Bei O. Kolberg steht diese Melodie im ersten Band seiner Sammlung *Pieśni ludu polskiego* (1857) in 12 Varianten an erster Stelle. Die Melodie wurde von den Westslawen, z. B. den Tschechen (s. Volkslieder-Sammlungen von J. Kollar, 1834/35, und Sušil, 1835), vor allem aber von den Sorben in der Lausitz, bei denen sie die beliebteste „Reja“-Melodie, des einzigen sorbischen Volkstanzes, war, übernommen. Vgl. L. Haupt und J. E. Schmalzer, *Volkslieder der Sorben in der Ober- und Unter-Lausitz*, Bd. 1/2, Grimma 1841 und 1843, Nr. 103 und 144 in





Bsp. 33. Polonaise „Wezmę ja kontusz“. E. Koschny, *Polnische Volkslieder in Oberschlesien*, Lpz. 1910.



Bsp. 34. Gammal polska från 1700-talet [Alter Polska aus dem 18. Jhd.].

ersichtlich, wo im ersten Takt die vokale, bei der Wiederholung desselben Motivs im zweiten aber die instrumentale Form angewandt ist (Bsp. 34).

Der *instrumentale Polonaisenrhythmus* , der in allen Beschreibungen der Polonaise als ihr typischer Rhythmus angegeben wird, ist durch den kleinen Daktylus auf dem ersten Taktteil gekennzeichnet, der den inneren Widerspruch zwischen der metrischen Betonung auf „eins“ und der zeitlichen Profilierung durch die Verkleinerung der auf den zweiten Taktteil zustrebenden Werte weiter verschärft: . Er kommt

in älteren Polonaisen nur in der Melodie, niemals in der Begleitung vor. Seine Schärfe entfaltet er aber vor allem als Begleitrhythmus. In dieser Funktion erscheint er erst zu Anfang des 19. Jahrhunderts, und es ist nicht ausgeschlossen, dass der um 1780 erfundene Bolero zur Anwendung dieses Rhythmus in der Begleitung beitrug<sup>46</sup>. Ansätze zu einer solchen boleroartigen Begleitrhythmik finden wir aber bereits am Anfang des 18. Jahrhunderts, z. B. in Nr. 110 aus den Danziger Polonaisen (Bsp. 35). Ein interessantes Beispiel der Anwendung dieses Rhythmus, der hier

Bd. 2 (*Pjesnički hornych a delnych Lužiskich Serbow Leopolda Hawpta a Jana Ernsta Smolerja*), H. Möller, „Das Lied der Völker“, *Westslawische Volkslieder*, Bd. 10, Nr. 29, L. Kuba, „Slovanstvo ve svých zpevech“, *Piesne lužické*, Bd. V, Pardubice 1885–1887, Nr. 2, 10. In Ungarn finden wir eine Variante dieser Melodie in einem alten Rakóczi-Lied (D. Bartha, *a verbunkos és a Rákóczi-nota*, /Bach, der Werbetanz und das Rákóczi-Lied/ in „Enekszó“, 1950, Nr. 96).

Die älteste bekannte Variante dieser Polonaisenmelodie (von 1683) wurde in Beispiel 27 mitgeteilt.

<sup>46</sup> „Die alten Definitionen wissen noch nichts von dem für die neuere Polonaise gewöhnlichen, dem spanischen Bolero entlehnten Kastagnettenrhythmus der Begleitung“ H. Riemann, *Handbuch der Kompositionslehre*, 2, S. 39, Berlin 1889 ff.




Bsp. 35. Tanie[c]c. Danziger Polonaisen Nr. 110.

sowohl in der Oberstimme wie in dem nach Barocktradition imitativ geführten Bass auftritt, finden wir in einem „Taniec“ aus den „Teschener Polonaisen“ (s. Anm. 20; vgl. Bsp. 36)<sup>47</sup>.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts erscheinen in den Polonaisen vorübergehend auch Triolen, die aber später, als die Achtelbewegung zum Begleitschema wurde, wegen ihres polymetrischen Charakters (sie stehen zu den Achtelnoten im „hemiolischen“ Verhältnis 3:2) fast gänzlich verschwinden. Die Triole tritt hauptsächlich anstelle des ebenfalls dreitönigen Kleindaktylus im ersten Taktteil verschiedener Polonaisenrhythmen auf, z. B.



dann aber in weiteren Umbildungen auch auf dem zweiten und dritten Taktteil, z. B.  u. a. m. Polonaisenrhythmen

mit Triolen finden wir z. B. in den Brauttänzen aus Königsberg (1649–1718) (s. S. 72), in den schwedischen Polonaisen (1710–1725) (s. S. 93)<sup>48</sup>, in der Sammlung aus Oponice (1742) (s. Anm. 17) usw. Die Anwendung von Triolen scheint auf ein schnelleres Tempo in diesen Polonaisen zu weisen, da hier die Viertelnoten eher als die Achtelnoten die Grundbewegung darstellen. Diese Triolen, die in der Polonaisenliteratur sonst nur selten auftreten, führen in den Volkstänzen der skandinavischen Länder zur Entstehung von spezifischen Typen, die Bagge mit dem Terminus „Triolpolska“ bezeichnete<sup>49</sup>.

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gewinnt unter dem Einfluss des spanischen Tanzes Sarabande<sup>50</sup> der punktierte Rhythmus mit Verlänge-

<sup>47</sup> K. Hławiczka, Najdawniejsze tańce polskie, S. 8, Nr. 11. Notenausgabe.


<sup>48</sup> Norlind stellt Polonaisen zusammen, in denen je nach Quelle Triolen (im Ternstedt Ms., UUB Hs. I.M. 410) oder daktylische Rhythmen (im Ms. 4 a Bibl. Kalmar) vorkommen. T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 518.


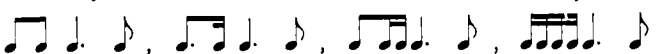
<sup>49</sup> K. Valentin, Studien über schwedische Volksmelodien, Leipzig 1885.

<sup>50</sup> Norlind, der von diesem Tanz feststellt, dass er „um das Jahr 1600 nach Deutschland kam“, widmet dessen Rhythmus in seiner Arbeit über die polnischen Tänze spezielle Aufmerksamkeit (T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 515–516).





Bsp. 36. Taniec. Teschener Polonaisen.

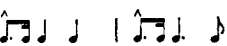
rung der zweiten Viertelnote , den wir als *Sarabandenrhythmus* bezeichnen, an Bedeutung. In diesem Rhythmus erhält die durative Markierung des zweiten Taktteiles eine bedeutende Verstärkung, wodurch der Widerspruch zwischen metrischer und zeitmässiger Profilation noch mehr verschärft wird. Gleichzeitig bleibt jedoch das für den Mazurkarhythmus Typische, d. h. die kleinen Werte auf dem ersten Taktteil, bestehen.

So erhält der Sarabandenrhythmus  in der Polonaisenrhythmik folgende Gestalten: 

Dieser Rhythmus erfreute sich in der Polonaisenmusik solcher Beliebtheit, dass er um 1800 führend wurde<sup>51</sup>, wie aus vielen Polonaisensammlungen und Einzelstücken hervorgeht, von denen zwei sehr bekannte hervorgehoben seien, nämlich die klassische Polonaise „Patrz Kościuszko“ (Kościuszko-Polonaise) und Chopins As-dur Polonaise Op. 53 (Bsp. 37).

Demgegenüber spielt ein anderer punktierte Rhythmus  (mit

<sup>51</sup> Norlind vertritt die Meinung, dass dieser Rhythmus die Betonungen des Mazur  bekommt, und macht bei gleichem Notenbild einen Unterschied in den Betonungen des polnischen Tanzes und der Sarabande:

Polnischer Tanz: 

Sarabande: 

Indessen zeigt das oben gegebene Beispiel der Kościuszko-Polonaise, die übrigens auch Norlind mitteilt (S. 520) und die noch heute mit Text gesungen oder angeführt wird, dass er sich irrt. Die von ihm notierten vermeintlichen Betonungen würden aus dieser gesungenen Polonaise ein unmögliches Zerrbild machen (T. Norlind, Zur Geschichte ..., S. 516).



Bsp. 37. Kościuszkó Polonaise (zwei Fragmente).

dem punktierten Viertel zu Taktbeginn), der durch das Zusammenlegen von metrischer „Betonung“ und zeitlicher Profilation die Anhäufung kleiner Werte auf dem ersten Taktteil — das Essentielle der Mazurkarhythmus — aufhebt, eine Rolle vor allem zu Beginn musikalischer Abschnitte. Dieser Rhythmus, den wir als punktierten Rhythmus bezeichnen, findet sich am Anfang von Zwei- oder Viertaktgruppen oder auch längerer Abschnitte einer Polonaise.

Mit diesem Rhythmus beginnen sowohl die Polonaise Starosta wie die Trios der Polonaisen Fizyk, Kukułka und Poważniś in den sechs polnischen Polonaisen der Sammlung Poliński (s. S. 95). Im Kancjonał Bononiego (33 Polonaisen; s. Anm. 85), wo dieser Rhythmus in verschiedenen Modifikationen wie  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ ,  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$  ziemlich häufig (in 15 Polonaisen) Zwei- und Viertaktgruppen einleitet, tritt er sogar (Polonaise 3) in dreimaliger Folge hintereinander auf.

Ein um 1800 vorübergehend sehr beliebter Polonaisenrhythmus ist der fünf- und sechstönige *synkopierte Rhythmus*  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ , seltener  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Dieser Rhythmus konnte erst nach der Zerspaltung des Mazurkarhythmus entstehen. Das Besondere an ihm ist die Synkope, „Rückungen zwischen dem ersten und zweyten Taktteil“, die zeitliche Verlängerung vor allem der zweiten Achtelnote in einem Mazurkarhythmus, dessen Viertelnoten bereits in Achtel aufgeteilt wurden:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . Hierdurch gewinnt der Rhythmus eine weitere Schärfung, die durch Zerlegung der sechsten Achtelnote in zwei Sechzehntel noch zugespitzt wird:  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ . In dieser letzten Form wird das „Widerspenstige“ des Mazurkarhythmus durch die Sechzehntel auf dem schweren Taktteil aufs stärkste unterstrichen.

Elsner hat in seiner Schrift „In wie weit die polnische Sprache zur Musik geeignet ist“ den synkoptierten Rhythmus als den typischen Polonaisenrhythmus bezeichnet<sup>52</sup>. Die Synkope wurde in die Polonaise wahrscheinlich unter dem Einfluss des Krakowiak eingeführt, für dessen Rhythmik die Synkope als charakteristische Figur gilt<sup>53</sup>. Wir finden solche Rhythmen in

<sup>52</sup> A. Nowak-Romanowicz, Józef Elsner, S. 82, Krakau 1957, PWM.

<sup>53</sup> J. J. Dunicz, O polonezach ludowych na podstawie „Ludu“ Oskara Kolberga, Magisterarbeit 1932, S. 21 (Musikwissenschaftl. Institut der Univ. Posen).

fast allen Polonaisen der zweiten Hälfte des 18. und des ersten Viertels des 19. Jahrhunderts, z. B. in den Dresdener Polonaisen, in der Sammlung Diverses Danses (s. S. 94 f.) sowie in Polonaisen verschiedener Komponisten dieser Zeit, z. B. in der von Grabowiecki. Um das Jahr 1830 kommt dieser Rhythmus in den Polonaisen aus der Mode und ist in Chopins und Moniuszkos Polonaisen fast nicht mehr anzutreffen.

Im weiteren Verlauf setzt sich die Zerlegung und Modifizierung der oben dargestellten Grundgestalten der Polonaisenrhythmen fort. Daktylische Rhythmen werden aufgereiht  $\text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩} \text{♩}$ <sup>54</sup> Zweiunddreissigstel, Verzierungen usw. eingeführt, z. B. in folgenden Gestalten:



Gleichmässige Sechzehntelbewegung auf kürzere Strecken wird zur Regel. Lombardische Rhythmen  $\text{♩} \text{♩} \text{♩}$  und unregelmässige Figuren (z. B. Sextolen) tragen weiter zur rhythmischen Bereicherung bei.

Die Mannigfaltigkeit der rhythmischen Figuren führt — unter gleichzeitiger Einwirkung des melodischen Elementes — zur Entstehung verschiedener klar voneinander unterschiedener rhythmischer Polonaisentypen: melodisch-kantilenenhaft, getragen, zierlich, rhythmisch-prägnant, martialisch, instrumenteigen; bei dem letzten Typus tritt die spezifische Technik des Instruments, für das eine Polonaise jeweils geschrieben ist, in Erscheinung. In den Polonaisen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts gelangen dank der Erfindungsgabe bekannter und anonymer Komponisten die rhythmischen Formen zur Reife, und die Sammlungen weisen eine grosse Verschiedenheit der rhythmischen Typen auf<sup>55</sup>.

So wie alle Polonaisenrhythmen ihren Ausgangspunkt im Mazurkarhythmus haben, liegt der Ursprung der Polonaisenendungen im abtaktigen

<sup>54</sup> Marburg bezeichnet diese Rhythmen als typisch für die „deutsche Polonoise“. „Die eigentliche Polonoise, in dem heutigen in Pohlen herrschenden guten Geschmack, verträgt nicht das Metrum der Achtheilsnote mit den darauf folgenden zwey Sechzehnteilen auf folgende und ähnliche Art, als:



Solches Metrum gehört für die ... deutsche Polonoise“ (F. W. Marburg, Kritische Briefe, § 100 (S. 43) nach A. Simon, Polnische Elemente ..., S. 51).

<sup>55</sup> Der finnische Musikforscher A. O. Väisänen führt in seinen Untersuchungen der ob-ugrischen Melodien die Bezeichnungen „dreigleicher“ und „dreiwechsliger“ Rhythmus ein, die von Erkki Ala-Könni auf die Polska-Tänze angewendet wurden (Erkki Ala-Könni, Die Polska-Tänze in Finnland, S. 24, 109 u. a. m.).

Jambus, den Kamiński sogar als den „polnischen Jambus“<sup>56</sup> bezeichnet. Dieser funktioniert als „Bremse“<sup>57</sup> in der rhythmischen Bewegung. Die zeitliche Profilierung des zweiten Taktteils<sup>58</sup> mittels einer halben Note verursacht in der bis dahin unter der Vorherrschaft der metrischen Betonung stehenden Bewegung einen plötzlichen Abbruch; die Bewegung wird aufgefangen, aufgehalten und durch eine (wenn auch sehr kurze) Ruhepause unterbrochen. Dieser Jambus entstand in der „Proportio auf polnische Art“ aus einer weiblichen Endung im Vortanz durch Verkürzung des ersten Wertes:



Die Modifikationen der Endungen entsprechen denjenigen der Polonaisenrhythmen und betreffen zunächst den kurzen Wert des Jambus, der ähnlich wie der erste Taktteil der Polonaisenrhythmen unterteilt wird:



Um die Mitte des 18. Jahrhunderts wird auch der lange Wert des Jambus modifiziert. Nach dem Muster des aus der Lautentechnik übernommenen Oktavsprunges nach unten, der die halbe Note der Endung in zwei Viertel gliedert (s. S. 110), wird diese mit einem langen Vorschlag versehen<sup>59</sup>, dessen Ausführung zwei Viertel mit Betonung auf dem ersten ergibt:



Die definitive Einführung von vier Sechzehnteln als Kadenzanfang ergibt

<sup>56</sup> „Die Stücke enthalten die bekannten Merkmale: Beginn auf dem schweren Taktteil, im Schlusstakt eine Figuration auf dem ersten Viertel und auf dem zweiten den mit Vorhalt versehenen polnischen Jambus („proportio peritiorum“)“ (L. Kamiński, Neue Beiträge, 66; MGG, Bd. 10, Sp. 1429, Art. Polonaise).

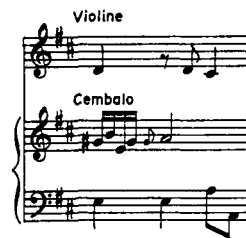
<sup>57</sup> s. H. J. Moser, Musik-Lexicon, S. 320, Art. Hemiole, Berlin-Schöneberg 1935. Der infolge der noch sehr labilen und einander widersprechenden Anschauungen über den musikalischen Rhythmus (vgl. MGG, Bd. 11, Sp. 383–420, Art. Rhythmus, Metrum, Takt) noch nicht eingebürgerte Terminus „Bremse“ ist für das Verständnis der rhythmischen Bewegung unerlässlich.

<sup>58</sup> „Ihr Eigentümliches aber, wodurch sie sich von allen anderen Tonstücken unterscheidet, besteht darinne, dass alle Cäsuren ihrer Einschnitte, Absätze und Cadenzen ohne Ausnahme auf den schlechten Takttheil fallen müssen“ (H. Chr. Koch, Musikalisches Lexicon ..., S. 1158).

<sup>59</sup> F. W. Marburg, Clavierstücke mit einem praktischen Unterricht ..., Berlin 1762, Zweyte Sammlung, S. 63. A. Simon, Polnische Elemente ..., S. 49.



Bsp. 38. Wolny. Sammlung J. Londzin, ca. 1840–50.



Bsp. 39



Bsp. 40




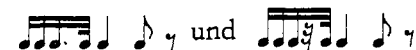
Bsp. 41


Bsp. 39. Dresdener Polonaisen XIII 13.


Bsp. 40. Dresdener Polonaisen XV 12.

Bsp. 41. M. Radziwiłł, Orchester-Polonaise.

schliesslich die Figur: , die in allen Definitionen der Polonaise als für diese typisch angegeben wird. Manchmal wird diese Kadenzformel durch die Punktierung des dritten Sechzehntels noch weiter verschärft:



Neben dieser Schlusswendung treten in späteren Polonaisen auch die älteren oder andersartige Endungen auf. In den schlesischen Volkspolonaisen Wolny kommt diese punktierte Endung  vor (Bsp. 38), die in Polonaisen für Cembalo und Violine (z. B. in den Dresdener Polonaisen) in der Violinstimme erscheinen, während der Cembalo die normale Endung hat (Bsp. 39). Dieser Rhythmus geht in der Polonaise für Cembalo in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts in den Bass über und bildet durch den Akkord nach der Pause auf dem zweiten Achtel des zweiten Taktteils einen Gegenschlag, von dem Böhme sagt: „Für die Musik der Polonaise ist charakteristisch, dass der Schluss eines jeden Theils ohne Ausnahme auf den dritten (also auf leichten) Takttheil fällt und durch einen Vorhalt mit trotzigt absetzendem Basse eingeleitet wird“ (Bsp. 40)<sup>60</sup>.

Von den anderen Endungen sei noch folgende aus Nr. 4 der Orchesterpolonaisen von M. Radziwiłł angeführt, die eigentlich eine Modifikation (Umschreibung der ersten Note des Vorhalts) der Schlussformel  darstellt (Bsp. 41).

<sup>60</sup> F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes ..., S. 213.

Auf Grund obiger Untersuchungen der Polonaisenrhythmik lässt sich abschliessend folgende Tabelle der rhythmischen Grundformen (die den verschiedensten Modifikationen unterliegen) aufstellen:

### Polonaisenrhytmen

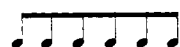


## Mazurkarhythmus

### Polonaisenendungen



## Chodzonyrhythmus



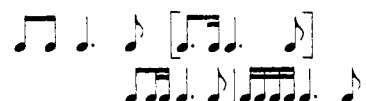
## Begleitrhythmus



## Vokaler Polonaisenrhythmus



## Instrumentaler Polonaisenrhythmus



Sarabanden-  
rhythmus



## Punktierter Rhythmus



## Synkopierter Rhythmus

Das Tempo der Polonaise, eines Promenadetanzes von „feyerlichem gravitatischem Charakter“, wird als ein „beschleunigtes Andante“ (Riemann) oder als eine „Bewegung, die ohngefähr zwischen Allegro und Andante das Mittel hält“ (Koch), angegeben, ist jedoch in gewissen Grenzen labil<sup>61</sup>. O. Kolberg gibt in seinem „Lud“ (Bd. IV, S. 205) das Tempo des Chodzony mit M. M. 100–120 an, was natürlich für eine höfische Polonaise zu lebhaft wäre. Die Tempovarianten dürften bei nur für den Vortrag bestimmten Polonaisen bedeutend grösser sein als bei eigentlichen Tanzstücken. Kurt Reinhard gibt in seinen Untersuchungen über das Tempo der Polonaise bei Chopin, die teilweise auf

<sup>61</sup> Kamiński teilt mit, dass in Sychras Sammlung Polonaisen in Moll vorkommen, die „Galantino, Galanterie Polone oder Lente“ (Langsam-Polonaisen, entgegen den frisch gespielten Dur-Polonaisen) genannt werden. MGG, Bd. 10, Sp. 1429, Art. Polonaise.

Angaben des Komponisten basieren, ein Durchschnittstempo von M. M. 91 (bei einer Tempospanne von 80 bis 96) an<sup>62</sup>.

Andere musikalische Elemente der Polonaisen können wir aus Raumgründen nur ganz kurz berühren.

## 2. Die Melodik der Polonaise

Betrachten wir die Entwicklung der Polonaisen, so sehen wir zunächst dass die Wahl des Tongeschlechts (Dur-Moll) sich den stilistischen Merkmalen der jeweiligen Zeit anpasst. Wir geben eine Übersicht über einige grössere Sammlungen aus diesem Gesichtspunkt.

## Anzahl der Polonaisen

Name der Sammlung	insge- samt	in Dur		in Moll		in Dur mit Trio in Moll	
		absolut	in %	absolut	in %	absolut	in %
Szirmay Keczer-Kodex (um 1700, s. Anm. 101)	254	170	66,9	84	33,1		
Danziger Polonaisen (s. S. 54)	76	61	75,5	15	24,5		
Dresdener Polonaisen (s. Anm. 115)	353	337	95,5	3	0,9	13	3,6
Polonaisen von M. K. Ogiński	15	4	26	6	40	5	34
Polonaisen von F. Chopin	16	7	43,9	9	56,1		

Wir sehen aus dieser Zusammenstellung, dass im Zeitalter des Barocks ungefähr ein Drittel der Polonaisen in Moll stehen. Dies ändert sich grundsätzlich im Rokoko, wo die Durtonarten die Oberhand gewinnen und Molltonarten nur in den Trios zur Geltung kommen. Während der Romantik erhalten die Molltonarten einen neuen Auftrieb.

In einer Reihe von Polonaisen wird der Gegensatz von Dur und Moll durch Abwechslung ausgewertet. In Moll-Polonaisen ist dieser Wechsel fast zur Regel geworden, so dass der Übergang zur Durparallele innerhalb eines Teiles oder im zweiten Teil zu einem typischen Merkmal der polnischen Polonaise geworden ist, obwohl dieser Wechsel auch in anderen Musikstilen anzutreffen ist<sup>63</sup>.

Auch Spuren von Kirchentonarten kommen vor. Im 18. Jahrhundert verleihen lydische Wendungen den polnischen Polonaisen oft eine volksmässige Färbung, z. B. in den Dresdener Polonaisen, Sammlung V Nr. 14, IX Nr. 15, Trio, XV Nr. 1, Trio (Bsp. 42).

Ambitus und Linienführung hängen teilweise von dem Instrument bzw.

<sup>62</sup> Kurt Reinhard, *Zur Frage des Tempos bei Chopin*, in „The Book of the first International“, S. 450.

<sup>63</sup> K. Hławiczka, *Zbiór nieznanych polonezów polskich*, S. 54.



Bsp. 42. Dresdener Polonaisen XV 1, Trio.



Bsp. 43. Tani[e]c. Szirmay Keczer-Kodex D 88, Stb D ms. 4023, Nr. 82.



Bsp. 44. Szirmay Keczer-Kodex A 13, Stb D ms. 4023, Nr. 69 und 89.

der Gesangstimme ab, die eine Polonaise ausführen. Innerhalb dieser Grenzen tritt in den Polonaisenmelodien der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts eine charakteristische Melodieführung auf, die sich in einer unruhig zwischen tiefsten und höchsten Tönen pendelnden Bewegung kundgibt (Bsp. 43)<sup>64</sup>.

Diese weiträumige Melodik wird oft noch speziell durch grosse Intervallsprünge gekennzeichnet. Charakteristisch für Polonaisen der Zeit um 1800 sind Folgen von Dezimensprüngen, die auf die Ausführung auf der Laute oder Violine zu weisen scheinen und mit dem stolzierenden melodischen Grundzug der Polonaisen dieser Zeit wohl übereinstimmen (Bsp. 44).

Eine häufige Erscheinung in den polnischen Polonaisen sind auch Nonensprünge oder gebrochene Nonenakkorde (für deren spezielles Kolorit auch die polnische Volksmusik eine besondere Vorliebe besitzt) (Bsp. 45)<sup>65</sup>.

Ein typisches Beispiel der Anwendung des Nonenakkords findet sich in einer der populärsten gesungenen Polonaisen der polnischen „szlachta“ „Z wysokich Parnasów“ (Bsp. 46).

Von anderen charakteristischen melodischen Erscheinungen seien noch

<sup>64</sup> „Wenn in den Volkspolonaisen die gesungene Melodie sich oftmals kaum innerhalb einer Sexte bewegte, so zeichnet die Melodie in der instrumentalen höfischen Polonaise kühne Bogen von tiefen zu hohen Tongebieten und bedient sich einer lebendigen Figuration, die den Schwung der Tanzbewegungen abspiegelt“ (J. W. Reiss, *Polonez, jego pochodzenie i rozwój*, in: „*Poradnik Muzyczny*“, Warschau 1951, Nr. 1 (47), S. 2).

<sup>65</sup> K. Hławiczka, *Ein Beitrag zur Verwandtschaft zwischen der Melodik Chopins und der polnischen Volksmusik*, in: „*The Book of the first Intern...*“, S. 176 ff.



Bsp. 45. Tani[e]c. Szirmay Keczer-Kodex A 13, Stb D 4023, Nr. 134.



Bsp. 46. Kolberg, Mazowsze II, 1885, Nr. 739.



Bsp. 47. Sperontes' „Singende Muse...“ III 29, Polonoise; Szirmay Keczer-Kodex, Stb D 4023, Nr. 111.



Bsp. 48. Dresdener Polonaisen VII 2.

„kaskadenartige“ Wendungen und eine reich ornamentierte Melodieführung erwähnt.

Die „kaskadenartigen“ melodischen Wendungen, die in einer bei Tonwiederholung stufenweise herabgleitenden Bewegung bestehen, deuten auf eine kantable, ruhige Melodik mit Einschlag italienischer Vokabilität. Beispiele finden sich in den Polonaisen der „Singenden Muse“ des Sperontes, in den Teschener und Danziger Polonaisen (Bsp. 47).

In einigen Polonaisen der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts geben





Bsp. 49. Dresdener Polonaisen.



Bsp. 50. Dresdener Polonaisen.

sich in der reichen Anwendung von Verzierungen Einflüsse der französischen Clavecinmusik zu erkennen, z. B. in den Dresdener Polonaisen, VII Nr. 2, 16, 34, 42, 43 (Bsp. 48)<sup>66</sup>.

Die melodische Gestaltung der typischen Polonaisenkadenz erfordert ebenfalls eine Untersuchung. Als erstes sei hier die melodische Figur der vier Sechszehntel, dann die der zwei Schlussnoten in Betracht gezogen. Die Sechzehntelfigur kann in ruhigen Sekund- und Terzgängen (z. B. 35, 43, 47), aber auch in grösseren Intervallen, die der allgemeinen Tendenz zu kühner Melodieführung in hohen Wellen entsprechen, verlaufen. Diese Figuren sind sehr oft aus Tönen des Dreiklangs der V. Stufe, des Dominantseptim- oder -nonenakkords gebildet. Besonders die letztgenannte Figur, in der die Melodie, oft durch einen gebrochenen Akkord der VII. Stufe repräsentiert, den Ausdruck der besonderen Vorliebe der polnischen Lied- und Tanzmusik für den Nonenakkord darstellt, wird durch ihr häufiges Vorkommen zu einem typischen Merkmal der polnischen Polonaise (Bsp. 49)<sup>67</sup>.

Die zwei letzten Töne der Polonaisenkadenz (weibliche Endung mit zwei Viertelnoten oder Viertel- und Achtelnote mit Pause) bilden einen Vorhalt, der als Sekundschrift von unten oder von oben in die Tonika einmündet<sup>68</sup>.

<sup>66</sup> Marpurg zählt zu den „Missbräuchen“, die aus der polnischen Musik in die deutsche „herübergenommen“ worden sind, „hessliche Manieren, wo entweder der Nachschlag an sich nicht recht gemacht, oder die Schlussnote mit einem Vorschlage, Mordenten oder Doppelschläge etc. verbrämte wird, und theils aus einer unglücklichen Nachahmung der tartinischen Spielart, theils aus den polnischen Tänzen ihren Ursprung nehmen“ (F. W. Marpurg, Anleitung zum Clavierspielen ..., Berlin 1755, S. 58, § 10). A. Simon, Polnische Elemente ..., S. 47.

<sup>67</sup> Im Kancjonał Bononiego kommen in 33 Polonaisen 42 solcher Endungen vor, in der 7. Sammlung der Dresdener Polonaisen (50 Tänze) in 27 Polonaisen 40. Diese gebrochenen Nonenakkorde werden oft durch Akkorde der 4. und 5. Stufe harmonisiert, was jedoch die spezifische Färbung dieser melodischen Wendungen nicht verwischt.

<sup>68</sup> Dorabalska behauptet irrtümlich, dass „wir im allgemeinen sowohl in den alten wie auch in den neueren Polonaisen öfters Endungen mit einem Vorhalt auf der höheren Sekund als auf der



Bsp. 51. Polonese. S. L. Weiss, Lautentabulatur.<sup>69</sup>



Bsp. 52. Dresdener Polonaisen III 3.

In gesungenen Polonaisen fällt auf diese Töne ein zweisilbiges Wort mit Betonung auf der ersten Silbe (Bsp. 50).

Wir haben bereits den für die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts bei Endungen typischen Oktavsprung nach unten erwähnt (s. S. 106), der der Lautenmusik entstammte; er verschwand schon um 1750, da die Laute damals schon ihre Stellung als Vortragsinstrument eingebüsst hatte (Bsp. 51).


Ausser Vollkadenzen kommen innerhalb umfangreicherer Polonaisenteile auch Halbkadenzen<sup>70</sup> mit rein melodischer Abflauung ohne klar ausgeprägte rhythmische Stillstandtendenz vor (Bsp. 52).

### 3. Die Harmonik der Polonaise

Im Laufe der Zeit gewinnt auch die Harmonik in den Polonaisen an Bedeutung. Ist sie in der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts oft noch sehr primitiv — z. B. in einigen schwedischen Sammlungen (s. Polonaisen der Hs. UUB I. M. 410 und Kalmar Mus. ms. 4a) oder in dem ungarischen

tieferen begegnen“ (Polonez przed Chopinem, S. 8). Demgegenüber ist festzustellen, dass beide Arten in gleichem Masse angewandt werden.

<sup>69</sup> S. L. Weiss (1686–1750), Lautentabulatur. Univ. Bibl. Breslau, Ms. 2003, Nr. 3. In den Danziger Polonaisen kommt diese Art der Endung in 34 „Tani/e/c“ unter 76 Polonaisen vor, also ungefähr in der Hälfte der Stücke (44,8 %). S. auch die Beispiele 34, 36, 43, 45, 47.

<sup>70</sup> „Eben so wenig ist die Halbkadenz mit einem Viertelvorschläge unter den Polen beliebt, nemlich , sondern ihre Halbkadenzen sind immer auf folgende oder ähnliche Weise geformt:



(H. Chr. Koch, Musikalisches Lexicon, S. 1158.) Kamieński führt auch ein Beispiel aus den „Polonez“ der Sammlung J. Sychra mit einer „Stillstand-Sequenz“ in der Mitte an, s. MGG, Bd. 10, Sp. 1429, Art. Polonaise.

Bsp. 53. Kirnbergers Musikspiel. Die Polonaise entstand aus der Zusammenstellung der Würfel Nr. 138, 151, 118, 124, 141, 66, 142, 149, 97, 35, 120, 100, 119, 132. In T. 9 geht der Dreiklang der V. Stufe in deren Septim-, dann Nonenakkord über, alles in erster Umkehrung.

Lányi-Kodex — so wird sie unter den Händen der Meister erheblich reicher. Sehr bezeichnend für diese Tendenz sind die nach einem festgelegten harmonischen Schema komponierten Varianten der Polonaise in Kirnbergers Musikspiel. Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist, in dem er nicht nur von seinen zehnjährigen Erfahrungen an den polnischen Höfen Gebrauch macht, sondern auch den vielen möglichen Varianten eine reiche Harmonik zu Grunde legt. Wir geben ein Beispiel aus diesem Musikspiel, das für zwei Violinen und Cembalo gedacht ist, mit Bezeichnung der Akkorde (Bsp. 53).

In den Dresdener Polonoisen zeichnen sich einige Sammlungen durch die sehr gewandte Anwendung des Sekundakkords aus, was der Musik einen besonderen Reiz verleiht.

#### 4. Polyphonie in den Polonoisen

Besonders in stilisierten Polonoisen kommen auch Ansätze zu polyphoner Stimmführung in Form einfacher Imitationen vor. Die Tanzmusik, deren Aufgabe es ist, durch klare Ausprägung des Rhythmus der Tanzbewegung Gleichmässigkeit zu verleihen, ist der Polyphonie eher abgeneigt. Wir

Bsp. 54. Polonoise. Bibl. Nitra, Sign. 628, Nr. 5, Trio.

finden jedoch sowohl in den „barocken“ (s. Beispiel 36) wie in Rokoko-Polonoisen Versuche, kurze (1–2 Takte) Imitationen einzuflechten (Bsp. 54 u. 55).

Solche Versuche, die Musik durch kontrapunktische Bassführung und Imitationen<sup>71</sup> zu bereichern, treten sowohl in Polonoisen für Orchester (z. B. den sächsischen aus Dresden und den slowakischen aus Nitra) wie in solchen für ein oder zwei Instrumente (z. B. in den Dresdener Polonoisen für Cembalo oder Cembalo und Violine, z. B. V 15 Trio) in Erscheinung.

#### 5. Die musikalische Form der Polonaise

Die ungeradtaktige Polonaise des 17. und 18. Jahrhunderts erbt ihre Form von ihrer Vorgängerin, der geradtaktigen chorea polonica. Wie wir bereits an einigen Beispielen festgestellt haben, hatte sie nur bescheidene Dimensionen und bestand aus zwei kurzen Teilen; ausnahmsweise findet man auch einteilige Tänze, z. B. eine Polonaise für Flöte solo aus den Teschner Polonoisen<sup>72</sup>. Die zwei kurzen Teile bestehen gewöhnlich aus 8 oder 16 — ausnahmsweise auch mehr — Takten, die wiederholt werden. Innerhalb dieser Teile stehen oft Zweitaktphrasen, die wiederholt werden, was durch Wiederholungszeichen bezeichnet ist. Dass jedoch „das Motiv immer zwei Takte umfasst“ und „dass durch Verbindung der Motive Theile von gerader Taktzahl notwendig sind, also Theile mit 8, 10, 12 Takten“<sup>73</sup>, trifft, wie aus zahlreichen abweichenden Fällen hervorgeht, nicht zu. Gelegentlich besteht ein Achttakter aus zwei Dreitaktern und einem Zweitakter (z. B. in der Polonaise aus den Dresdener Polonoisen X 27). Ausser Teilen mit regelmässigen Ausmassen kommen auch unregelmässige — 5-, 7-, 9-, 11taktige — vor, da in einem an keine festgelegten Figuren gebundenen Schreittanz die Zahl der Takte keine Rolle spielt<sup>74</sup>.

<sup>71</sup> Vgl. auch H. Dorabalska, Polonez przed Chopinem, unter J. Elsner, S. 84.

<sup>72</sup> K. Hławiczka, Zbiór nieznaných polonezów polskich, S. 51. Notenbeispiel.

<sup>73</sup> F. M. Böhme, Geschichte des Tanzes ..., S. 211–212.

<sup>74</sup> „Wegen der unbestimmten Figur des Tanzes bindet man sich dabey an keine bestimmte Taktzahl“ (H. Ch. Koch, Musikalisches Lexicon ..., S. 1158).



Bsp. 55. Polonoise Nr. 4. M. Radziwiłł, VI Polonoises en partiture, 1788 (Klavierauszug).



Bsp. 56. Polonoise. Dresdener Polonaisen VIII 5.

Unter diesen ungewöhnlich gebauten Reprisen nimmt — ähnlich wie bei den geradtaktigen polnischen Tänzen (s. S. 54) — der Sechstakter eine besondere Stellung ein. In den Dresdener Polonaisen enthalten von 353 Polonaisen 214 (60,5 %) Sechstakter, wobei diese in 49 Polonaisen zweimal, in 12 dreimal, in 2 viermal, in einer fünfmal vorkommen. Der Sechstakter kann aus zwei Dreitakttern oder aus drei Zweitakttern, die oft durch eine Wiederholung bzw. sequenzartige harmonisch-melodische Verschiebung zustande kommen, bestehen; das Dreiteilige kommt in beiden Fällen zum Ausdruck. Eine aus diesem Gesichtspunkt ungewöhnlich gebaute Polonaisenmelodie ist die der fünften aus der VIII. Sammlung der Dresdener Polonaisen (Polonoises pour le Clavecin). Das Aufbauschema ist folgendes:

$\frac{222}{6}$   $\frac{4}{4}$  /:  $\frac{3}{6}$  4 :/: 4  $\frac{3}{6}$  :/ 4 Trio  $\frac{3}{6}$  :/: 4  $\frac{3}{6}$  :/

Wir geben hier drei der Abschnitte mit Sechstaktern (T. 1–6, 11–20, Trio 1–6) wieder (Bsp. 56). Wird, wie im zweiten oben mitgeteilten Beispiel, ein Sechstakter mit einem Viertakter verbunden, so entsteht der in Polonaisen nicht selten anzutreffende Zehntakter. Derartige Strukturen finden sich in der Polonoise von ihrer geradtaktigen Vorform bis zu den reifen Kompositionen des 19. Jahrhunderts. Die Häufigkeit sechstaktiger Bildungen ist auf die Vorliebe der Polen für Dreiteiligkeit nicht nur im Takt, sondern auch in grösseren Strukturen zurückzuführen (vgl. Anm. 19, S. 57).



Bsp. 57. Polonoise, Einleitung. Dresdener Polonaisen III 1.

Die zweiteilige Form der Polonoise bleibt bis zur Mitte des 18. Jahrhunderts im Gebrauch. Während die Rhythmik sich immer mehr entwickelt, bleibt die Form unverändert. In Friedemann Bachs kunstvollen Polonaisen (1765) ist diese Zweiteiligkeit noch aufrecht erhalten, wenn auch die Ausmasse der Teile grösser geworden sind. Kirnberger hat in seinem Musikspiel Der allezeit fertige Polonoisen- und Menuettencomponist (1757) als Grundlage der Veränderungen noch eine zweiteilige Polonoise ohne Trio gewählt, das Menuett dagegen mit einem Trio ausgestattet. In der zweiten Hälfte des Jahrhunderts wachsen die äusseren Ausmasse der Polonoise beträchtlich, was wahrscheinlich auf die Arbeit der Kunstmusiker zurückzuführen ist, wobei das Vorbild anderer Tanzarten, vor allem des formal bereits entwickelten Menuetts, nicht ohne Einfluss blieb. Diese Formerweiterung der Polonoise geschieht durch die Einführung von Einleitung, Trio und Da Capo- (Dal Segno-) Prinzip.

Die Einleitung, welche den Eintritt des Hauptthemas vorbereitet, zeichnet sich gewöhnlich durch einen markanten Rhythmus aus, der mit diesem Thema nicht in Verbindung steht, und wird gern in Unisonogängen geführt (Bsp. 57). Bei der Wiederholung wird die Einleitung in der Regel (durch die Einführung des Dal Segno) weggelassen.

Das Trio in der Polonoise kam um 1770 auf. Im Kancjonał Bononiego (1773) sind von 33 Polonaisen 10 ohne, 23 mit Trio. In den Dresdener Polonaisen (ca. 1770–1780) haben bereits alle Polonaisen Trio. Das Trio, das ebenfalls zweiteilig ist, wird gewöhnlich — entsprechend seinem Name und Wesen — einfacher und dünner gesetzt und weist in beiden Teilen kürzere Ausmasse (oft Viertakter) auf. Es steht meistens in derselben Tonart wie der Hauptteil, nur ausnahmsweise in der Subdominant- oder Paralleltonart<sup>75</sup>. In den Polonaisen des 19. Jahrhunderts fällt die Bezeichnung Trio weg, und ein kontrastierender Teil tritt an seine Stelle<sup>76</sup>.

In dieser Zeit wird auch das Da Capo-Prinzip in die Polonoise eingeführt, und zwar auf zweierlei Weise. Entweder wird sowohl der Hauptteil wie

<sup>75</sup> H. Dorabalska, Polonez przed Chopinem, S. 19.

<sup>76</sup> J. M. Chomiński, Formy Muzyczne, Bd. I, S. 118–126, Krakau 1954 PWM.

das Trio für sich mit Da Capo- oder Dal Segno-Zeichen versehen oder aber bezieht sich das Da Capo nach dem Trio auf den Hauptteil. Die Wiederholungszeichen sind oft in beiden Hauptteilen so gesetzt, dass man mit zweimaliger Da Capo-Wiederholung rechnen muss. Bei folgender Form:

/: A :/: B ist also die Ausführung: A A B A B A.

Fine Da Capo

Die endgültige Form der Polonaise im 18. Jahrhundert hat folgendes Schema<sup>77</sup>:

Einleitung	<u>A</u>	<u>B</u>	<u>A</u>
a :/: b	Da Capo oder	Trio c :/: d	Polonaise
	Fine Dal Segno		Da Capo

das in der Ausführung folgendermassen aussehen kann:

Einleitung a a b a b a Trio c c d c d c (Einleitung) a a b a b a.

Wir wollen den Entwicklungsgang der Polonaise nicht weiter ins 19. Jahrhundert verfolgen, sondern statt dessen zum Abschluss seine Phasen vom 16. bis zu Beginn des 19. Jahrhunderts zusammenfassend darstellen.

### III. ALLGEMEINE ÜBERSICHT DER ENTWICKLUNG DER POLONAISE

#### *Choreographische Gesichtspunkte*

Die von Norlind vorgeschlagene Einteilung der Geschichte der polnischen Tänze in die drei Zeitabschnitte 1590–1630, 1630–1730 und 1730–1830<sup>78</sup> ist auf Grund neugewonnenen Materials und der jüngsten Untersuchungen durch folgende Hauptpunkte in der Entwicklung zu ersetzen:

- 1574 die legendäre erste Polonaise;
- 1583 der polnische Dantz/pator;
- 1602 die erste Nachricht über die Proportio „nach dem polnischen Brauch“;
- vor 1647 die ersten tripeltaktigen polnischen Tänze (Balet polonois des Gallot d'Angers);
- ca. 1660–1670 die ersten tripeltaktigen polnischen Tänze ausserhalb Polens (Vietoris-Kodex);
- 1721 ff. Bach als Polonaisenkomponist.

<sup>77</sup> A. Nowak-Romanowicz, Józef Elsner, S. 82–86; ders., Muzyka polskiego Oświecenia i wczesnego romantyzmu, in „Z dziejów polskiej kultury muzycznej“, 2, Krakau 1966, PWM, S. 87–95; H. Dorabalska, Polonez przed Chopinem, S. 73.

<sup>78</sup> S. auch M. Brenet, Dictionnaire de la Musique (1926), Sp. 361 ff.

Somit ergeben sich für die Musik der Polonaise folgende Entwicklungsphasen:

- 1574–1602 Entstehung und Entwicklung des geradtaktigen polnischen Tanzes, der zum Vorgänger der Polonaise wurde.
- 1602–ca. 1647 Eindringen polnischer Musikelemente in den Nach Tanz durch die Proportio auf polnische Art.
- 1647–1721 Entwicklung zur Selbständigkeit des ungeradtaktigen polnischen Tanzes, der eine primitive Gattung der Polonaise darstellt.
- 1721–1800 Entwicklung der Polonaise zur musikalischen Reife unter Mitwirkung von Komponisten verschiedener Nationen.

Anschliessend an die Untersuchung der Musik der Polonaise wollen wir noch einen zusammenfassenden Rückblick auf die Entwicklung des polnischen Tanzes und der Polonaise werfen, unter besonderer Rücksicht auf choreographische Gesichtspunkte.

Der Schreittanz war im polnischen Volksleben mit den Hochzeitsbräuchen verbunden und hatte sakralen Charakter. Somit gehört der „Chmiel“ (s. S. 76), der als einer der ältesten bäuerlichen Hochzeitstänze in Polen gilt, zu den ältesten polonaiseartigen Tänzen des polnischen Volkes<sup>79</sup>. Dieser Charakter ist zum Teil auf die Polonaisen übergegangen, wie aus den Königsberger Brauttänzen aus dem 17. und Anfang des 18. Jahrhunderts hervorgeht. Noch im 18. Jahrhundert wurde die Polonaise als ein zum Hochzeitsbrauchtum gehörender Zeremonietanz behandelt. Darüber berichtet Fassmann<sup>80</sup> in seiner bekannten Notiz über den polnischen Tanz bei der Hochzeitsfeier des Kurprinzen am sächsischen Hof im Jahre 1717:

Ihro Majestät ... führten mit der Königin unter einer herrlichen Music den Ball ein, dabey pohlisch getantz wurde und Paar und Paar dames und cavalieres dem Könige nachfolgten. Vor dem Könige giengen vier Marschälle mit ihren Stäben, und als solches eine halbe Stunde gewährt, setzten sich allerseits die königl. Personen nebst Prinz dero Gemahl zu einer Menuet auf ... wie auch zugleich englisch und teutsch getantzet.

Seit der legendären Polonaise des polnischen Adels vor dem zum polnischen König gewählten französischen Prinzen Henri de Valois hat der polnische Tanz auch den Repräsentationscharakter eines Defilieraufzugs

<sup>79</sup> J. W. Reiss in Grove's Dictionary of music and musicians, Ausgabe 1954, Bd. III, S. 843–846, Art. Polonaise.

<sup>80</sup> D. Fassmann, Das glorwürdigste Leben und Thaten Friedrich Augusti des Grossen (1733), S. 567.

gehabt, vgl. z. B. das Bild von Abraham Bosse (1605–78), das die Polonaise des 17. Jahrhunderts veranschaulichen kann<sup>81</sup>.

Die Polonaise war daher bei allen grossen, mit Tanz verbundenen Feierlichkeiten ein in der Etikette vorgesehener Eröffnungstanz (Dantz pator), der in prunkvollen Trachten getanzt wurde. Die höchstgestellten Personen nahmen mit allen Zeichen ihrer Stellung und Würde daran teil. An das erste Paar, das die Ehre der Führung der Polonaise innehatte, reihten sich die weiteren Paare nach Rang und Stellung. Die Führung der Polonaise, die nach gewissen Regeln erfolgte, war eine wahre Kunst, die nicht jeder verstand. So heisst es in der Beschreibung der Polonaise in A. Mickiewicz „Pan Tadeusz“:

Es erschallen allseits die Rufe:

Ach, das ist wohl der Letzte. Schaut nur, schaut nur, ihr Jungen, / Wohl der Letzte, der so es versteht, Polonaisen zu führen.

(Pan Tadeusz, Übersetzung H. Buddensieg, München 1963, S. 322.)

„An der Spitze tanzen heisst in Polen ‚marszałkować‘ (von ‚Marschall‘ abgeleitet), ‚rej wodzić‘ (die Führung innehaben), nach dem Muster der Privilegien des Marschalls im Landtag; und aus diesem Gesichtspunkt verkörpern die Reihen der Tanzenden die allgemeine Wehrmacht oder die Mitglieder des nationalen Landtags.“<sup>82</sup>

Da die Ausführung der Polonaise von der Erfindungsgabe des Führenden abhängig war, konnte der Tanz ziemlich lange dauern. Der angeführte Bericht Fassmanns spricht von einer halben Stunde, aber auf einem Ball im Jahre 1788 dauerte die Polonaise zwei Stunden<sup>83</sup>.

Die Polonaisen wurden manchmal mit speziellen Requisiten getanzt, z. B. mit Fackeln, wie aus einem Bericht aus Dresden vom Jahre 1747 hervorgeht<sup>84</sup>:

... nach den herrlichen Süssigkeiten beim königlichen Tisch fand der altertümliche polnische geblasene Tanz statt. S. M. der König tanzte als erster mit der neosposa, vor dem die Paare polnischer Herren und Minister vorangingen, ein jeder mit einer Fackel, vor ihnen wieder vier sächsische Marschälle mit Stäben. S. M. der König tanzte einmal, dann I. M. die Königin und per consequens die ganze Familie mit I. H. der Kurfürstin, so wie der französische und bayerische Gesandte.

<sup>81</sup> s. O. Bie, *Der Tanz*, S. 168; G. Williers, *La danse*, Paris 1898, S. 86.

<sup>82</sup> K. Brodziński, *O tańcach polskich*, in „Melitele“, Wilna 1829; Ł. Gętebiowski, *Gry i zabawy*, Warschau 1831, S. 312; O. Kolberg, *Mazowsze II*, Krakau 1886, S. 288.

<sup>83</sup> J. S. Bystron, *Dzieje obyczajów w dawnej Polsce*, Bd. 2, S. 215–216, Warschau 1960.

<sup>84</sup> „Kurier Polski“ aus Warschau vom 13. VI. 1747, Nr. 550, nach A. Szwejkowska, *Do historii polskiej kultury muzycznej*, „Muzyka“ 1961, Nr. 1 (20), S. 81.

Dies führt zu der Vermutung, dass vielleicht auch andere Tänze, z. B. der „świeczkowy“ (Kerzentanz), möglicherweise auch der „poduszkowy“ (Kissentanz), Polonaisen waren, zu deren choreographischer Ausführung gewisse Requisiten notwendig waren. Der Polonaisenrhythmus der fragmentarisch erhaltenen Musik des Kerzentanzes („świečkovj“) in der Sammlung Szirmay Keczer<sup>85</sup> macht diese Hypothese glaubwürdig.

Die Polonaise nahm also eine Ausnahmestellung unter den polnischen Tänzen ein, sie war der vornehmste, einfach „wielki“, der grosse Tanz genannt<sup>86</sup>. Sie hatte eine spezielle Funktion im Leben der Nation gehabt und wurde besonders von der älteren Generation allen anderen Tänzen vorgezogen. „Für die Jugend war die Polonaise altmodisch und zu langsam.“<sup>87</sup> Die Jugend liebte lebhaftere Tänze, nicht nur polnische, sondern auch ausländische, im 17. Jahrhundert z. B. die Galliarde. Laboureur sagt in dem bereits zitierten Bericht über den polnischen Tanz:

Ich konnte in demselben nichts bemerken, was ich missbilligen könnte, nur dass ich immer fast eine einzige Art des Tanzes sah: später überzeugte ich mich, dass alle in Polen bekannt waren.

Tende sagt darüber<sup>88</sup>:

Den Tanz beginnen die alten Senatoren und ältere Damen, und es wird so ruhig und sittsam getanzt, dass man ihn für eine Prozession der Mönche und Ordensbrüder halten könnte; erst nach und nach beginnt sich die Stimmung zu beleben, und die Unterhaltung endet mit einem grossen Gepolter.

Die Polonaise nahm eine Ausnahmestellung im europäischen Kulturleben ein, was mit ihrer Begünstigung durch die sächsischen Kurfürsten in Dresden zusammenhängt. Zwei von diesen waren auch polnische Könige und sahen in der Polonaise ein Zeichen der ihnen von der polnischen

<sup>85</sup> *Tańce polskie ze zbioru Anny Szirmay Keczer*, opr. K. Hławiczka, Notenausgabe Nr. 253.

<sup>86</sup> „Die Polonaise ist ein alter Tanz: er muss vom Volk ausgegangen sein, so wie unser Adel, ausgehend aus der Wurzel des slawischen Volkes, sich in gewaltige Äste ausbreitet. Die Polonaise wurde wielki, pieszy (der Tanz ‚zu Fuss‘ im Gegensatz zu dem ‚zu Pferd‘ des Adels), später polski (polnischer), schliesslich Polonaise (vom französischen Polonoise) genannt. Du findest hier die Anordnung der slawischen Gesellschaft, die allen unseren Tänzen gemeinsam ist: den Haufen und den Führenden. Früher herrschte in ihr das kriegerische Element vor: sie wurde von den Männern allein getanzt: es war ein Triumphzug der im Kampfe gebeugten und im Rate hochbejahrten Männer, geführt mit der Feierlichkeit einer Prozession. Später kamen die Frauen hinzu, aber sie tanzten in gesonderten Paaren: erst noch später, als der Tanz sich entwickelte und andere Elemente aufzog, tanzten Männer und Frauen in Paaren“ (K. Czerniawski, *Charakterystyka tańców*, Bd. 2, S. 334).

<sup>87</sup> S. Bystron, *Dzieje obyczajów ...*, S. 216.

<sup>88</sup> Kasper Tende (Schatzmeister des Königs Jan Kazimierz), *Relation historique de Pologne* (veröffentlicht unter dem Pseudonym „de Hautville“), Paris 1686, nach J. St. Bystron, *Dzieje obyczajów ...*, II, S. 215.

Nation verliehenen Würde. Sie wurde weltbekannt und erlebte in der zweiten Hälfte des 18. und zu Anfang des 19. Jahrhunderts eine ungeahnte Blüte. Trotz eines gewissen Verblässens lebt die Polonaise noch heute in Tanz und Musik<sup>89</sup>. Sie ist der Tanz, der sich am längsten von allen erhalten hat. Obwohl sich ihre Musik im Lauf der Zeit weitgehend verändert hat, blieb sie choreographisch seit dem 16. Jahrhundert in ihrem Wesen fast unverändert. Diese Annahme findet ungeachtet der metrischen, rhythmischen und stilistischen Umwandlungen in der Musik eine Stütze in den durch mehrere Jahrhunderte gleichen Benennungen „taniec“ und „taniec polski“.

Der Ausdruck „taniec“, einfach „Tanz“, in dem sich die absolute Vorherrschaft dieses Tanzes — wenigstens unter dem polnischen Adel — vor allen anderen Tänzen geltend macht, wird sowohl für die geradtaktigen wie die ungeradtaktigen polnischen Tänze in folgenden Quellen angewandt:

- ca. 1590 „Taniec“ in der Hs. Tyska Kyrkans saml.: 23 in Kungl. Musikaliska Akademiens Bibliotek, Stockholm.
- 1620 „Poloniz Taniec“ in der hs. Lautentabulatur „Dusiacki-Buch“ DSB Mus. ms. 40153 73 v.
17. Jahrh. „Taniec“ in einer polnischen Lautentabulatur (s. Anm. 99).
- 1670 „Taniec“ — Nachttanz einer Polonese von Pierre Verdier in der Hs. UUB Cap. 9: 8.
- 1670 „Taniec“ (2 Mal), „Tanic“ (1 Mal), „Tuniec“ (2 Mal) in der hs. Orgeltabulatur DSB mus. ms. 40147.
- 1675 „Taniec“ (2 Mal) — in UUB I. M. Tab. 109.
- 1721 „Taniec Makowskiego“ in Hs. von 1721 (Kantyczka Chybińskiego) Musikwissenschaftl. Institut Posen, auch im Szirmay Keczer-Kodex (s. Anm. 2).
- ca. 1729 14 „Taniec“ in den Polonoises avec la Basse im Musikbuch der Bibl. der evang. Kirche in Cieszyn (s. Anm. 20).
- ca. 1730 73 „Tanic“ (Taniec) in den Danziger Polonaisen Stb D Ms. 4023, s. S. 93 f.

Die frühesten „taniec“<sup>90</sup> sind eindeutig geradtaktige polnische Tänze, die letzten (1721, 1729, 1730) klar umrissene Polonaisen.

Entsprechendes gilt für die Bezeichnung „taniec polski“:

<sup>89</sup> „Gegenwärtig ist die bei Tanzfesten immer noch beliebte Polonaise als Aufzugstanz mit Marschmusik verbunden.“ MGG, Bd. 10, Sp. 1427, Art. Polonaise.

<sup>90</sup> In einer Hs. der UUB (Vok. mus. i hs 44:9) ist ein polnischer Tanz von vor 1690 als „Taniec“, d. h. „Tanieczek“, kleiner Tanz, bezeichnet.

Anfang des 17. Jahrh. „Tanecz polsky, Polsky Tanecz velmi pekne“ — Tabulatur des J. Arpinus v. Dorndorf (Bibl. Ratschule Zwickau, sign. Ms. CXI 3).

1615 „Autre Taned Spolsky“ (Taniec z Polski) — Tabulatur des M. Vallet (s. S. 62).

1626 „Taniec Polski“ — Breslauer Hs. (s. A. Simon Op. cit. S. 94).

ca. 1640 11 „Taniec Polski“ — Tabulatur der Virginia Renata v. Gehema (s. Anm. 36, S. 62).

1670 „Popolski“ (Taniec po polsku) — Orgeltabulatur DSB Mus. ms. 40147.

Ende des 17. Jahrh. „Tancic polski“ (Taniec polski) — Hs. Ihre 285 UUB. 1715/16 „Polski Tanitz, Polskj, Polski“ — G. Blidströms Notebok (s. Anm. 50, S. 67).

1803, 1804, 1821 „Polski Taniec“ (J. Elsner, Warschau).

1825 „Polski Taniec“ „Witaj królu polskiej ziemi“ (K. Kurpiński, Warschau).

Dieser Name „taniec“ umfasst die verschiedensten Gestalten des polnischen Tanzes, und zwar die geradtaktigen Tänze mit oder ohne Nachttanz oder mit Proportio nach „Art der Polen“, die primitiven Polonaisen vom Beginn des 18. und die reifen Polonaisen des 19. Jahrhunderts.

Diese Kontinuität ist ein Beweis, dass die Polonaise trotz mannigfaltiger Umwandlungen ihrer Musik, die sich immer neuen Zeitströmungen und Stilen — von Renaissance, Barock und Rokoko über Klassik und Romantik bis zu moderneren Richtungen — anzupassen verstand, choreographisch im wesentlichen unverändert blieb. Auf Grund dieser Tatsachen sowie verschiedener Aussagen deutscher Theoretiker über die „eigentliche, wahre Polonaise“, die immer als Muster angesehen wurde (vgl. Anm. 33), können wir uns folgender Behauptung nicht anschließen: „Dabei ging die Entwicklung offenbar hauptsächlich im Ausland, vor allem in Deutschland und Skandinavien, vor sich, und erst im 18. Jahrhundert kehrte die Polonaise nach Polen zurück, nachdem sie international geworden war“ (MGG, Bd. 10 Sp. 1428, Artikel *Polonaise*).

Die Polonaise war immer eine der wesentlichsten Ausdrucksformen der polnischen Musik. „The Polonaise is one of the most characteristic manifestations of the art of music in Poland.“<sup>91</sup>

Wir haben die obige Darstellung auf die Geschichte der Polonaise beschränkt, ohne näher auf die Beziehungen zwischen Polonaise und schwe-

<sup>91</sup> M. Walaux, The national music of Poland, London 1916.

discher „Polska“ einzugehen. Sicherlich wird sie auch zur Klärung der Frage beitragen, wieweit Norlinds Ansicht über die Abhängigkeit der Geschichte der Polska von derjenigen von Polonaise und Mazurka berechtigt ist. Man sollte die schon mehrmals unternommenen Versuche, die Entstehung der Polska klarzustellen, nunmehr an Hand von Vergleichen des neugewonnenen Materials zur Geschichte der Polonaise mit dem fast unübersehbaren Polskarepertoire<sup>92</sup> von neuem aufnehmen, was indessen besondere Studien erfordert.

<sup>92</sup> „Nils Anderssons samling omfattade ej mindre än 5 400 sådana, men f. n. finnes det c:a 20 000 polskor registrerade på Musikhistoriska museet i Stockholm“ (C.-A. Moberg, Två kapitel ..., STM 1950, S. 14); s. auch Erkki Ala-Könni, Die Polska-Tänze in Finnland, S. 34.