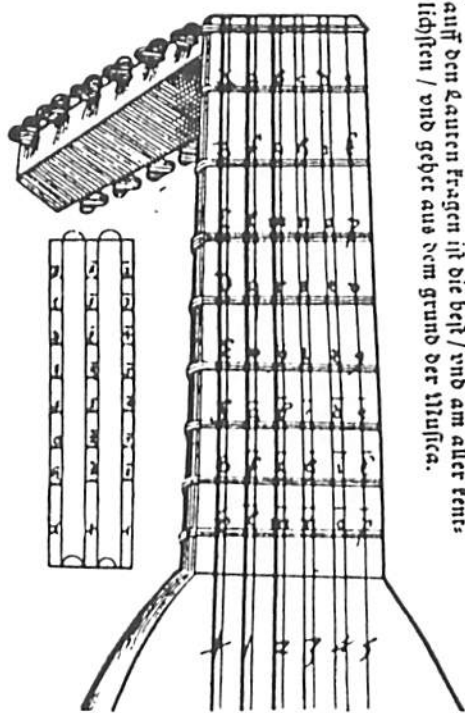


werden. Zur Illustrierung der Situation diene die bildliche Darstellung des ‚Lautenkragens‘, wie sie sich in Hans Neusidlers *Ein new künstlich Lautenbuch* (Nürnberg, 1544) findet:



„Sie ist angesetzt / daß der erst groß Brummer auf dem Lauten Fragen / wol auf drey oder viererley art beschrieben wirt / wie man dan gegenwärtig vnter dem Lauten Fragen auff den dreyen linien die drey art / vnd auff dem Kragen die viert art / wol sithet. Nun sein die drey linien darumb hinzu gesetzt / ob einer eine nit verfehrt / so verfehrt er doch die ander / dan die art sind all vier begriffen es kan Feiner seilen / aber die art auff den Lauten Fragen ist die best / vnd am aller Feinsten / vnd gebet aus dem grund der Musikea.

Die Hauptfigur enthält die Zeichen für die fünf oberen Saiten und die von Neusidler bevorzugten Symbole für den Großbrummer, nämlich A, B, C, D, E, F, G, H für die Bündel und (unterhalb des Kragens) ein Kreuz ✕ für die leere Saite. Andere Bezeichnungsweisen des Großbrummers sind auf der Nebenfigur dargestellt und in dem rechts beigefügten Text erklärt. Der Text besagt, daß der Großbrummer auf drei oder vier verschiedene Weisen bezeichnet wird; daß drei Weisen auf den drei Linien der Nebenfigur beschrieben sind und eine vierte auf dem Lautenkragen selbst; und daß die vierte Art die beste ist, weil sie „aus dem Grunde der Musik geht“.

5	e	k	p	v	g	ee	kk
4	d	i	o	t	z	dd	ii
3	c	h	n	s	z	cc	hh
2	b	g	m	r	y	bb	gg
1	a	f	l	q	x	aa	ff
	gross	prummer					
	mittler	prummer					
	clain	prummer					
	gross	sanksait					
	clayn	sanksait					

5	e	k	p	v	g	ee	kk
4	clayn	sanksait					
3	d	i	o	t	z	dd	ii
2	gross	sanksait					
1	c	h	n	s	z	cc	hh
	clair	prummer					
	b	g	m	r	y	bb	gg
	mitter	prummer					
	a	f	l	q	x	aa	ff
	gross	prummer					
	A	F	L	Q	X	AA	FF

Diagram of a 10x10 grid of boxes, tilted slightly to the right. The letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l are printed in the first row of each column. The letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l are printed in the first column of each row. The letters are printed in a serif font. The grid is used for a word search puzzle.

Diagram of a 10x10 grid of boxes, tilted slightly to the right. The letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l are printed in the first row of each column. The letters a, b, c, d, e, f, g, h, i, k, l are printed in the first column of each row. The letters are printed in a serif font. The grid is used for a word search puzzle.

Bund i	
0	0
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
x	x
x	x
x	x

Bund i	
0	0
1	1
2	2
3	3
4	4
5	5
6	6
7	7
8	8
9	9
x	x
x	x
x	x

0755. ID 9

As: Mutation

Spall 1644 - 1646

1st + 2nd, Carlsbad
(mno) Thompson 191829

FAKSIMILE 18

Esta penana es ap-
pora de tres sem-
breues cōp. y m por
los finlos dñs pua
la pasada y todos
os breues q balla
reys solos valgan
gois vn compas.

Este que agora se sigue es el octauo quaderno de musica para cantar y
tañer que en la tabla del presente libro os dize q ballariades. Endi que
ballareys villancicos y sonadas en castellano y en portuguez: y en fran-
llano. las cifras coloradas es la voz que se ha de cantar porreys prime-
ro el villanco: assí como esta en la vibuela: y sabido bié de tañer: seguitreys las cifras
coloradas mirando q cuerda dela vibuela tocan y aquella cantareys.

Luis de Milan,

Libro de musica de vibuela de mano, intitulado El Maestro. Valencia, 1535

fol. G VI^o



Abb. 19: Darstellung der Ziffernotation in F. J. Bermudo, *Declaración de Instrumentos musicales*, 1555, fol. LXXXIIJ.

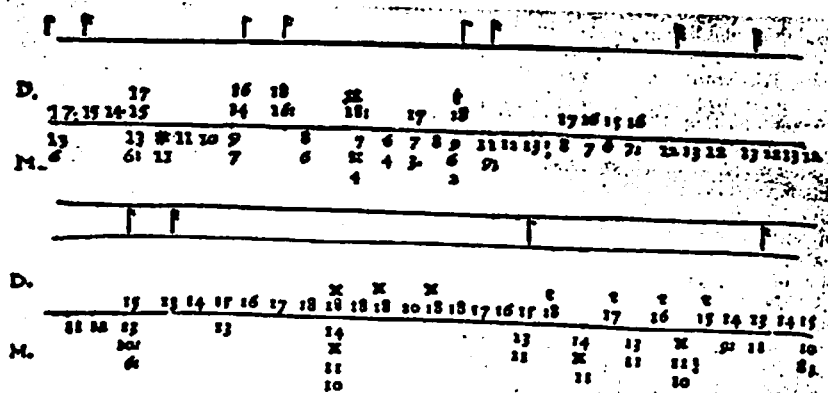


Abb. 20: Ziffernotation in A. Valente, *Intavolatura de cimbalo*, 1576, S. 4 oben.

kannten Fünfliniensystem zu tun hat. Die Linien dienen nicht zur Angabe von Tonhöhen, sondern stellen die verschiedenen Stimmen der Komposition dar und treten daher in wechselnder Anzahl auf, von zwei bis vier, fünf oder auch sechs. Die auf einer Linie geschriebenen Zahlen geben dann die Töne der entsprechenden Stimme an. Wir geben hier den Anfang von Bermudos Beispiel wieder (f. LXXXIII):

Handwritten musical notation for a five-line system. The staves are labeled *catur.*, *altus.*, *tenor.*, and *bass.* on the left. The notation consists of numbers written on the lines. Below the staves, there are lyrics: *San que me crys*, *ge na*, *alla ca*, *na*, *riatigo*, *vna*. The numbers are arranged in a way that suggests a specific melodic line for each voice part.

Die Ziffern || in Takt 9 fallen auf das zweite Viertel des Taktes.

	Bund 1	2	3	4	5	6	7
5	Quintsait						
4	clayn	sanksait					
3	gross	sanksait					
2	clain	prummer					

Es gibt viele Fälle, in denen die alte Notenschrift gar nicht ausreicht, ein auch nur einigermaßen übersichtliches Bild davon zu geben, mit welcher Hand gespielt werden muss, wenn es auch extra hingeschrieben ist.

toujours G.O.
 immer I. M.
m.g.

m.d.

m.g.

m.g.

m.d.

m.g.

toujours G.O.
 immer I. M.

Abb. 42. César Franck: Pièce héroïque.

NOTATION

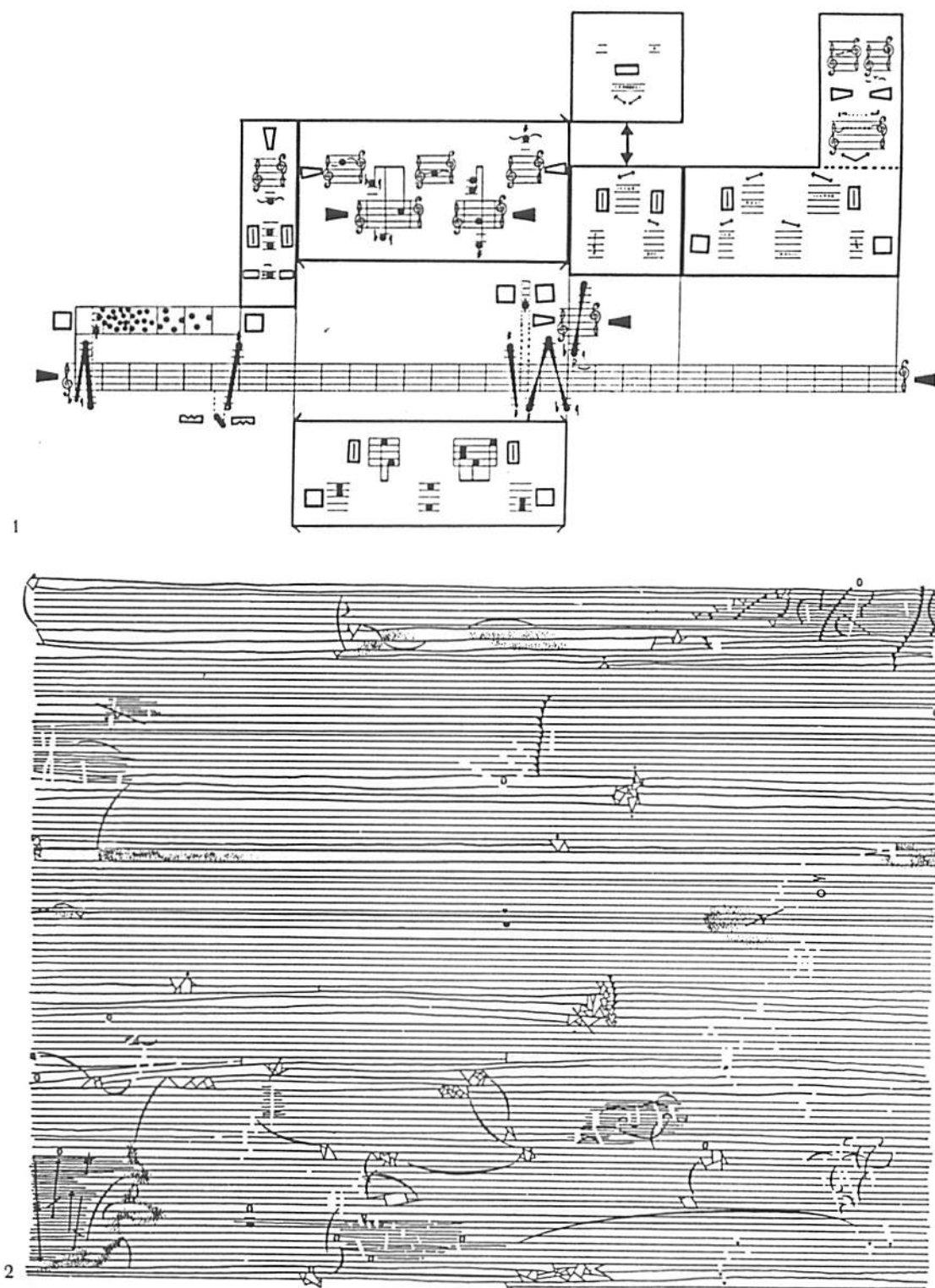
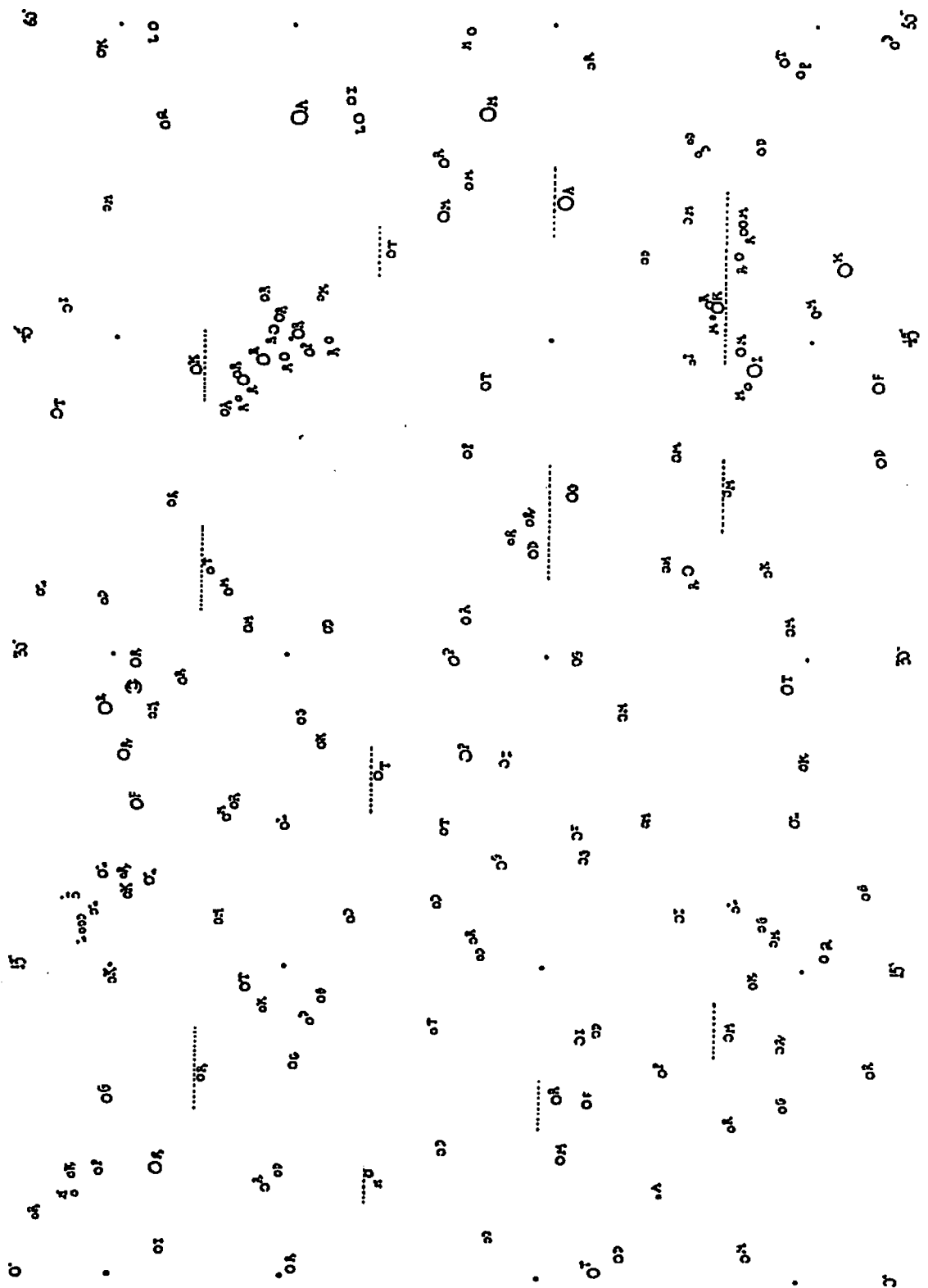
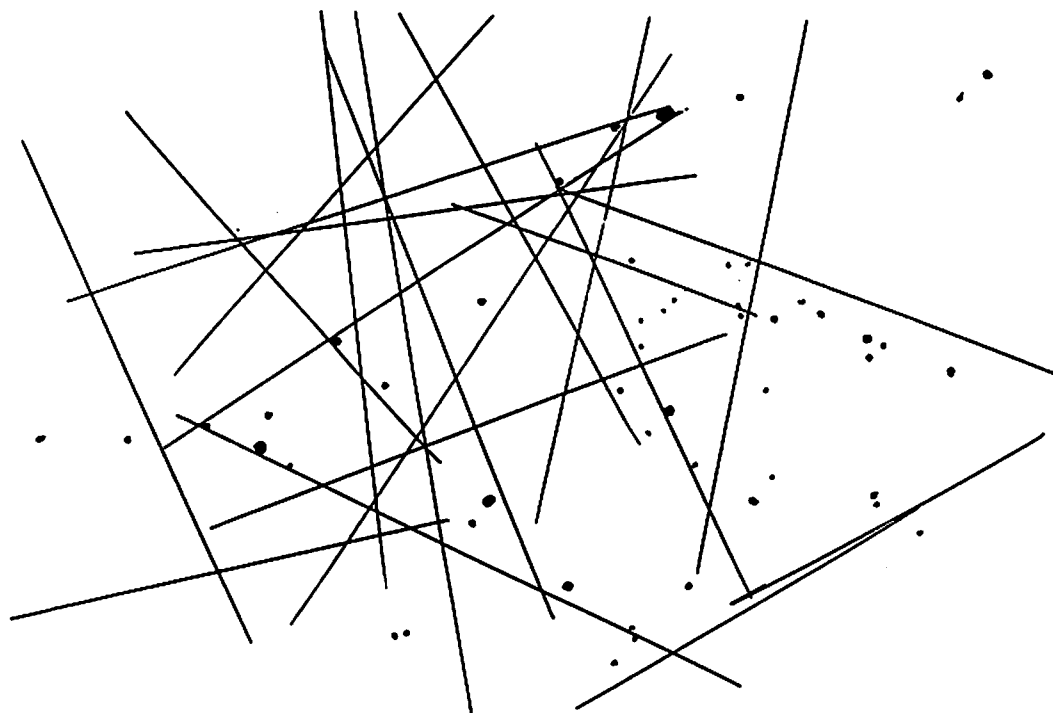


Abb. 1: Karlheinz Stockhausen, Aus „Zyklus für einen Schlagzeuger“ (normal oder spiegelbildlich zu lesen). –
 Abb. 2: Graphische Notation eines Klavierstücks von Sylvano Bussotti. Aus „Pièces de Chair II“, Nr. VIII d.

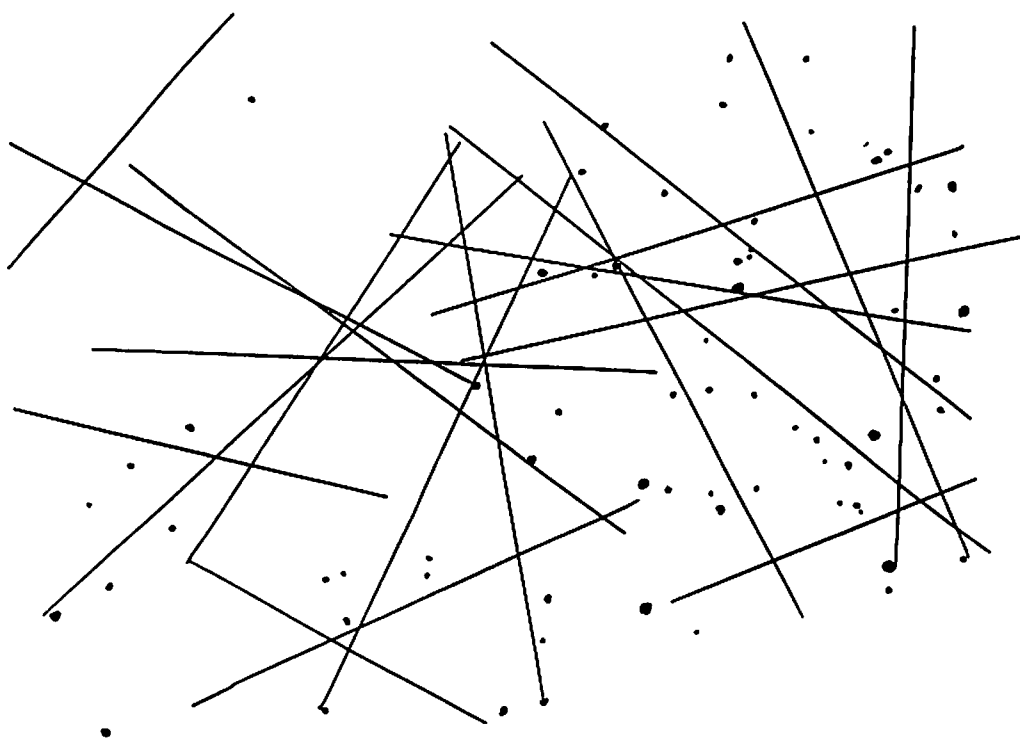
766 9, Tapu 98

JOHN CAGE: ATLAS ECLIPTICALIS (1961). Blatt 1





JOHN CAGE: VARIATIONS I (1958). Zwei Zufallsversionen
Das Material besteht aus 6 Transparentblättern 20 × 20 cm
mit Linien und Punkten





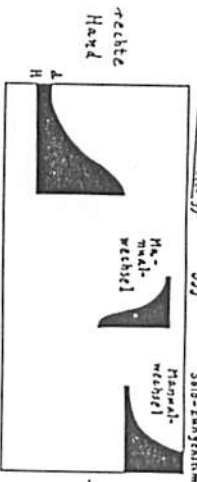
35

Schneller Register-
wechseln wie ff

fff

p

Solo-Zungenklinge



36

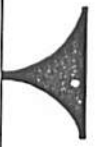
ff
Trompeten, Posunen

f
mehrere Solo-
punktfürklingen

fff (sehr laute Registerierung für sämtliche Manuale)

(Beide Hände auf dem Manual des Hauptwerks (später auf 1b. Manual) -
wechsel: die Handbewegungen
über mehrere Manuale ziehen)

linke
Hand



Manual-
wechsel

Glocke:
schöne, hohe,
prägnante,
starke
labormechanische Bewegungsgewalt, in ununterbrochener rhythmischer
Weise, die den Händen über den gesamten Umfang hinweg
alle auch Clusters ad lib. (mit Handflächen, Arm, Ellbogen).

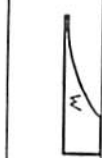
pp Bordun

p 32'

(der Ringel 15)

fff

Pedal



Manuale

"Glocke":
Beide Hände
wechseln über
Manuale

F1

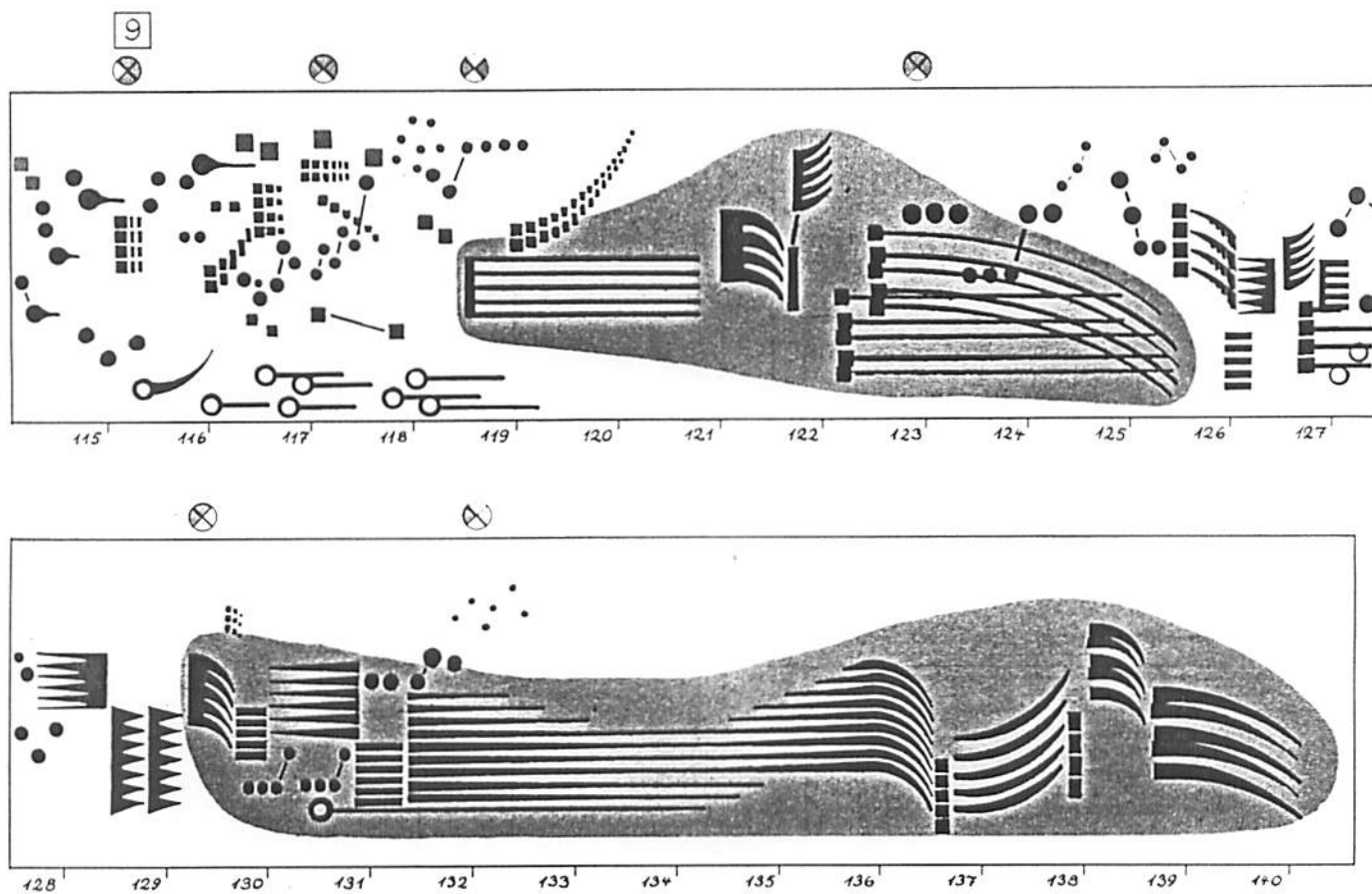
2. György Ligeti: Volumina, für Orgel (1961/62, rev. 1966), S. 18

.1 Das Zeichensystem (S. 35)

Zeichensystem		Systems of symbols	
A	B	C	D
Rauschen noise	harmonische und subharmonische Spektren harmonic and subharmonic spectra	ungefilterter Impuls unfiltered impulse	gefilterter Impuls filtered impulse
erhöhte Tonhöhe recognizable pitch 8 Sinuston sinus tone 5 20 Hz-gefiltert 20 Hz-filtered 4 terzgefiltert third-filtered 3 oktavgfiltert octave-filtered 2 grob gefiltert rough-filtered 1 weißes Rauschen white noise keine erkennbare Tonhöhe no recognizable pitch	weniger Geräuschhaft lesser proportion of noise 7 8 9 10 11 12 mehr Geräuschhaft greater proportion of noise	13	Tonhöhe pitch hoch high mittel middle tief low

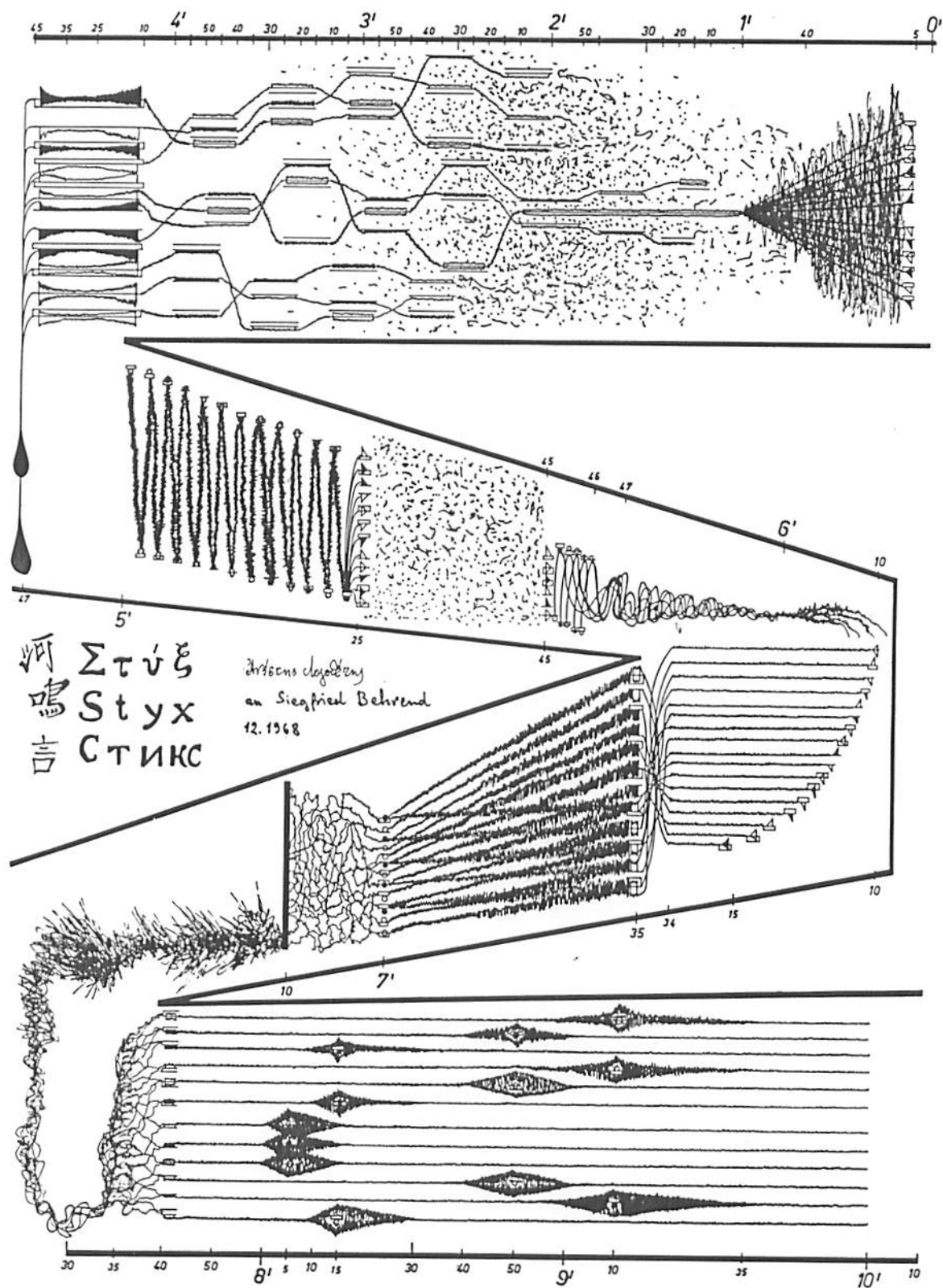
37

.2 Partiturseite, Abschnitt A9 (S. 51)

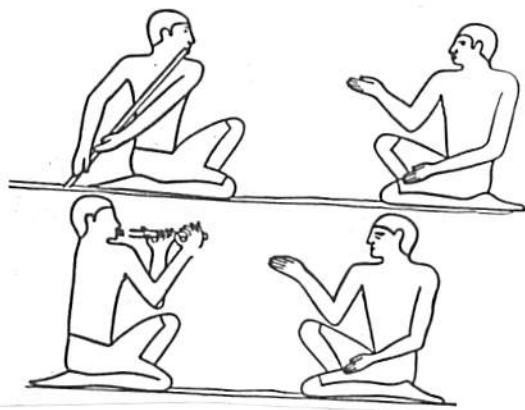


F7

RAINER WEHINGER: Hörpartitur (1970) zu G. LIGETI,
ARTIKULATION (Elektronische Musik, 1958)



ANESTIS LOGOTHETIS: STYX. Komposition für variable Besetzung (1968)



 = fondamentale ; = quinte :

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11

1766 5

Art. Handwritten^s

166.1 4. Dynastie (2723-2562 v. a.) Sp 1444

166 4 Sp 1445-1446



Abb. 2



Abb. 3

dritten Fingers gegen den Daumen der rechten Hand angezeigt. Die Musikszenen sind in dieser Hinsicht durchaus überzeugend und stellen alle diese rhythmischen Handzeichen mindestens einmal dar. Metho-

(Ringfinger = 2, Mittelfinger = 3, Zeigefinger = 4). Die Entzifferung von magischen Fingerzählreimen und Kinderspielen ähnlicher Art erlaubte die Identifizierung der rhythmischen Handzeichen; diese Art von Musikszenen konnte damit ausgeschaltet werden. Alle anderen haben offenbar einen tonlichen, intervallmäßigen oder vielleicht sogar melodischen Charakter. — Durch archäologisch-mw. Analysen, ak. Versuche und ikonographische Auswertung des mannigfaltigen Materials konnten zwei Grundformen von Handzeichen bestimmt werden: Abb. 2 zeigt die typische Stellung von Fingern, Hand und Arm, mit der eine Art „Grundton“ symbolisiert wird, während Abb. 3 dessen „Dominante“ darstellt; deren Zeichen kommt häufiger vor als das des „Grundtons“. Vielleicht handelt es sich um eine Art Rezitationston zu liturg. Texten und Gebetsformeln. Es ist sicher ein Zufall, daß das altägypt. Handzeichen der Quinte der ent-



Abb. 4

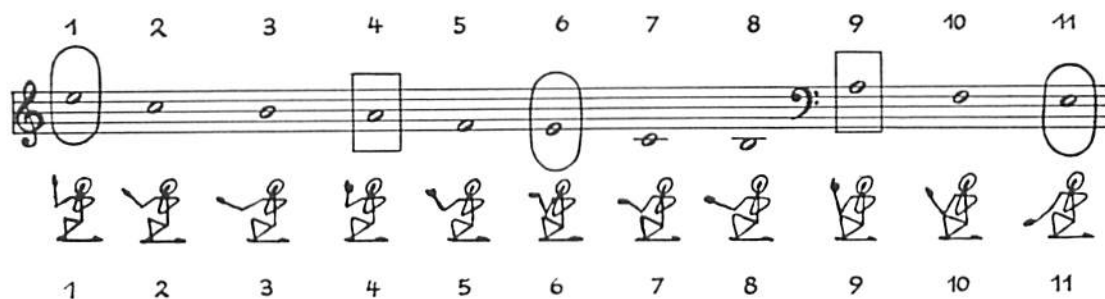


Abb. 4a: Musikszene aus dem Grabe des Seschemnofer, Gise (Altes Reich)

disch ist es von Wichtigkeit, zu wissen, ob die alten Ägypter nach abendländ. Art zählten, d. h. vom Daumen zum fünften Finger aufsteigend, oder wie die modernen Orientalen, die beim Kleinfinger anfangen

sprechenden Geste des modernen Handzeichensystems entspricht. — Hand- und Fingerstellung beider Zeichen bleiben meist unverändert, aber der Winkel, den Schulter und Vorderarm bilden, ist offenbar nach Belieben verändert worden. Das vergleichende Studium der Belege hat eine bestimmte Anzahl von solchen Varianten ergeben, die, zusammengefaßt, zwei vollst. Serien bilden und überraschender Weise einer oder mehreren der theoretisch bekannten Tonleitern der altägypt. Musik entsprechen (Abb. 4). Die verschiedenartige Beugung des Arms bedeutet also eine klangliche Erhellung oder Verdunkelung, eine skalenmäßig geregelte, höhere oder tiefere Intonation im Verhältnis zu einem der beiden Grundzeichen. Aus Vergleichen mit modernen koptischen Kirchensängern ergab sich endlich, daß das betr. Handzeichen einen bestimmten Ton oder aber seine Oktave angibt, je nachdem ob der Ellbogen auf das Knie gestützt wird oder ob der Cheironom den Arm hochhält. — Die hieroglyphische Schrift kennt ein „Deutzeichen“, das die auf das Knie oder den Schenkel des Cheironomen aufschlagende Hand nachbildet. Es wurde später zum Interpunktionszeichen. Andere Deutzeichen stellen die Hand des Cheironomen, von der Seite gesehen, dar. Sie werden dem Wort für „Sänger“ („Musiker“, „Chei-

1952, 225 u. Kgr-Ber. f. KM. Bern 1952, Bern 1953, Haupt, 9; Zu „Eine alte Neumenschrift“ in AML XXV, 1953, 87; *Sur quelques tropaires grecs traduits en latin* in AnnMI II, 1954, 27; *Trope, Sequence and Conductus* in The New Oxford History of Music II, 1954, 128; *Überlegungen zu Bachs geschichtlicher Stellung* in SMZ 94, 1954, 443; ferner folgende Art. in MGG: *Abendland, Akzent, Anselmi, Antiochien, Joh. Bapt. Beck, Conductus, Dreiklang, Dür-Moll, Estampie*. Gegen hundert Buchbesprechungen enthalten wertvolle Beitr. zu verschiedenen Wissensgebieten. Kl.-Stücke, Org.-Werke, eine Bearb. der Chaconne v. Bach f. Org. u. a. Kompos. blieben Ms.

Jacques Handschin war ein Polyhistor, der zu seiner Zeit wohl einzig dastand. Seine Studien umfassen den ganzen Arbeitsbereich der Mw. und ihrer Teilgebiete: Mg., mus. Völkerkunde, Musikpsychologie, und deren Hilfswiss. Er hat sich meist in kürzeren Publ. geäußert, dafür aber immer in äußerst konzentrierter und wissenschaftlicher Form. Im Mittelpunkt seiner Bemühungen stand die Erforschung der ma. Musik. Dabei kamen ihm sein phänomenales Gedächtnis und seine Sprachbegabung zugute. Er beherrschte neben den wichtigsten Sprachen Europas auch die slawischen sowie Latein und Griechisch in Wort und Schrift. Dem kompromißlosen Gelehrten ist es gelungen, in mehreren Spezialgebieten die Forschung wesentlich voranzutreiben. Seine Beitr. zu den Anfängen der mehrst. Musik gehören heute zu den Grundlagen der Mw. Er kannte die Schulen von St-Martial (Limoges) und Notre Dame (Paris) wie die Mehrstimmigkeit in England bis zum 13. Jh. wie kein anderer. In der ma. Monodie hat er zur Neumenforschung, zu Conductus, Tropus, Estampie und Sequenz neue Wege gefunden und diese Begriffe auch terminologisch sauber definiert. Als Byzantinist hat er manche Frage geklärt und Beziehungen zwischen den Musikkulturen Europas und der von Byzanz aufgedeckt. Sein *Toncharakter*, eine Einführung in die Tonpsychologie, enthält zahlreiche Exkurse, von denen diejenigen über antike und exotische Musik sowie über MTh. zum Wertvollsten gehören, was bis heute darüber geschrieben worden ist. Mag das Buch auch in der Analyse stärker sein als in der Synthese (K. Jeppesen in AML XXI, 1949, 76 f.), so ist es doch ein Werk von ungewöhnlichen geistigen Qualitäten. Der Mg. im Überblick liegt die Idee einer objektiven Mg. zugrunde, derzufolge jede Epoche gleich viel Aufmerksamkeit verdient. „Der mus. Mensch aller Zeiten und aller Völker und seine Produktionen, aber diese auf ihn bezogen“, das bezeichnete der universelle Gelehrte als den eigentlichen Gegenstand der Mw.

Hans Oesch

Handzeichen Inhalt: I. Altertum und außereuropäische Musik. — II. Mittelalter. — III. Europäische Musik der Neuzeit. 1. Die Hand als Anschauungsmittel. 2. Handzeichen als Symbole. 3. Hand- und Armbewegungen.

I. Altertum und außereuropäische Musik. Handzeichen sind die seit dem Altertum bekannten, unter der allgemeinen Bezeichnung *Cheironomie* zusammengefaßten Gebärden der Chor- oder Orch.-Leiter, deren Aufgabe es war, den Bewegungsablauf der Melodie und gewisse rhythmische Einzelheiten durch Gesten zu veranschaulichen. Diese Zeichen waren Gedächtnisstützen für die Chorsänger oder Gruppenmusiker, die nach alt-orientalischer und antiker Sitte auswendig musizierten und nur zeitweilig, etwa bei besonders langen Werken, an gewisse charakteristische oder besonders schwer auszuführende Intervalle erinnert zu werden brauchten. Die Tätigkeit des Cheironomen hat also nichts (oder nur wenig) mit dem modernen Dgt. zu tun. Letzterer regelt Tempo und Takt, ersterer stellt das fließende Auf und Ab einer Melodie oder bestimmter melodischer Abschn. durch konventionell

geregelter Gesten dar. — Die alten Ägypter kannten mehrere Arten von Handzeichen, die von verschiedenartig geschulten Berufsmusikern ausgeführt wurden. Dem wirklichen Cheironomen, im Sinne der obigen Definition, traten die Taktschläger („Metronomisten“) sowie gelegentlich andere Musiker zur Seite, deren Aufgabe es war, die Takte und Zählzeiten an den Fingern abzuzählen und den Musikern sichtbar zu machen. Endlich kannte man noch den Dgt. im heutigen Sinne, zumal wenn es sich darum handelte, größere oder gar kombinierte Instr.- oder Vok.-Gruppen unter einer gemeinsamen Leitung zu vereinigen. Die ersten bildlichen Darstellungen von deutlich als solche gekennzeichneten ägypt. Cheironomen stammen aus der Zeit der 4. Dynastie (2723–2563 v. Chr.). Meist ist ein Cheironom mit dem zu ihm gehörigen Musiker abgebildet. Fast scheint es so, als ob der Bildhauer Wert darauf gelegt habe, Töne und Intervalle im Augenblick der Ausführung nicht allein ikonographisch festzulegen (der Harfner ist häufig so dargestellt, daß man aus der Haltung seiner Hände darauf schließen kann, was er gerade spielt), sondern auch durch ein graphisch-bildliches Zeichen, eben die winkende Hand des Cheironomen, sichtbar zu machen:

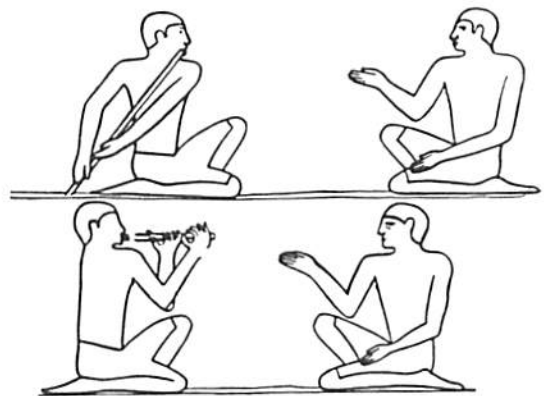
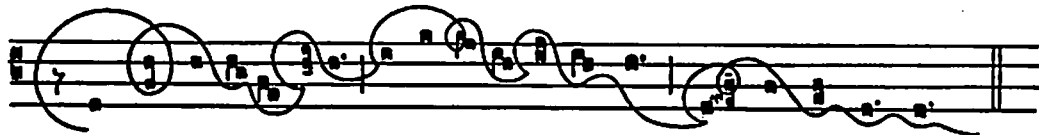


Abb. 1

In diesem Sinne haben die altägypt. Musikszene für den Forscher geradezu den Wert eines mus. Dok., da der Cheironom ja tatsächlich gewisse Töne darstellt. Man kann dieses Verfahren natürlich noch nicht als eine wirkliche Notenschrift ansehen, obwohl die hieroglyphische, ebenfalls aus Bildern zusammengesetzte Schrift zu diesem Vergleich einläßt. — Durch systematischen Vergleich aller Musikszene, auf denen Cheironomen dargestellt sind, und durch ikonographische Analyse ist es nach mühseligen Forschungen gelungen, einige dieser Gesten zu identifizieren und mehrere Serien ägypt. Handzeichen zu verstehen. Man kann die ägypt. Handzeichen in Serien mehr rhythmischer und in Serien mehr melodischer Bedeutung einteilen. Bei den letzteren kommt es darauf an zu erkennen, ob die Zeichen Einzeltöne, Intervalle oder melodische Modelle (im Sinne der Maqāms der Araber oder der Ragas der Inder) angeben sollen. — Für die Takt- und Zählzeichen lassen sich (unter Vernachlässigung der unausbleiblichen Varianten) folgende Tatsachen herauschälen. Die flache Hand des Cheironomen schlägt auf den Schenkel, wahrscheinlich, um den ersten, schweren Taktteil zu betonen, wie es noch heute überall im Orient gebräuchlich ist. Der zweite, dritte und vierte Taktteil werden dann durch ein leichtes Berühren des fünften, vierten und



Be-ne omnia fecit, surdos fecit audi-re, et mu-tos lo-qui.

Handzeichen der Tonika-Do-Lehre

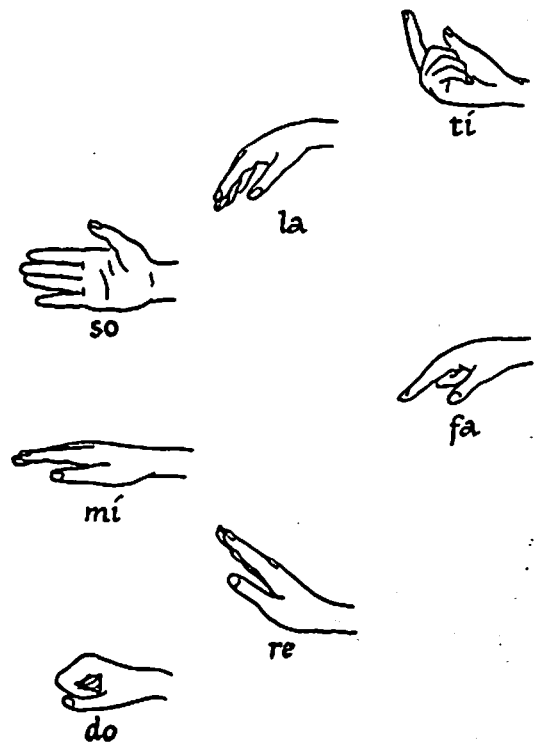
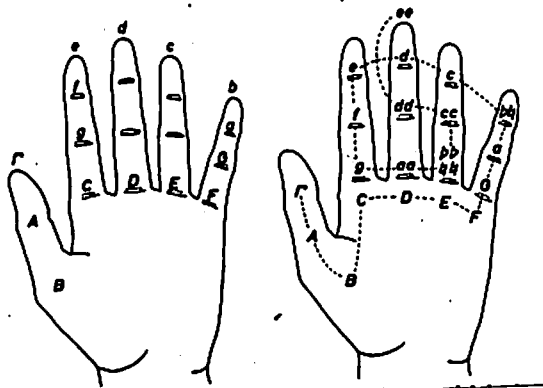


Abb. 16

FAKSIMILE 12

Handwritten musical notation on a page titled "FAKSIMILE 12". The notation is written on a system of five staves. The first staff is labeled "Alles in der Natur" and "Alles in der Natur". The second staff is labeled "Alles in der Natur" and "Alles in der Natur". The third staff is labeled "Alles in der Natur" and "Alles in der Natur". The fourth staff is labeled "Alles in der Natur" and "Alles in der Natur". The fifth staff is labeled "Alles in der Natur" and "Alles in der Natur". The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs, and is written in a cursive, handwritten style.

Klavierbuch der Jungfrau Regina Clara im Hof
 Wien, Staatsbibliothek *M. 18491* (1629), fol. 30'

m'aimeur a x x x notes a // m'aimeur

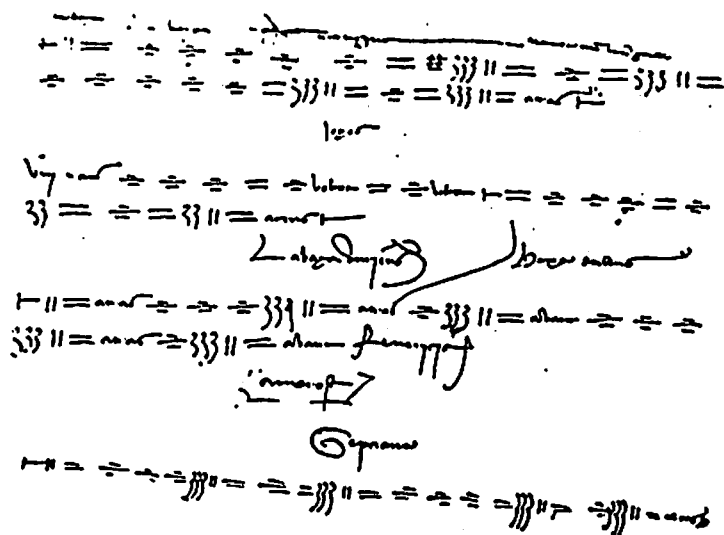
Handwritten musical notation on a system of five staves. The notation includes various musical symbols, including notes, rests, and clefs, and is written in a cursive, handwritten style.

1. Flus dem Gantzbuch der Jflargarte von D)lertich

→ 1766 5, f. 1451-1452
mm 1030

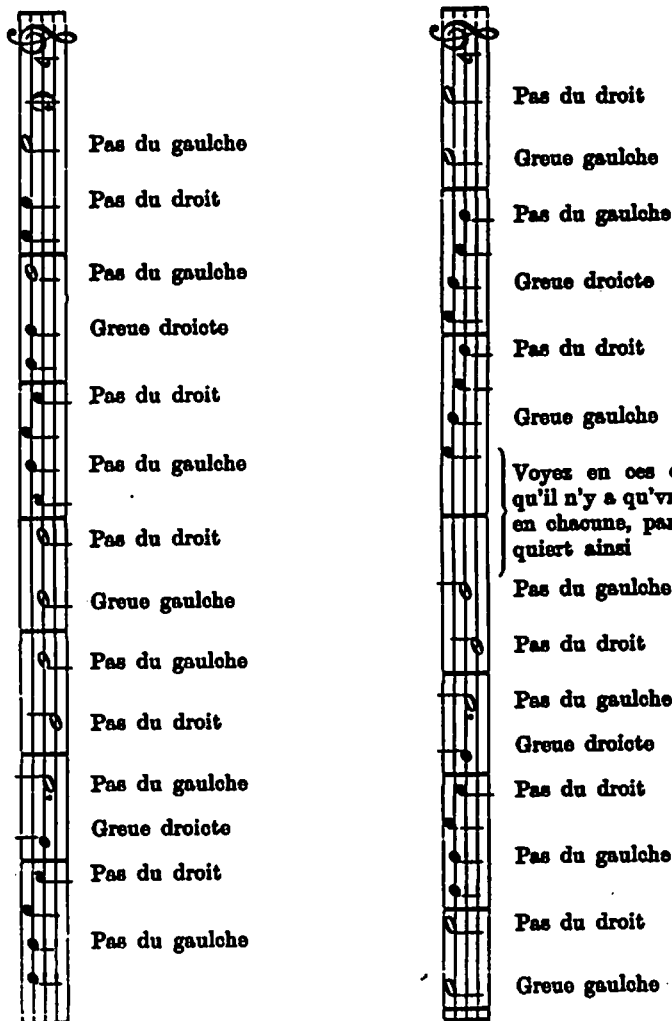
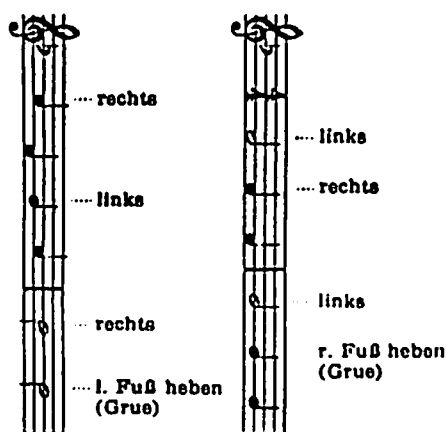
→ am 12. 12

→ 1766 5, 1456
Agnes Gundoeper (1492)



Links: Einer der
frühesten Versuche einer
Tanzschrift aus Spanien,
etwa 1450. Rechts:
Zwei Aufzeichnungen
von Failliet. Eine
"Chaconne" und (ganz
rechts) eine "Bourrée".

*Air de l'Allemande pour la premiere & seconde partie.
Mouvements qu'il faut faire pour danser l'Allemand.*

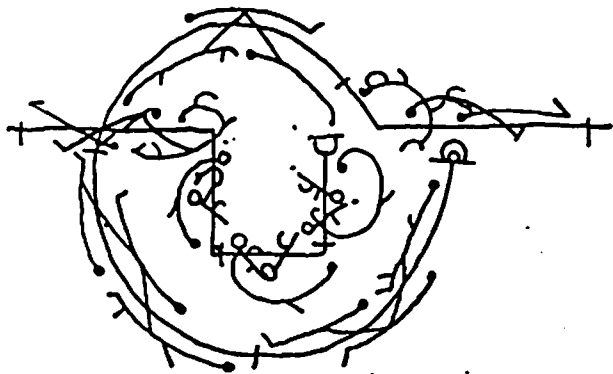


Tabulature de la troisieme partie de l'Allemande qui se dance par mesure binaire, comme la courante avec les mouvements.

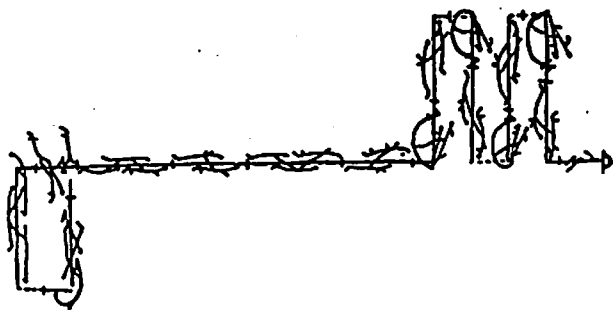
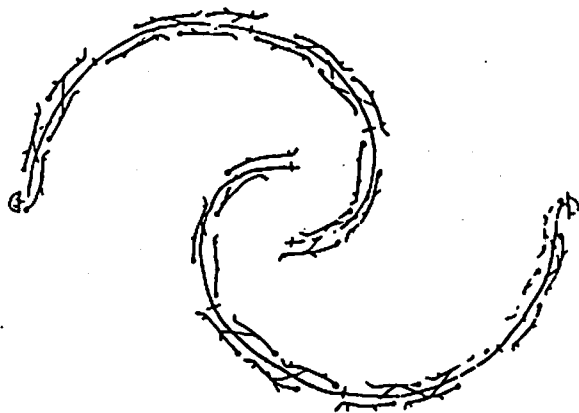


et ainsi continuant au repétant le commencement.

La Forlana



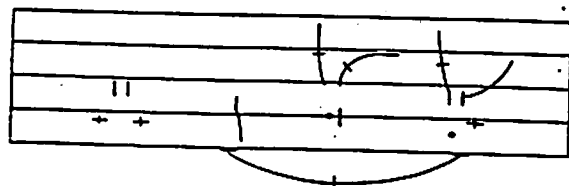
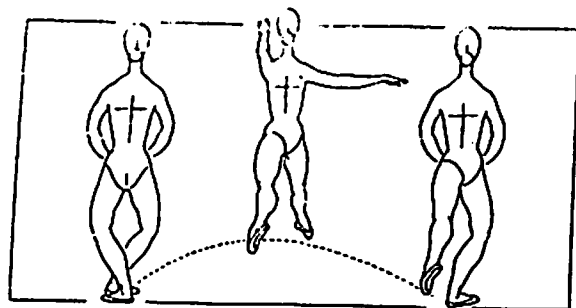
2. Aus Feuillets Chorégraphie



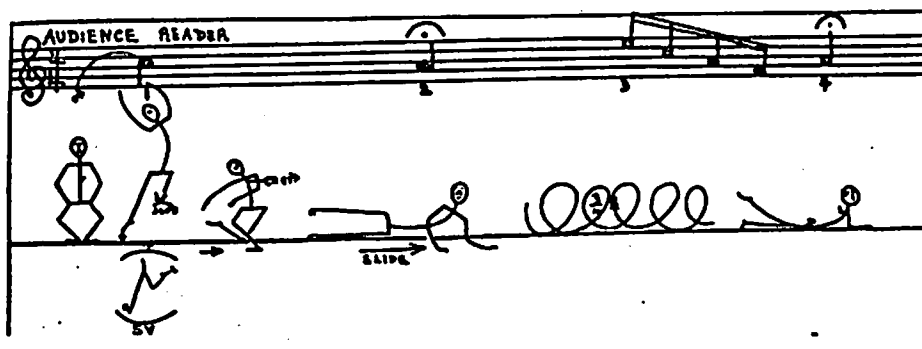
F. A. Zorn

Grammatik der Tanzkunst

Zéphire Zéphire



Links: »Grand jeté en avant«, in drei Zeichnungen und nach der Aufzeichnungsmethode des Benesh-Systems gezeigt. Rechts: Die Eshkol-Methode zeigt eine Körperhaltung mit den Zeichen, die Bewegungen jedes Körperteils darstellen. Ganz rechts: Beispiele der Labanotation – Schritt, Hochschlendern des Beines (oben), Schritt, Sprung (unten) und Überschlag nach vorwärts (ganz rechts)



Links: Skizziertes »Aldo de infantes«, das dem Ballettmeister hilft, ein choreographisches Gebilde zu wiederholen. Oben: Ein Beispiel der Notierung der Letitia Jay

IV. MUSIKNOTEN

IV.1. FAVIER¹: Chorégraphie. In: DIDEROT, DENIS: *Encyclopédie ou Dictionnaire Raisoné*. Paris, 1751. Bd.3, S. 367–372 (Stichwort: Chorégraphie).

Neuaufgaben: keine
Übersetzungen: keine
Weitere Schriftnachweise: fehlen

A. SCHRIFTABBILDUNG

In der vorliegenden Enzyklopädie wird keine notierte Bewegungsfolge abgebildet. Es werden lediglich einige Zeichen der Schrift Faviers gezeigt:



1. Informationen zur Biographie des Autors fehlen.

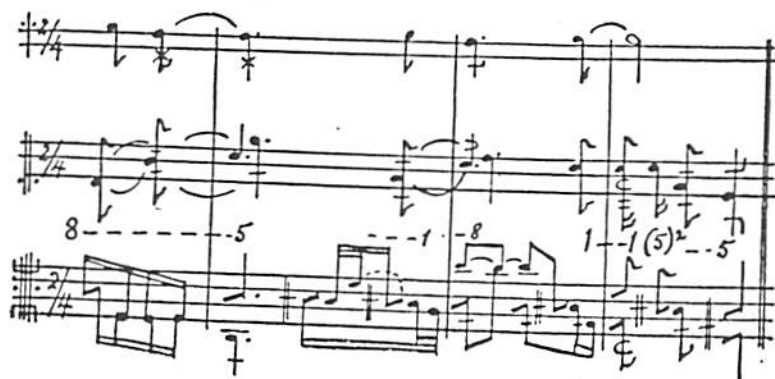
IV.3. VLADIMIR STEPANOV¹: *Alphabet des Mouvements du Corps Humain. Essai d'enregistrement des mouvements du corps humain au moyen des signes musicaux.* Paris, 1892.

Neuaufgaben: keine

Übersetzungen: LISTER, RAYMOND (Hrsg.): *V. I. Stepanov. Alphabet of the Movements of the Human Body.* Cambridge 1958, New York, 1969 (2. Auflage).

Weitere Schriftnachweise: MASSINE, LEONIDE: *Massine on Choreography. Theory and Exercises in Composition.* London, 1976.²

A. SCHRIFTABBILDUNG



1. Informationen zur Biographie Stepanovs: vgl. KOEGLER, HORST a.a.O., S. 554 Sp. 2.
2. In seinem Buch, einem Versuch, allgemeingültige choreographische Gesetze aufzufinden und sie in einer 'Theorie der Choreographie' abzuhandeln, benutzt Massine zur Verdeutlichung seiner Beispiele die Tanzschrift Stepanovs, von der er sagt: "A system of notation being indispensable, I have chosen and developed that of W. I. Stepanov (1891) which approximates to musical notation in its symbols and their identical rhythmical value. This

B. INTENTION DES AUTORS

Stepanov beklagt im Vorwort zu seiner Tanzschrift vor allen Dingen, daß die Möglichkeit fehle, Bewegungen aufzuschreiben, die den Choreographen befähigen würde, eine für die Weiterentwicklung des Balletts unbedingt notwendige Theorie zu schaffen. Diese Theorie könne dann aus der unbegrenzten Zahl körperlicher Bewegungen die Normen für eine Bewegungsharmonie etablieren. Seine Bewegungsschrift, so meint Stepanov, sei der erste Schritt zur Verwirklichung dieser Absicht.

"The new method of the notation of movement by musical signs which I wish to show in this book, is an attempt to create a kind of alphabet for choreographers and all others who require to record human movements. The basis of the system is the analysis of all the movements of the human body in simple elementary movements, and the notation of these movements by means of musical signs and a number of supplementary signs. The combination of these notes and signs forms the alphabet, by means of which any position and any movement of the body may be recorded exactly." (Übersetzung von Raymond Lister, S. 9)

In einem Kapitel, das er den Zeichenerklärungen voranstellt, erläutert Stepanov die Anatomie des Menschen und das, was er den "Mechanismus des menschlichen Skeletts" nennt. Aus der genauen Kenntnis der Funktion des anatomischen Baus legt er die Bewegungsmöglichkeiten des Menschen fest und ordnet sie mit fachlichen Termini in bestimmte Kategorien ein: er unterscheidet zwischen 'flexion' und 'extension', 'abduction' und 'adduction'.

C. SCHRIFTAUFBAU

C.a. DARSTELLUNG DER BEWEGUNG KONSTITUIERENDEN ELEMENTE

1. Darstellung des Körpers

Stepanov unterteilt ein 9-Liniensystem in drei Bereiche: die oberen 2 Li-

system enables us to record with clarity all the movements used in choreography and suits perfectly the study of harmony and choreographic counterpoint which I am explaining in this work." (S. 16)

IV.4. VACLAV NIIJNSKY¹: *Choreographie*. Madrid/
St. Moritz, 1917/1918 (unveröffentlicht).²

Neuaufgaben: keine
Übersetzungen: keine
Weitere Schriftnachweise: fehlen

A. SCHRIFTABBILDUNG



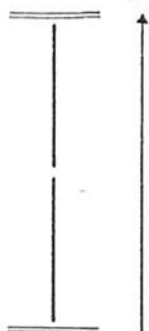
1. Informationen zur Biographie Nijinskys: vgl. KOEGLER, HORST a.a.O., S. 420 Sp. 2f.
2. "Nijinsky proposed a system which could be, ideally, as easily read as music. That is, a ballet would be preserved, similar to an orchestral score. Steps on staves, like musical notes, each one referring to a master-key. The master-key was a ball divided into segments. Taking the human body at its greatest extension, he describes a network of circles, tangent to stretched arms and legs, which became in three dimensions an imaginary sphere tight-massed with every possibility of movement within its extremities. He collaborated with a physician in order to make it anatomically feasible. Not only dance-movement, but motions for sport, industrial activity, physical exercise, could be simply recorded. He worked on it before any possibility of widespread recording by a motion-picture camera was promised. It has never been published. When it is finally edited it will seem as obscure as Feuillet or the rest. But from its formulation can be derived canons and theories of movement which are more revealing than any conceived, up to the present." (KIRSTEIN, LINCOLN: *Dance. A Short History of Classical Theatrical Dancing*. New York, 1974 (4. Auflage), S. 292)

Head and Neck
Arms and Hands
Feet and legs
Torso
Hips

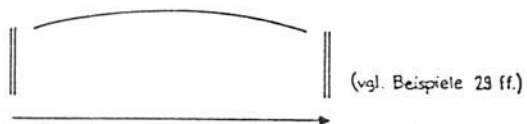
Don Juan Donna Elvira Don Juan Donna Elvira

5. Aus R. v. Labans „Don Juan“-Partitur

Schreib- und
Leserichtung



Notierungsweise einer Antriebssequenz



Motiv-Schrift

einfache Kolonne
(Ganzkörper-
Bewegungen):



Ausnahme
(mit Körper-
zeichen, z.B.):



Doppelkolonne
(Bewegungen
der rechten/
linken Körper-
seite):



Kurzes, wiederholbares Bewegungsmotiv:

— einfacher Anfangs- und
Schlussstrich

Ganze Bewegungssequenz:

== doppelter Anfangs- und
Schlussstrich

Zeitliche Dauer
von Bewegungen im Verhältnis zueinander

(Längen der Bewegungszeichen):



$\frac{2}{1}$



$\frac{1}{1}$



$\frac{1}{2}$

eines normalen Taktmasses

Bewegungszeichen

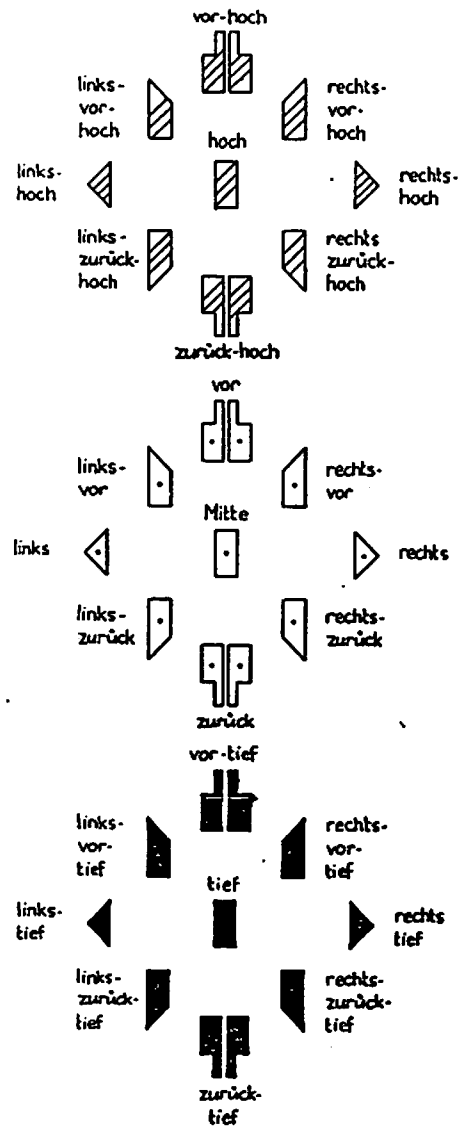
Aktionsstrich – nicht näher
beschriebene Bewegung von
bestimmter Dauer:



Richtungszeichen – gibt eine
zu erreichende Bewegungs-
richtung an (Dauer bestimmt):

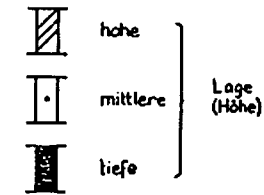


Bewegungsrichtungen



N. B. Für Bewegungen des ganzen Körpers ist «Mitte» das Körperzentrum, für Bewegungen einzelner Gliederteile ist «Mitte» das Aufhängegelenk (z. B. für den Arm das Schultergelenk). Alle 26 anderen Richtungen strahlen von dieser «Mitte» aus.

Zusätze zu den Richtungszeichen



aufrechter Stand

Gegenden (vgl. S.)

Die Ausdehnung im Raum

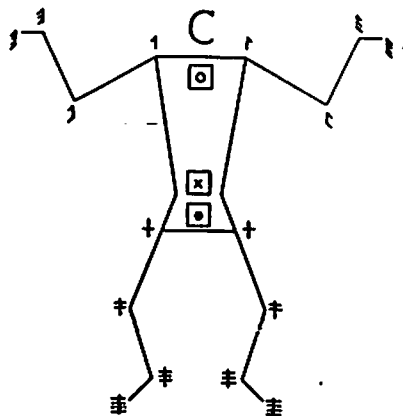


Clendin Emmott

17
17
1
X
X

17
17
1
X
X

Körperteilzeichen



C	Kopf	links/rechts	1	↑	Schulter
□	Leichtzentrum (Brustkorb)		1	↗	Ellbogen
⊗	Taille		≡	↗	Handgelenk
□	Schwerzentrum (Becken)		≡	↗	Hand
≡	rechte Handfläche		1	↑	Arm
≡	linke Fußsohle		+	/	Hüfte
†	Fingerspitzen		≡	/	Knie
†	Daumenkante der rechten Hand, oder Kleinfingerkante der linken Hand		≡	/	Fußgelenk
□	Gesicht		≡	/	Fuss
			1	↑	Bein
			↑		beide Schultern
			≡		beide Hüften
			↑		beide Arme
			≡		beide Beine



Crescendo (Anwachsen) und Decrescendo (Abklingen)



Akzente:
 / stark
 / leicht

Die Bindebogen

senkrecht (z.B. Führung eines Körperteils, vgl. Beispiel 13):



waagrecht (z.B. Berührung von Körperteilen):



Sprung, Drehung und Weg

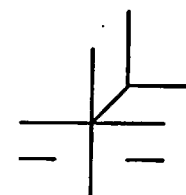
Sprung (Elevation):



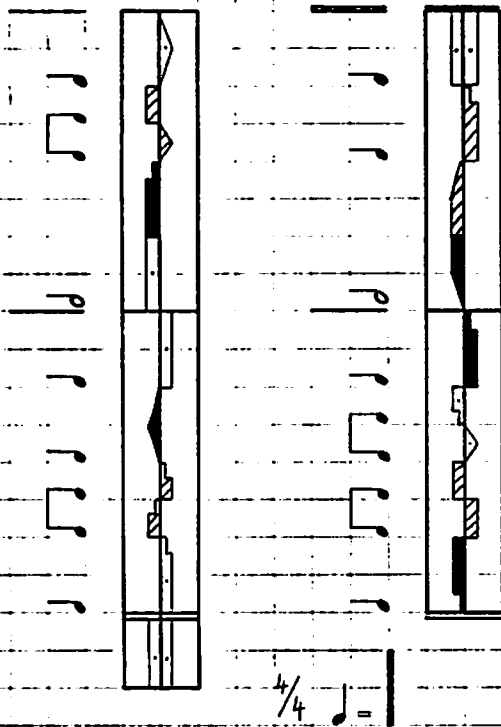
Gerader Weg:



Das Antriebssymbol



(vgl. Beispiel 24)



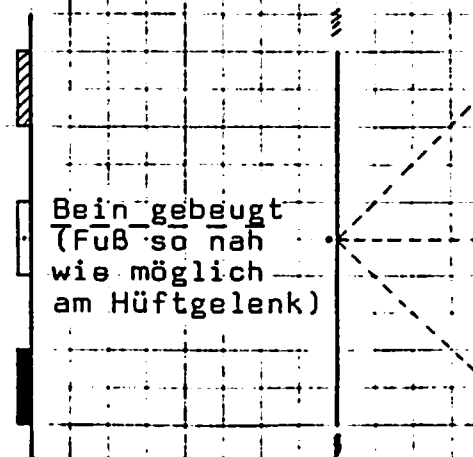
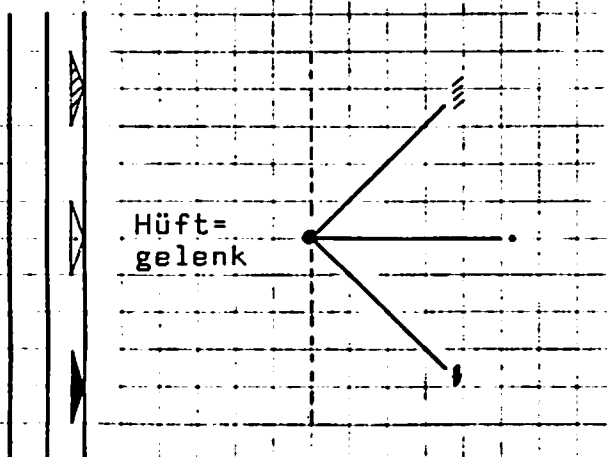
Eine Schrittfolge in vier 4/4 Takten. Die einer halben Note entsprechenden Zeichen sind unterteilt in zwei Höhenlagen, das zeigt eine gebundene Bewegung. Das erste Zeichen im letzten Takt ist ein Seitwärts-Zeichen, dessen Spitze abgeschnitten ist, damit die Höhenlagen deutlich sichtbar sind, wenn die Zeichen besonders lang sind.

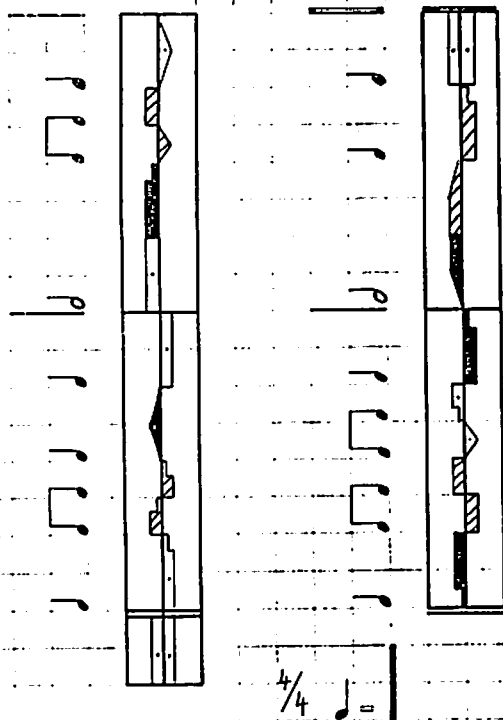
IV) DIE HÖHENLAGE FÜR BEINGESTEN:

Die Höhenlage für Beingesten wird bezogen auf das Hüftgelenk. Schwarze Richtungszeichen sind tiefer, Richtungszeichen der mittleren Höhe sind auf derselben Höhe, gestrichelte Richtungszeichen höher als das Hüftgelenk, jeweils im Abstand eines Winkels von 45 Grad.

Die drei Richtungszeichen „tief“, „Platz“ oder „Zentrum“ und „hoch“ ergeben die Senkrechte.

Beingesten sind grundsätzlich gestreckt, solange die Beugung nicht extra angegeben ist.





Eine Schrittfolge in vier 4/4 Takten. Die einer halben Note entsprechenden Zeichen sind unterteilt in zwei Höhenlagen, das zeigt eine gebundene Bewegung.

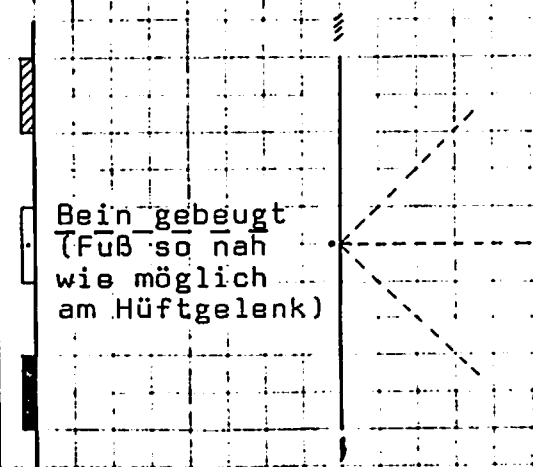
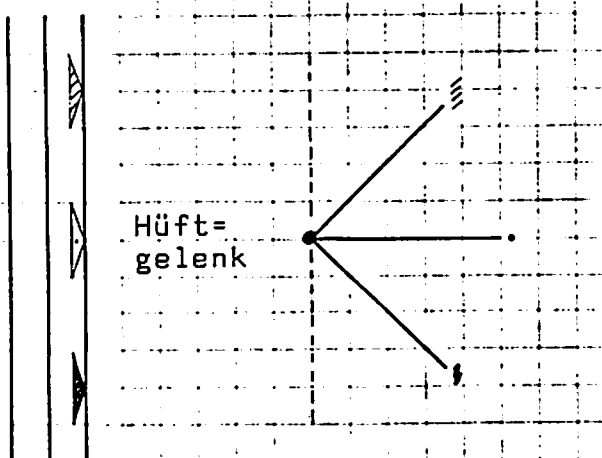
Das erste Zeichen im letzten Takt ist ein Seitwärts-Zeichen, dessen Spitze abgeschnitten ist, damit die Höhenlagen deutlich sichtbar sind, wenn die Zeichen besonders lang sind.

IV) DIE HÖHENLAGE FÜR BEINGESTEN:

Die Höhenlage für Beingesten wird bezogen auf das Hüftgelenk. Schwarze Richtungszeichen sind tiefer, Richtungszeichen der mittleren Höhe sind auf derselben Höhe, gestrichelte Richtungszeichen höher als das Hüftgelenk, jeweils im Abstand eines Winkels von 45 Grad.

Die drei Richtungszeichen „tief“, „Platz“ oder „Zentrum“ und „hoch“ ergeben die Senkrechte.

Beingesten sind grundsätzlich gestreckt, solange die Beugung nicht extra angegeben ist.



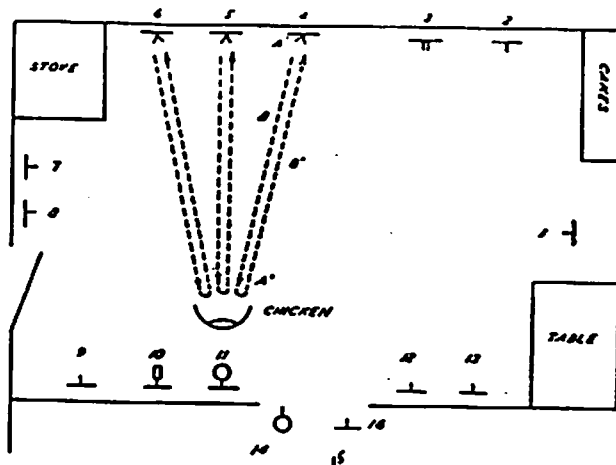


Abb. 2: 'Zusammenhängender Grundentwurf'
(KURATH, 1960:244).

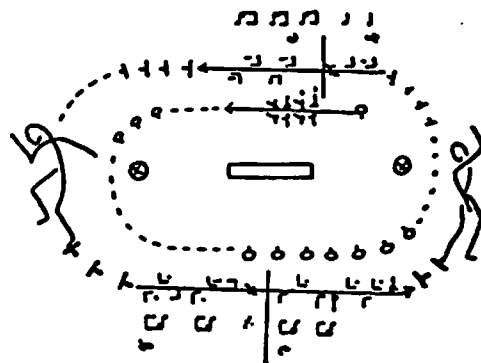
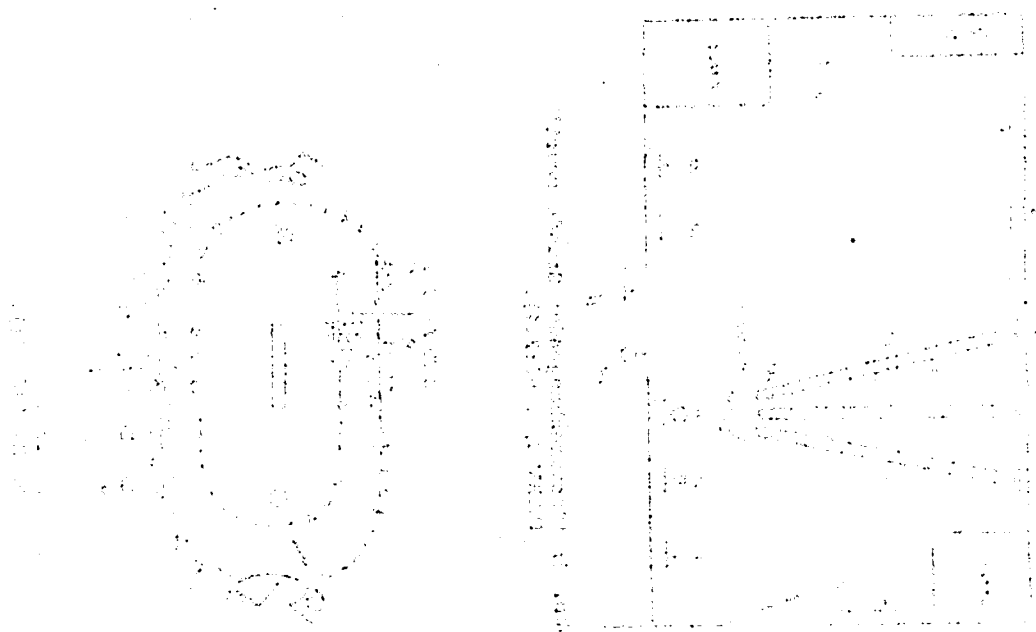
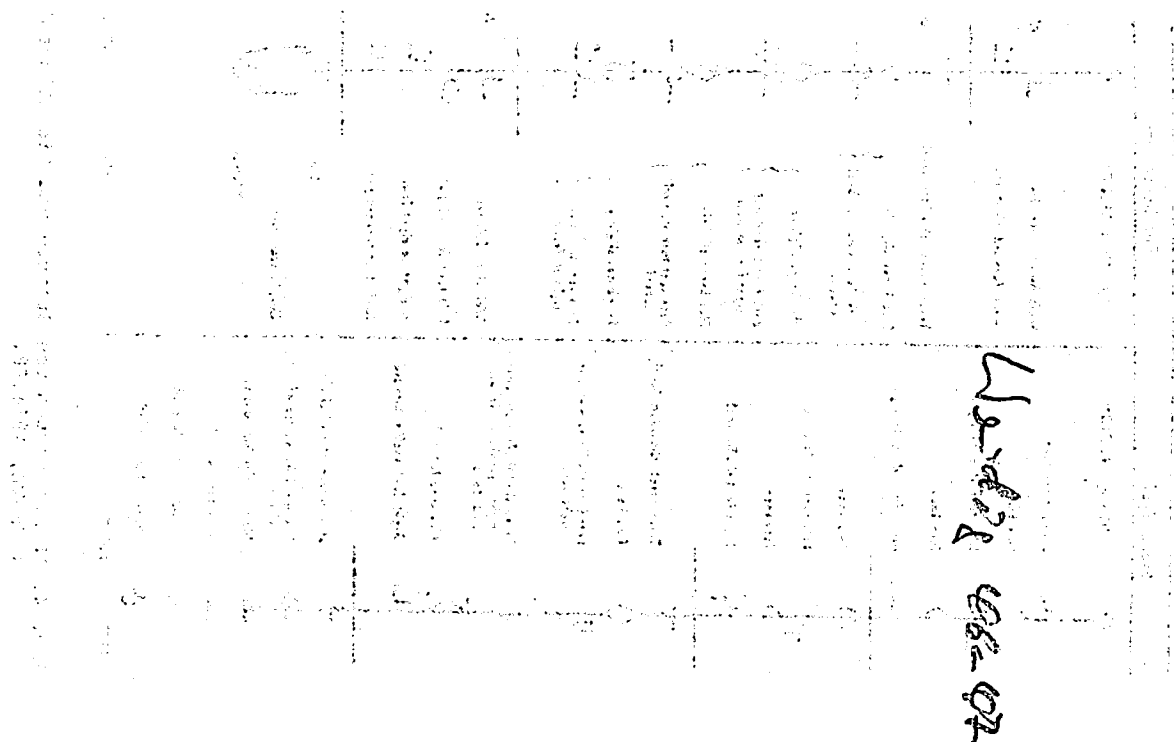


Abb. 3: 'Federtanz'
(KURATH, 1964:94).

Steps

Stamp Type		Fish Dance Type	
LINE OF DIRECTION		LINE OF DIRECTION	
Stamp right foot	Flex knee	Walk forward left foot	Walk forward right foot
Left foot step to right	Flex knee	Torso erect, shoulder level	Flex knees slightly
Right foot drag to right	Flex knee	Both feet turn in, heel accent	Flex knees slightly
Left foot shuffle back	Flex knee	Both feet turned out, right foot in back	Flex knees slightly
Right foot shuffle back	Torso erect, shoulders level	Both feet turn in, heel accent	Flex knees slightly
Left foot shuffle forward, to right heel	Torso slightly forward bent, right shoulder forward and down	Both feet turn out, right in front	Weight on left foot
Right foot shuffle forward	Flex knee forward	Left foot forward put	Weight on right foot
Man face center of circle	Woman face center of circle	Right foot forward put	
Male leader face ahead	Male face ahead		
Female leader face ahead	Female leader face ahead		
Woman face ahead	Woman face ahead		

Abb. 4: "Schrittarten von Stampf- und Fischtänzen"
(KURATH, 1964:98).



Eine Zeichenschrift zur Aufzeichnung von Gesichtsausdruck und Körperhaltung

ADAM KENDON UND J. EX

A. Augen

Unter diesem Aspekt unterscheiden wir verschiedene Anordnungen der Lider in bezug auf die Augen, und zwar in folgender Weise:

1.  Normal- oder Grundposition. Die Augen sind geöffnet, die Lider entspannt.
2.  Halbgeschlossen. Das Oberlid fällt entspannt über das Auge.
3.  »Gespannte Augen.« Das Oberlid ist nach vorne über das Auge gezogen, das Unterlid gespannt, hochgezogen.
4.  »Verdrehte Augen.« Beide Lider eng zusammen, meist verbunden mit Kontraktionen der zygomatischen Muskulatur.
5.  »Lachende Augen.« Augen durch Kontraktion der zygomatischen und Levator-Muskulatur verengt, Augenlider jedoch entspannt.
6.  »Verengte Augen.« Augenbrauen über die Augen gesenkt, sie teilweise schließend.
7.  »Geweitete Augen.« Beide Augenlider sind vom Auge zurückgezogen.

B. Augenbrauen

1.  Normal- oder Grundposition.
2.  Hochgezogene Brauen.
3.  Schräge Brauen. Die Brauen sind nach oben und zusammengezogen.
4.  Zusammengezogene Brauen. Die Brauen sind über der Nase zusammengezogen, wie beim Stirnrunzeln.
5.  Die Brauen sind über der Nase herabgezogen, dabei zeigen sich über dem Nasenrücken querlaufende Falten.

C. Mund

1.  Normaler oder ausdrucksloser Mund.
2.  Normaler oder ausdrucksloser Mund, geöffnet.
3.  Leichtes Lächeln um die Mundwinkel.
4.  Lächelnder Mund.
5.  Lächelnd, Mund offen.
6.  Lächelnder Mund, Lippen geöffnet, so daß die Zähne sichtbar sind.
7.  Lächelnder Mund, offen, Lippen zurückgezogen, so daß die Zähne sichtbar sind.
8.  Leicht herabgezogene Mundwinkel.
9.  Fest zusammengepreßte Lippen.
10.  Lippen nach innen gerollt.
11.  Lippen aufgeworfen, geschlossen. »Schmollend.«
12.  Lippen aufgeworfen, offen.
13.  Lippen aufgeworfen, zusammengepreßt. »Geschürzt.«
14.  Mundwinkel herabgezogen.
15.  Lippen geschlossen, Zunge hervorschauend.
16.  Unterlippe aufgeworfen. »Halb-Flunsch.«

D. Kopfpositionen

Jede Beschreibung der Kopfposition muß drei Veränderliche berücksichtigen. Der Kopf kann sich um eine vertikale Achse drehen, er kann vor- und zurück gebeugt und nach rechts und links geneigt werden. Wir beschreiben hier die Position des Kopfes bezüglich seiner Abweichung von der aufrechten Position, das Gesicht nach vorne gerichtet. Das Ausmaß der Abweichung von dieser Position wird für jede der drei Dimensionen getrennt notiert, für das Gesicht ebenso wie für die Haltungen.

1.  Kopf aufrecht, Gesicht geradeaus gerichtet.
2.  Kopf nach links gewendet.
3.  Kopf nach rechts gewendet.
4.  Kopf nach links geneigt.
5.  Kopf nach rechts geneigt.
6.  Kopf zurück gebeugt.
7.  Kopf vorgebeugt.

Mit Veränderungen der Kopfposition gehen Veränderungen des Nackens einher. In den von uns bisher ausgewerteten Filmen haben wir eine Ausdehnung und ein Zusammenziehen des Nackens beobachtet.

1.  Nacken ausgestreckt.
2.  Nacken zurückgezogen.

E. Hände und Arme

Für Hände und Arme konnten wir keine leicht unterscheidbaren Positionen entwickeln. Wir griffen daher auf stilisierte Zeichnungen zurück, um ihre Haltung anzudeuten. Einige Beispiele sollen das illustrieren.

-  Ellenbogen auf dem Tisch, Hände zusammen.
-  Rechter Ellenbogen auf dem Tisch, die Hand berührt den Kopf. Linke Hand auf dem Tisch.
-  Ellenbogen und Unterarme auf dem Tisch, Hände zusammen.

F. Schulter- und Rumpffpositionen

1.  Rumpf aufrecht.
2.  Nach links geneigt.
3.  Nach rechts geneigt.
4.  Vorgebeugt.
5.  Zurückgebeugt.
6.  Schultern vorne.
7.  Schultern hinten.
8.  Schultern hochgezogen.
9.  Schultern nach unten gezogen.

Diese Zeichen für Schulterpositionen ergänzen das Bildzeichen für den Rumpf. Es bedeutet also:

 Nach rechts gelehnt, Schultern vorne.

G. Blickrichtung

1.  p blickt q an, d. h. er schaut ihm in die Augen oder er blickt an den Punkt, an dem er q's Augen treffen würde, wenn q aufblickte.
2.  p blickt nach unten.
3.  p blickt nach links.
4.  p blickt nach rechts.
5.  p blickt nach oben.

Bei 2. und 5. können zusätzlich Zahlen angegeben werden, um festzuhalten, in welchem Ausmaß p in eine dieser Richtungen schaut.

ANHANG ZU KAPITEL 3

Eine Zeichenschrift zur Aufzeichnung von
Gesichtsausdruck und Körperhaltung

ADAM KENDON UND J. EX

A. Augen

Unter diesem Aspekt unterscheiden wir verschiedene Anordnungen der Lider in bezug auf die Augen, und zwar in folgender Weise:

1.  Normal- oder Grundposition. Die Augen sind geöffnet, die Lider entspannt.
2.  Halbgeschlossen. Das Oberlid fällt entspannt über das Auge.
3.  »Gespannte Augen.« Das Oberlid ist nach vorne über das Auge gezogen, das Unterlid gespannt, hochgezogen.
4.  »Verdrehte Augen.« Beide Lider eng zusammen, meist verbunden mit Kontraktionen der zygomatischen Muskulatur.
5.  »Lachende Augen.« Augen durch Kontraktion der zygomatischen und Levator-Muskulatur verengt, Augenlider jedoch entspannt.
6.  »Verengte Augen.« Augenbrauen über die Augen gesenkt, sie teilweise schließend.
7.  »Geweitete Augen.« Beide Augenlider sind vom Auge zurückgezogen.

B. Augenbrauen

1.  Normal- oder Grundposition.
2.  Hochgezogene Brauen.
3.  Schräge Brauen. Die Brauen sind nach oben und zusammengezogen.
4.  Zusammengezogene Brauen. Die Brauen sind über der Nase zusammengezogen, wie beim Stirnrunzeln.
5.  Die Brauen sind über der Nase herabgezogen, dabei zeigen sich über dem Nasenrücken querlaufende Falten.

C. Mund

1.  Normaler oder ausdrucksloser Mund.
2.  Normaler oder ausdrucksloser Mund, geöffnet.
3.  Leichtes Lächeln um die Mundwinkel.
4.  Lächelnder Mund.
5.  Lächelnd, Mund offen.
6.  Lächelnder Mund, Lippen geöffnet, so daß die Zähne sichtbar sind.
7.  Lächelnder Mund, offen, Lippen zurückgezogen, so daß die Zähne sichtbar sind.
8.  Leicht herabgezogene Mundwinkel.
9.  Fest zusammengepreßte Lippen.
10.  Lippen nach innen gerollt.
11.  Lippen aufgeworfen, geschlossen. »Schmollend.«
12.  Lippen aufgeworfen, offen.
13.  Lippen aufgeworfen, zusammengepreßt. »Geschürzt.«
14.  Mundwinkel herabgezogen.
15.  Lippen geschlossen, Zunge hervorschauend.
16.  Unterlippe aufgeworfen. »Halb-Flunsch.«

D. Kopfpositionen

Jede Beschreibung der Kopfposition muß drei Veränderliche berücksichtigen. Der Kopf kann sich um eine vertikale Achse drehen, er kann vor- und zurückgebeugt und nach rechts und links gewendet werden. Wir beschreiben hier die Position des Kopfes bezüglich seiner Abweichung von der aufrechten Position, das Gesicht nach vorne gerichtet. Das Ausmaß der Abweichung von dieser Position wird für jede der drei Dimensionen getrennt notiert, für das Gehen ebenso wie für die Haltungen.

1.  Kopf aufrecht, Gesicht geradeaus gerichtet.
2.  Kopf nach links gewendet.
3.  Kopf nach rechts gewendet.
4.  Kopf nach links geneigt.
5.  Kopf nach rechts geneigt.
6.  Kopf zurückgebeugt.
7.  Kopf vorgebeugt.

Mit Veränderungen der Kopfposition gehen Veränderungen des Nackens einher. In den von uns bisher ausgewerteten Filmen haben wir eine Ausdehnung und ein Zusammenziehen des Nackens beobachtet.

1. ↑ Nacken ausgestreckt.
2. ↓ Nacken zurückgezogen.

E. Hände und Arme

Für Hände und Arme konnten wir keine leicht unterscheidbaren Positionen entwickeln. Wir griffen daher auf stilisierte Zeichnungen zurück, um ihre Haltung anzudeuten. Einige Beispiele sollen das illustrieren.



Ellenbogen auf dem Tisch, Hände zusammen.



Rechter Ellenbogen auf dem Tisch, die Hand berührt den Kopf. Linke Hand auf dem Tisch.



Ellenbogen und Unterarme auf dem Tisch, Hände zusammen.

F. Schulter- und Rumpffpositionen

1. ┘ Rumpf aufrecht.
2. └ Nach links geneigt.
3. ┐ Nach rechts geneigt.
4. < Vorgebeugt.
5. > Zurückgebeugt.
6. ⌞ Schultern vorne.
7. ⌟ Schultern hinten.
8. Y Schultern hochgezogen.
9. ↑ Schultern nach unten gezogen.

Diese Zeichen für Schulterpositionen ergänzen das Bildzeichen für den Rumpf. Es bedeutet also:



Nach rechts gelehnt, Schultern vorne.

G. Blickrichtung

1. ○ p blickt q an, d. h. er schaut ihm in die Augen oder er blickt an den Punkt, an dem er q's Augen treffen würde, wenn q ausblickte.
2. ♀ p blickt nach unten.
3. ◯ p blickt nach links.
4. ◯ p blickt nach rechts.
5. ♂ p blickt nach oben.

Bei 2. und 5. können zusätzlich Zahlen angegeben werden, um festzuhalten, in welchem Ausmaß p in eine dieser Richtungen schaut.

BEWEGUNSDIMENSIONENSBogen

140

	O b e r k ö r p e r					U n t e r k ö r p e r				
	Arme	/	Hände	/	Schultern	Beine	/	Füße	/	Hüften
Tempo	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
Geschwindigkeit	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
	bewegungslos				schnell	bewegungslos				schnell
Dynamik	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
Stärke	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
Kraft	locker kraftlos				gespannt kraftvoll	pp still				ff stark
Lage-	0	1	2	3	4	0	1	2	3	4
ort-, Raum-	-	-	-	-	-	-	-	-	-	-
veränderung	geschlossen				offen	geschlossen				offen

erfaßt am:

Musikstück:

erfaßt am:

[illegible]

Tabelle von Zahlenkombinationen des Bewegungsdimensionsbogens

Ober- körper	Tempo	0	1	0	0	0	0	0	1	1	1	1	1	0	0	0	0	0	0	0
	Dynamik	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	1	0	0	0
	Statik	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	1	1	1
Unter- körper	Tempo	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0	0
	Dynamik	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1	0
	Statik	0	0	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	1
		a)	b)	c)	d)	e)	f)	g)	h)	i)	j)	k)	l)	m)	n)	o)	p)	q)	r)	s)

0	0	0	2	0	0	0	0	0	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1
0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0	0
1	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0	0
1	0	1	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0	0
0	1	1	0	0	0	0	0	2	0	0	0	0	1	0	0	0	1	0	0
t)	u)	v)	w)	x)	y)	z)	a*	b*	c*	d*	e*	f*	g*	h*	i*	j*	k*		

2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2	2
1	1	1	1	1	1	1	1	0	0	0	0	1	1	1	1	1	1	1	1
1	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1	1
1	0	0	1	1	0	1	1	0	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1
0	1	0	1	0	1	1	1	1	0	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1
0	0	1	0	1	1	1	1	1	1	0	1	1	1	1	1	1	1	1	0
l*	m*	n*	o*	p*	q*	r*	s*	t*	u*	v*	w*	x*	y*	z*					

EBENEN MUSIKALISCHER BEDEUTUNG

Gestaltsschicht	Bedeutungskonstitution durch:	Bedeutungskonstituenten intern:	extern:	Ebene des Verstehens
KLANG (Außenschicht)	emotive, sublinguale Indikation von Affekten; Auslösung von Gefühlen und Assoziationen; konnotative (semantische) Besetzung von Klängen und Klangtypen; Dominanz der Achse der Selektion (Paradigma);	Klänge, Klangsymbole – intersubjektiv wirksam, – psychologisch verankert – anthropologisch konstant (?)	Klanggesten – soziokulturell vermittelt, – durch Gebrauch pragmatisch definiert, – durch Verbindung mit anderen Ausdruckssystemen semantisiert	INTUITIVES (pathisches) VERSTEHEN Wiedererkennen und Nachvollzug von Gesten, Genres, Typen
EMOTIVE BEDEUTUNG („embodied meaning“)				
STRUKTUR (Innenschicht)	sinngenerierende Funktion der Syntax; System Tiefenstruktur Code Oberflächenstruktur Transformationen; Abweichung von Konventionen und Normen; Dominanz der Achse der Kombination (Syntagma);	– Syntaxregeln – Stellung im kompositorischen Strukturzusammenhang – Form- und Strukturbeziehungen	– historische und kulturelle Determinanten durch Systeme und Regeln – Strukturentsprechungen zwischen musikalischen und außermusikalischen Phänomenen	KOGNITIVES (rationales) VERSTEHEN Analysieren, Beschreiben, Erklären
SYNTAKTISCHE FUNKTIONEN/STRUKTURELLE BEDEUTUNG				
SINN/GEHALT (Tiefenschicht)	musikalische Logik innere Form; ästhetische Definitionsprozesse im Akt der Komposition; ästhetische, tektonische, musikalische „Ideen“ oder Intentionen	– Kontext des Werkes	– Entstehungs- und Verwendungszusammenhang – Rezeptionsgeschichte	MENTALES VERSTEHEN Interpretieren, Deuten, ästhetische Identifikation
KONTEXTUELLE BEDEUTUNG				

1981

Newkirk

Tagenrath - Konz - Bd

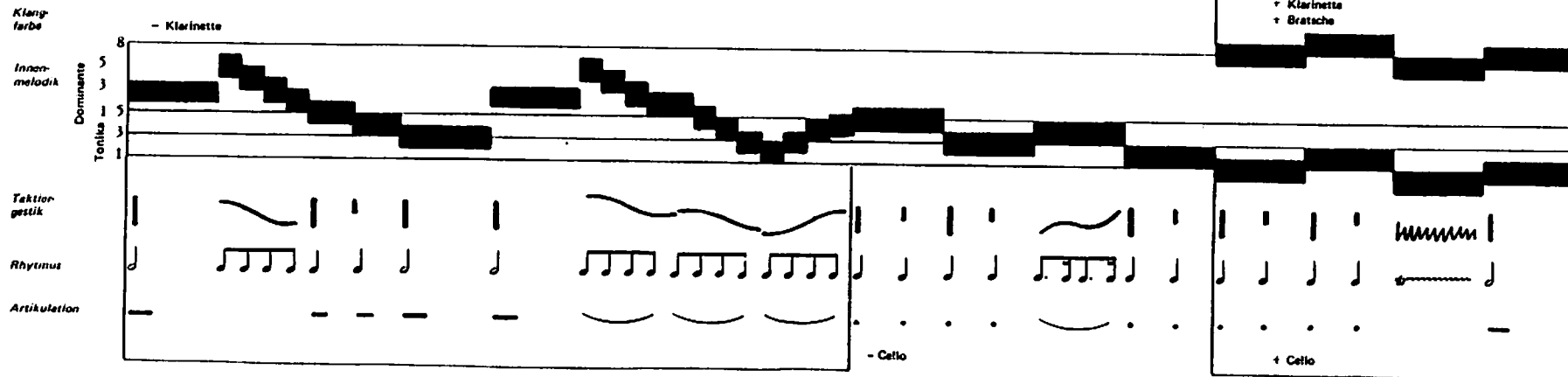
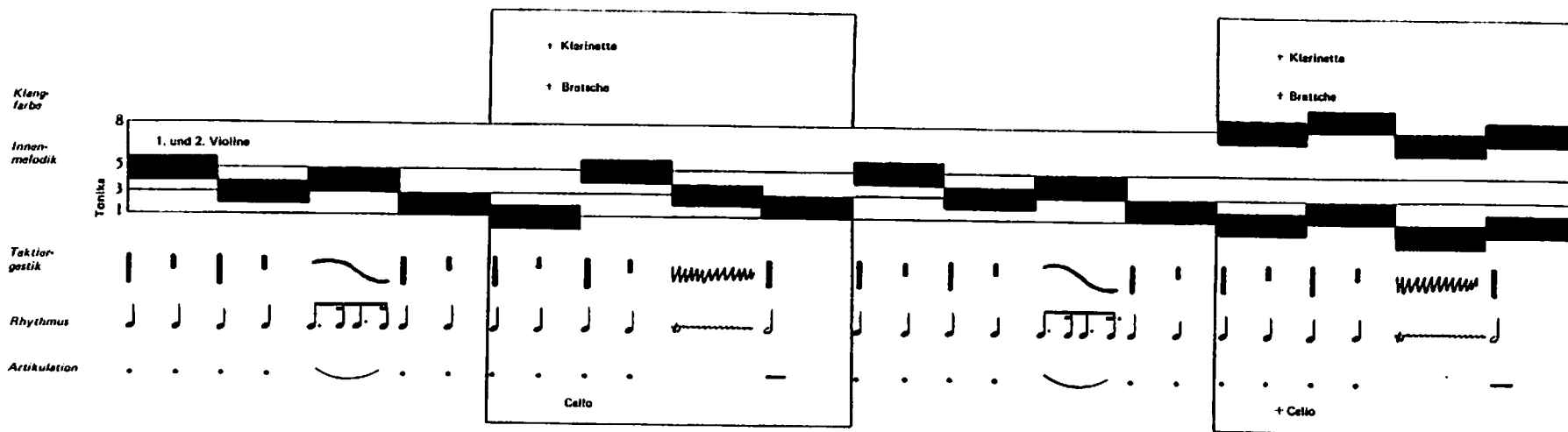
Allegretto con Variazioni.

10

Var. I.

Var. II.

W.A.Mozart, Klarinettenquintett A-dur, 4.Satz



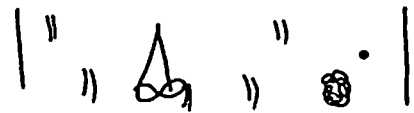
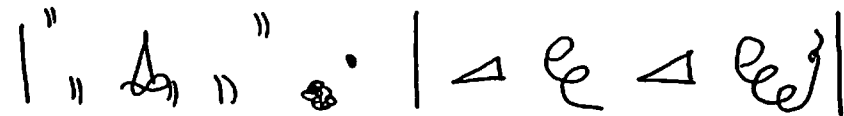
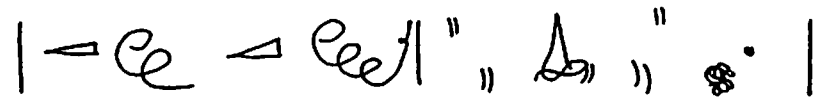
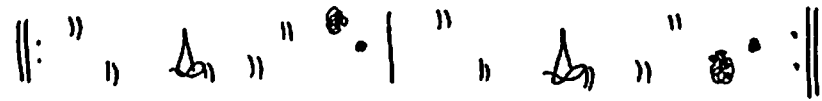
Musik und Bewegung

(Hörmann, Neumann, Giesinger)

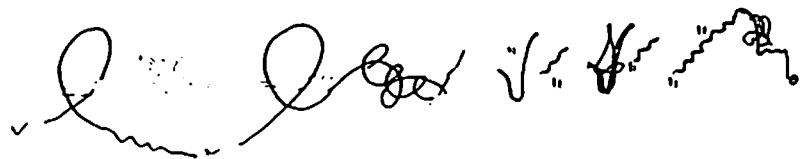
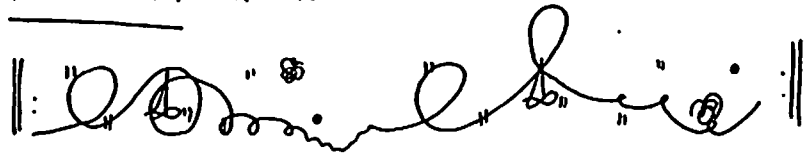
Graphische Notation von

W. A. Mozart: Klarinettenquintett KV 581 A-Dur 4. Satz

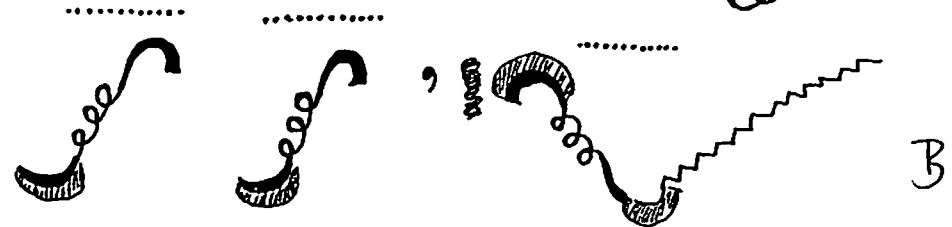
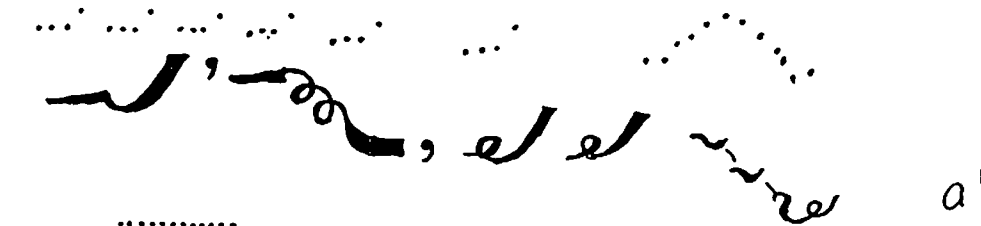
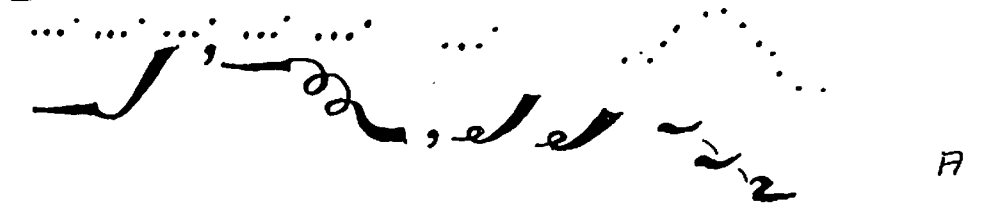
Thema: "aa' aa' ba' ba"



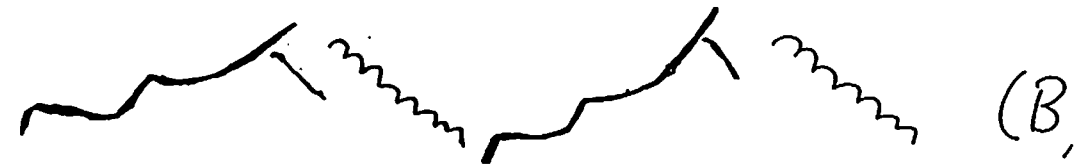
1. Variation: Klarinette

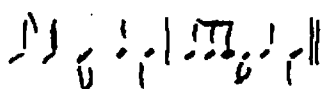


2. Variation: Geige

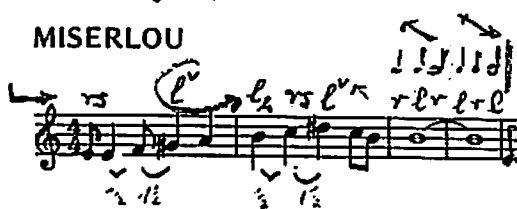


3. Variation: Bratsche





MISERLOU



4. Wiß'n Nachmütz hebb'n? (Wechseltanz.)



Wiß'n Nachmütz hebb'n?



Tampet, Tell e, Mühle (siehe auch Zeichnung 3).



Offene Fassung. Er faßt mit seiner Rechten ihre Linke.



Gewöhnliche Fassung. Er legt seinen rechten Arm um ihre Hüfte, sie ihre linke Hand auf seine rechte Schulter. Seine vorgestreckte linke Hand faßt ihre rechte.



Kreuzweis Hände fassen. Er faßt mit seiner Rechten ihre Rechte und mit seiner Linken ihre Linke.

KALAMATIANOS / KALAMATIANOS

In ganz Griechenland verbreitet. Der Kalamatianos mit seinem charakteristischen $\frac{7}{8}$ -Takt kann als der Nationaltanz der Griechen bezeichnet werden. Der Name hat sich erst durch ein neueres eingängiges Tanzlied eingebürgert, in dem Kalamata, ein Ort auf der Peloponnes, erwähnt wird. Ursprünglich hieß der Tanz „Hormos“; das bedeutet die stille Meeresbucht, in der sich die Wellen nur noch leicht kräuseln. Ein Hormos wurde schon von Lukian (griech. Schriftsteller, geb. um 120 n. Chr.) beschrieben.

♩ = ca. 80, ♩ = 120

(pizz.)

1. Vier

Se - gel seh - ich vor - dem Land, vier
Schif - fer, lie - ber Schif - fers - mann, o
gibt Ta - ver - nen ü - ber - all und

frem - de Se - gel vor - dem Land. Vier
sagt mir, lie - ber Schif - fers - mann, o
schö - ne Mäd - chen ü - ber - all. Es

1. vor - dem Land. Schif - fers - mann, ü - ber - all.
2. Se - gel, o bringt den
saht ihr den Lieb - sten
Sieht er die Mäd - chen,

Lieb - sten wie - der, bringt mir den Lieb - sten wie - der!
in der Frem - de, saht ihn in frem - dem Lan - de?
ach, ich wei - ß, sieht er die schö - nen Mäd - chen.

1. wie - der! 2. O
Lan - de? 3. Es
Mäd - chen.

(Schluß)

© by Karl Heinrich Mössler Verlag, Wolfenbüttel, 1960

TANZFORM I – Männer und Frauen tanzen zusammen.

Halbkreis, Tanzrichtung $\curvearrowright$, ein Tänzer führt. Die gefaßten Hände hängen lose herab. Bei dieser üblichen Handfassung im Halbkreis liegt immer die linke Hand oben. Erster und letzter Tänzer (Tänzerin) können den freien Arm einstützen oder ihn seitwärts heben – freies Spiel von Unterarm und Hand! (siehe Zeichnung I Seite 6). Zu Beginn drehen die Oberkörper im Rhythmus der Musik ein wenig nach r und l; während zweier Takte werden die Hände etwa schulterhoch, die Füße in den Zehenstand gehoben.

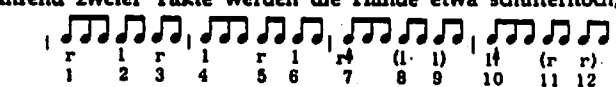
Der Grundschrift besteht aus 12 Einzelschritten:

Schritt 1–6 = in Tanzrichtung,

7 = wendet zur Mitte,

8–9 = l Fuß tippt zweimal vw auf den Boden,

Bei Schritt 8–12 deutet der Oberkörper eine leichte Gegenbewegung an, er dreht nach l, nach r, nach l, nach r, nach l.



Schritt 10 = l belastet neben r,

11–12 = r Fuß tippt zweimal vw auf den Boden.

Variationen:

1. Ganze Drehung

Während der ersten 3 Schritte $\frac{1}{2}$ Drehung r, dabei weitertanzen! Dann Grundschrift wie oben. Bei der Drehung Oberarme waagrecht, Unterarme senkrecht heben!

2. Rückwärts beginnen

Schritt 1 und 2, Schritt 5 und 6 werden mit dem Rücken zur Tanzrichtung getanzt (s. Zeichnung); die übrigen Schritte Grundschrift wie oben.

3. Am Platz

Schritt 1 = r in Tanzrichtung belasten,
l ein wenig rw abheben,
2 = l rw belasten,
3 = r vw belasten,

Schritt 4 = l in Tanzrichtung, r ein wenig abheben,
5 = r rw belasten,
6 = l vw belasten,
7–12 = Grundschrift wie oben.

4. Zwei Drehungen

Während der ersten 5 Schritte 2 Drehungen r; dann Grundschrift wie oben.

5. Hüpfen

Vor dem 1. Schritt, der betont bleibt, schneller kleiner Hüpfen l, gewissermaßen als Vorschlag; ebenso vor dem 4. Schritt Hüpfen r, im übrigen Grundschrift wie oben.

6. Drei Drehungen

Während der ersten 6 Schritte 3 Drehungen r; dann Grundschrift wie oben.

Der Tanzführer kann die verschiedensten Schritte und Sprünge improvisieren, während die anderen Tänzer und Tänzerinnen nur den Grundschrift tanzen; er kann aber auch, bei geübten Tänzern, die verschiedenen Variationen ansagen, die dann von allen getanzt werden. Zwischen den Variationen beliebig viele Grundschrift.

(Siehe auch die Tanzformen II und III auf Seite 32)



SVARNIARA / ΣΒΑΡΝΙΑΡΑ

Thessalien

„Svarniara“ heißt soviel wie ebenen, eggen, den Boden ausgleichen; auf den Tanz bezogen heißt es, daß er aus flachen Schritten ohne Sprünge besteht.
 Der – byzantinische – Stil des Tanzes läßt auf religiösen Ursprung schließen. Mit seinem ruhigen Gleichmaß und der Monotonie der Schritte vermittelt er zugleich Sammlung und Gelassenheit.
 Die Liedtexte haben sicher, wie üblich, oft gewechselt; der jetzt gebräuchliche ist erst spät entstanden, er wirkt bei diesem Tanz fast parodistisch.

ca. 60

{ Tau - send - mal schon sag — ich dir, } hörst du — Pa - na - jou - - la, -
 { neh - men wirst du ei - - nen Mann, }

küs - sen — ihn, lie - ben — ihn, hörst du — Pa - na - jou - - la, -

küs - sen, — ja, lie - ben, — ja, und dann ster - ben vor Lan - ger -, Lan - ger - weil!

11

TANZFORM

Halbkreis, Tanzrichtung $\smile$ und $\frown$. Tänzer und Tänzerinnen in beliebigem Wechsel, doch zu zweit eingeteilt. Handfassung bei herabhängenden Armen. Vor jedem Schritt kurzes federndes Nachgeben im Knie des Standbeines!
 Der Tanz hat zwei Schrittfolgen.

1. Schrittfolge

3 Schritte $\smile$, r beginnt, dann l an r Fußmitte setzen.
 Dasselbe $\frown$, l beginnt.
 Die Schrittfolge wird wiederholt.

2. Schrittfolge

Schritt r sw, l ansetzen; Schritt l sw, r ansetzen; 3 Schritte $\smile$, l ansetzen.
 Dasselbe $\frown$, l beginnt.

Zum Schluß drehen sich die Partner zueinander, nun werden beide Schrittfolgen nach r, d. h. zur Kreismitte bzw. nach außen getanzt. Während der 3 Schritte kann in die Hände geklatscht werden, beim Ansetzen Hände einstützen. Zum Schluß Ausgangsstellung im Halbkreis.

Sommertanz I

d. ca. 80

H. B.



1. Wenn der Lin-den Düf-te we-hen durch die son-nen - gold-ne Welt,

Schrittfolge:

4/4 1 Schl 3/2 r u. r Schl 4/4 1 Schl 3/2 r u.

5 wenn des Moh-nes Blü-ten ste-hen 7 leuchtend rot in Korn und Feld:

r Schl 4/4 1 Schl r l r l r

9 B Laßt uns dann den Som-mer prei-sen, 11 tan-zen und singen zu sei-ner Ehr,

13 laßt uns dann den Som-mer preisen, 15 tan-zen und singen zu sei-ner Ehr!

Worte: A. S.

Mehrstimmiger Satz und Strophe 2-3: Abschnitt B, Nr. 75

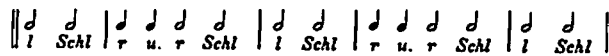
Die Eigenart des ruhig schwingenden Liedes besteht im ostinaten Charakter: ohne Pause fließt eine Strophe in die andere. Dementsprechend ist auch der Tanz gleitend und fließend; er muß daher aus dem Singen heraus gestaltet werden.

Beliebig viele Paare, möglichst nicht weniger als 12.

Tänzerinnen durchgefaßter Innenkreis, Front nach außen, Tänzer durchgefaßter Außenkreis, Front nach innen, jeder vor seiner Tänzerin.

Teil A:

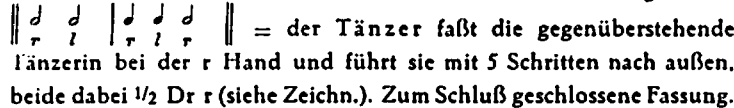
Takt 1-6



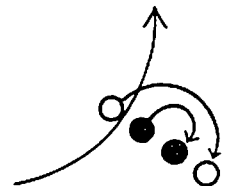
1 Schritt 1 sw. Schl = Spielbein anziehen zur Schlußstellung mit leichtem Nachfedern in den Knien.

r u. r = Nachstellschritt nach r und wieder r ausholen und belasten. Während der 6 Takte verschieben sich die Kreise um ein Gegenüber.

Takt 7-8



= der Tänzer faßt die gegenüberstehende Tänzerin bei der r Hand und führt sie mit 5 Schritten nach außen, beide dabei 1/2 Dr r (siehe Zeichn.). Zum Schluß geschlossene Fassung.



Teil B:

Takt 9-10

Die Paare tanzen . Der Tänzer führt: 4 Nachstellschritte 1 sw, beim letzten 1/2 Dr r.

Takt 11-12

Dasselbe r sw und 1/2 Dr r.

Takt 13-14

2 Nachstellschritte 1 sw, beim letzten 1/2 Dr r. Dasselbe r sw und 1/2 Dr r.

Takt 15-16

Mit 2 Schritten 1/2 Dr r, dann führt der Tänzer seine Partnerin in den Kreis zur Ausgangsstellung.

Der Tanz beginnt von neuem. Als Abschluß ein schneller Rundtanz, etwa auf die Musik des „Schwingenden Reigen“ (siehe Seite 17).

Anregung

- Beim Teil B sind gleitende Schritte und genaue Halbdrehungen wichtig. Daher in beliebiger Aufstellung und freien Raumwegen von den Paaren die Nachstellschritte sw tanzen lassen, es bleibt zunächst freigestellt, wann jeder Tänzer die 1/2 Dr einfügen will. Exakte Ausführung!

Bellebig viele Paare im Kreis in gewöhnlicher Fassung,
Tänzer Rücken, Tänzerin Front zur Kreismitte.

A

T 1—8 In Tanzrichtung Galopp Hüpfen im Kreis
mit Wdh

B

T 9—12 Stern: die Tänzer legen ihre l Hand auf die l
mit Wdh Schulter ihres Vordermannes (nach Innen ge-
hen!) und behalten ihre Tänzerinnen in Hüft-
fassung. Die Tänzerinnen behalten ihre l Hand
auf der r Schulter ihres Tänzers.

In dieser Fassung gehen alle vw. Am Schluß
der Phase lösen die Tänzer die Fassung bei
den Tänzerinnen und drehen sich zum Kreis
herum.



C

T 13—16 Die Tänzer klatschen folgenden Rhythmus:
mit Wdh und zwar zweimal in die eigenen und einmal
in die Hände der nebenstehenden Tänzer. Die Tänzerinnen gehen während dieser Zeit
um den Kreis herum und durch ihn hindurch
und stellen sich dann hinter einem anderen
Tänzer auf, der sich nach dem letzten Hand-
klatsch herumdreht und mit der neuen Tänze-
rin den Tanz von vorn beginnt.

Veränderungen:

**Polka rund in Tanzrichtung im Kreis oder frei
im Raum.**

Mehrere Sterne bilden.

Tänzer folgenden Klatschrhythmus:

zuerst auf die Knie, dann in die eigenen
Hände und in die der nebenstehenden Tän-
zer. Reizvoll durch den Gegenrhythmus!



Ein Modetanz: Pata Pata



In den letzten Jahren sind zahlreiche neue Modetänze entstanden. Wer kann einen gerade aktuellen Tanz vorführen?



Miriam Makeba hat vor einigen Jahren die Musik zum „Pata Pata“ bekannt gemacht. Dieser Tanz ist nicht schwer und deshalb immer noch beliebt.



Der Cha Cha (s. auch S. 44) ist ein Abkömmling des afro-cubanischen Mambo. Was wir heute beim Turniertanz sehen, ist jedoch in England entstanden.

Pata Pata (4/4-Takt; 4 Takte Vorspiel)

Aufstellung: In Linien nebeneinander, ohne Handhaltung

- Takt 1 auf** 1 linke Fußspitze (ohne Gewicht) links seitwärts
2 linker Fuß schließt (mit Gewicht)
3,4 Wiederholung rechts
- Takt 2 auf** 1 beide Fußspitzen nach außen drehen
2 beide Fersen nach außen drehen
3 Fersen schließen
4 Fußspitzen schließen
- Takt 3 auf** 1 rechtes Knie (gewinkelt) hochführen vor das Standbein
2 rechte Fußspitze rechts seitwärts setzen (ohne Gewicht)
3 wie Takt 3 auf 1
4 Schritt rechts vorwärts
- Takt 4 auf** 1 „Kick“ (wie beim Fußball): linkes Bein vorwärts und Handklatsch
2 Schritt links rückwärts
3 Schritt rechts rückwärts, gleichzeitig Vierteldrehung rechts
4 linker Fuß schließt (ohne Gewicht)

Wenn ihr die Schrittfolge gut könnt, stellt euch in vier Gruppen auf und tanzt den Pata Pata als vierstimmigen Kanon: Jede Gruppe setzt einen Takt später ein.

Ein lateinamerikanischer Gesellschaftstanz: Cha Cha

Cha Cha (4/4-Takt; jeweils zwei Takte gehören zu einer Figur zusammen).

① Grundschrift

- Takt 1 auf** 1 Schritt rechts seitwärts
2 linker Fuß schließt
3 rechter Fuß am Platz
4 linker Fuß links seitwärts
und rechter Fuß schließt zum linken Fuß
Takt 2 gegengleich, Schritt links seitwärts beginnen

② Ursprünglich (afro-cubanisch) ist noch der Wiegeschrift.

- Takt 1 auf** 1 Schritt rechts seitwärts
2 linker Fuß vorwärts (mit Gewicht)
3 rechter Fuß am Platz (mit Gewicht)
4 Schritt links seitwärts
und rechter Fuß schließt
- Takt 2 auf** 1 Schritt links seitwärts
2 rechter Fuß rückwärts (mit Gewicht)
3 linker Fuß am Platz (mit Gewicht)
4 rechter Fuß rechts seitwärts
und linker Fuß schließt

③ Karree

- Takt 1,2 auf** 1 Schritt rechts seitwärts
2,3 zwei Schritte vorwärts, links, rechts
4 und 1 drei Schritte links seitwärts
2,3 zwei Schritte rückwärts, rechts, links
4 und zwei Schritte rechts seitwärts

Die Partnerin führt dieselben Bewegungen und Schritte aus, beginnt aber jeweils mit dem zweiten Takt einer Figur.

Tanzlieder aus aller Welt

Volkstänze wurden früher vor allem auf dem Lande zu besonderen Gelegenheiten (Frühlingsfest, Erntefest, Hochzeit usw.) gesungen und getanzt. In Südeuropa und Südamerika tanzen die Leute aber auch in den Straßen der großen Städte zur heimischen Volksmusik, besonders im Karneval.

Neuerdings finden wieder viele Schulklassen Spaß an Volkstänzen und Tanzspielen.



Hört das Lied „Skip to my Lou“ aus den USA und tanzt dazu den Longway. Leicht sind die Durchgänge eins und zwei.

Der Longway („Gassentanz“)

Figur 1

M J M J M J M J

Figur 2

M J M J M J M J
M J M J M J M J

Figur 3

M J M J M J M J
J M J M J M J M

Figur 4

M J M J M J M J
J M J M J M J M

Skip to my Lou

Refrain: Hey, hey, skip ...

lost my part - ner, skip to my Lou, lost my part - ner, skip to my Lou, hey, hey, skip ...

lost my part - ner, skip to my Lou, skip to my Lou my dar - - lin'. hey, hey, ...

I'll get another one prettier than you ...
Stole my partner, what'll I do? ...
I'll get another one quicker than you ...

Durchgang 1: „Zu zweit durch die Gasse“
Jungen (J) und Mädchen (M) stehen sich in einer Gasse gegenüber (Figur 1).

Die Paare eins, drei, fünf usw. gehen acht Schritte durch die Gasse, die Hände halbhoch gefaßt und mit dem linken Fuß zuerst (Figur 2). Beim achten Schritt wenden sie nach innen und gehen in acht Schritten in die Ausgangsstellung zurück. Dann tanzen die Paare zwei, vier, sechs usw. denselben Durchgang.

Durchgang 2: „Viererreihe“
Jeweils zwei benachbarte Paare fassen sich unter, gehen acht Schritte vor, wenden beim achten Schritt nach innen und gehen in acht Schritten zurück.

Durchgang 3: „Partnerwechsel“
Je zwei Mädchen wechseln ihre Plätze, indem sie rechts aneinander vorbeigehen, sich beim zweiten Schritt die rechte Hand und beim vierten Schritt dem Gegentänzer die linke Hand geben (Figur 3).

Der Gegentänzer faßt das Mädchen wie auf Figur 4 und führt es in vier Schritten gegen den Uhrzeigersinn im Halbkreis herum, bis sich beide Paare gegenüberstehen. Nun löst sich das Mädchen vom Gegentänzer und geht mit denselben acht Schritten zu ihrem Tänzer und in die Ausgangsstellung zurück.

Als zweite Stimme im Refrain (Kehrrim) eignet sich der Ton a.

... und Kontratanz

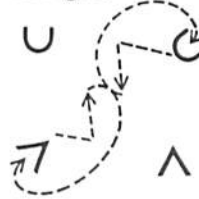
Kontratanz „The Indian Queen“ (4/4-Takt)

Aufstellung: in einer Gasse, jeweils zu zwei Paaren abgezählt.



Figur 1, Figur 1 (Wiederholung) und Figur 2 entsprechen jeweils vier Takten; Figur 3 und 4 jeweils zwei Takten. Zusammen ergeben sich 16 Takte.

1. Figur:



Junge 1 und Mädchen 2 Zwiesprung (leicht federnder Wechselschritt) schräg rechts und schräg links aufeinander zu. Mit vier Schritten rechts auswenden, auf den Platz zurück (Zeichnung).

2. Figur:



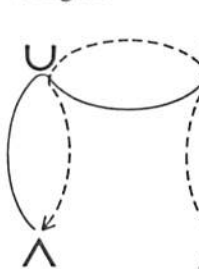
Paarkreis: Beide Hände gefaßt, mit acht Schritten im Uhrzeigersinn einmal herum und auf den Platz zurück. Wiederholung: Junge 2 und Mädchen 1 tanzen dieselbe Figur.

3. Figur:



„Dos à dos“ (Rücken gegen Rücken) mit eigenem Partner: Beide gehen mit acht Schritten rechtsschultrig aneinander vorbei, dann knapp, Rücken an Rücken, umeinander herum und linksschultrig rückwärts wieder auf den Platz zurück.

4. Figur:

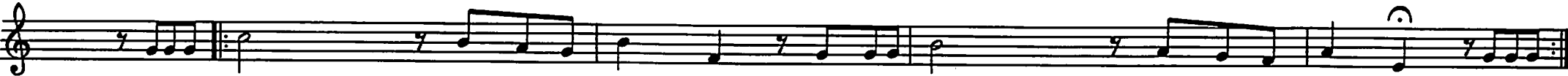


„Kette“ oder „Hecke“: Alle vier tanzen auf einer gedachten Kreislinie eine Kette (vorwärts gehen und abwechselnd rechte Hand, linke Hand, rechte Hand geben). Jeder beginnt rechte Hand mit seinem eigenen Partner gegenüber. Diese Kette endet aber schon für jeden auf dem Platz seines Nachbarn (dreiviertel Kreis), so daß zum Ende die beiden Paare ihre Plätze gewechselt haben. Auf der Zeichnung sind die Wege für die beiden Jungen eingezeichnet. Die Mädchen tanzen gegengleich.

Zum nächsten Anfang tanzt jedes Paar mit einem neuen Partnerpaar, das heißt: Paar 1 bleibt Paar 1 bis zum Ende der Gasse. Wer am Ende ankommt, hat einen Durchgang Pause und wird Paar 2 (bzw. Paar 1, wenn man vorher Paar 2 gewesen ist).



Füße	—	—		rechts vor	rechts zurück	rechts seit	rechts zurück	rechts vor	rechts zurück	—	—	links vor	links zurück	links seit	links zurück	links vor	links zurück
Hände fassen	(entweder beide zugleich oder bei Takt 1 + 2 die rechten, bei Takt 3 + 4 die linken Hände)																



Füße	—	—	rechts	links	rechts	links	stehen				links	rechts	links	rechts	stehen		
Arme und Hände unterhaken	rechte Arme						klatsch,klatsch				linke Arme				klatsch,klatsch		

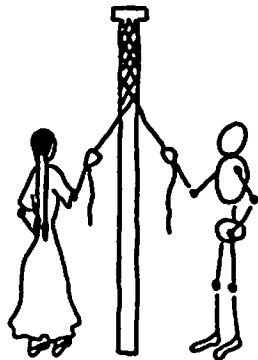
6.2.2. Tanzformen paarweise frei oder geordnet auf der Tanzfläche, beim Strophenwechsel Partnerwechsel möglich.

PÁU-DE-FITA

4.2.1. Tanzschritte



verschleppter Walzerschritt												
Füße	rechts vor (großer Schritt)	links vor (kleiner Schritt)	rechts vor (kleiner Schritt)	links vor (großer Schritt)	rechts vor (kleiner Schritt)	links vor (kleiner Schritt)	rechts vor (großer Schritt)	links vor (kleiner Schritt)	rechts vor (kleiner Schritt)	links vor (großer Schritt)	rechts vor (kleiner Schritt)	links vor (großer Schritt)
Arme und Hände	bestimmt der jeweilige Flechtvorgang											

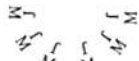


Doudlebska-Polka / Sternenpolka Volkstanz aus dem bayerisch-böhmischen Grenzgebiet

Auf die Herkunft deuten schon die beiden verschiedenen Namen hin. Die Sternenpolka wird noch heute in Bayern getanzt, ist aber auch in den USA bekannt und fand durch Einspielungen auf Square-Dance-Platten wieder weite Verbreitung in Deutschland. Dieser Tanz erfordert viel Konzentration und besonders im B-Teil bei der Sternfassung Überblick und Sorgfalt, damit der Stern nicht reißt.

Für die Älteren: Übt den C-Teil gesondert. Bestimmt jemanden, der das Kommando zur Sternbildung gibt, wenn alle Hände in der Mitte sind. Probiert andere Formationen aus, aber nichts an den Tanzschritten ändern!

Aufstellung: paarweise auf der Kreisbahn, einander zugewandt, beide Hände gefaßt



A *Seitgalopp in Tanzrichtung* *Wdh.: „ gegen „* *kehrt!*

B *Promenade: J mit ausgestrecktem linken Arm; alle allmählich immer enger in die Mitte, dann in Sternfassung weitergehen*

C ** J klatschen an den angegebenen Stellen, den 3. Klatscher jeweils in die Hände des Nachbarn; Gesicht zur Kreismitte, auch bei der Wdh. M laufen im Außenkreis und bleiben am Schluß des C-Teils hinter einem neuen Partner stehen.*

* J klatschen an den angegebenen Stellen, den 3. Klatscher jeweils in die Hände des Nachbarn; Gesicht zur Kreismitte, auch bei der Wdh. M laufen im Außenkreis und bleiben am Schluß des C-Teils hinter einem neuen Partner stehen.

Vereinfachung:

- A** Seitgalopp mit Richtungswechsel, s. oben
- B** Promenade: den Stern durch ausgestreckte linke Arme andeuten
- C** J klatschen frei
M laufen einmal um den Kreis bis zum Ausgangspartner

Varianten:

- A** wie oben, aber in gewöhnlicher Tanzhaltung
- B** Promenade und Sternfassung zu mehreren Sternen (mindestens 4 Paare ein Stern)
- C** J klatschen, s. oben
M laufen frei im Raum, Partnersuche am Ende des C-Teils

→ Schallplatte Diesterweg 8124

Formation

- 1 Stern
- 2 Sterne
- 4 Sterne
- 2 Sterne
- 1 Stern

5 Durchspiele
neue Sterne jeweils im B-Teil bilden
mindestens 32 Tänzer



Sternfassung

A *2/4*

B

C

A

Xyl.

Xyl.

B.-Xyl.

B

Gl.

Gl.

Met.

C

Gl. + Xyl.

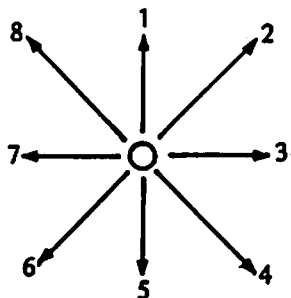
Gl. + Xyl.

B.-Xyl. + Met.

RICHTUNGSZEICHEN

1. Um das Drehen des Körpers in verschiedene Richtungen sowie die Richtung von Armen, Beinen und Kopf anzuzeigen, gebraucht man die sog. Richtungs-pfeile.

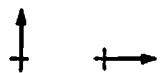
Das untenstehende Schema ist hierzu die Grundlage:



2. Um die Drehrichtung und Körperposition zu kombinieren, wird dem Versetzungspeil ein Querstrich zugefügt, der die Körperposition darstellt.



Körperposition ist ähnlich wie die Gehrung.
(Frontposition; Flankposition)



Körperposition ist gegensätzlich in bezug auf die
Drehrichtung.



Körperposition bildet einen Winkel zur Gehrung.

3. Für Drehbewegungen um die senkrechte Körperwelle, die am Platz ausgeführt werden, wird im allgemeinen das Körperzeichen benutzt, ein Strich, der die Schaurichtung anzeigt.



Körperdrehung von Punkt 1 nach 3.



Körperdrehung von Punkt 1 nach 8.

4. Werden mehrere Bewegungen am Platz ausgeführt, z.B. beugen und strecken
 in verschiedenen Schritten am Platz, dann stellt man über das entsprechende
 Zeichen das folgende Symbol:



5. Kombinationen von Schaurichtung und Drehrichtung sind im folgenden
 Schema zusammengefaßt. In einer senkrechten Spalte 1 stehen alle Richtun-
 gen, in die der Körper sich drehen kann, wobei immer der Oberkörper nach
 vorne (Punkt 1) gerichtet bleibt. In einer Spalte 2 findet man alle Drehungen,
 wobei der Oberkörper immer rechts diagonal (nach Punkt 2) gerichtet bleibt.

Umgekehrt gilt auch:

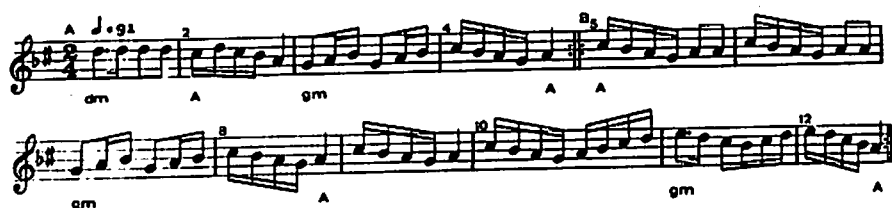
In einer horizontalen Spalte 1 der Drehrichtung stehen Drehungen nach vorn,
 wobei der Oberkörper immer nach einem anderen Punkt gerichtet ist (siehe
 Schaubild).

		Körperposition							
		1	2	3	4	5	6	7	8
Drehrichtung	1	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↑	↓
	2	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗	↗
	3	→	→	→	→	→	→	→	→
	4	↘	↘	↘	↘	↘	↘	↘	↘
	5	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓	↓
	6	↙	↙	↙	↙	↙	↙	↙	↙
	7	←	←	←	←	←	←	←	←
	8	↖	↖	↖	↖	↖	↖	↖	↖



Takt: 4/4 Vorspiel: 4 Takte
 Aufstellung: Frontlinie, W-Fassung, linker Fuß frei.

Takt	Zählzeit	Richtung	
1	1-2		Mit der Zehe vom gestreckten linken Bein den Boden antippen, danach das linke Bein hinter den Fuß schwingen.
	3		Schritt mit dem linken Fuß hinter den rechten Fuß.
	4		Schritt mit dem rechten Fuß rechts seitwärts.
2	1-2		Schritt mit dem linken Fuß gekreuzt vor den rechten Fuß. Der rechte Fuß schwingt um, wobei man eine Vierteldrehung linksherum macht.
	3-4		2 Gehschritte vorwärts rechts-links.
3	1-2		Schritt mit dem rechten Fuß vorwärts.
	3		Schritt mit dem linken Fuß rückwärts.
	4		Schritt mit dem rechten Fuß nach rechts mit einer Vierteldrehung rechtsherum.
4	1-2		Schritt mit dem linken Fuß gekreuzt vor dem rechten Fuß.
	3-4		Rechten Fuß beistellen, die Tänzer stehen wieder nebeneinander.
Diese 4 Takte werden immer wiederholt.			



Titelübersetzung:
Takt:
Anfangsaufstellung:

Eine „Zvarna“ ist eine Egge.
2/4. Vorspiel: 8 Takte.
Beliebig viele Paare zu einem großen Kreis durchge-
faßt, Hände in V-Fassung. $\sim \wedge \cup \sim$

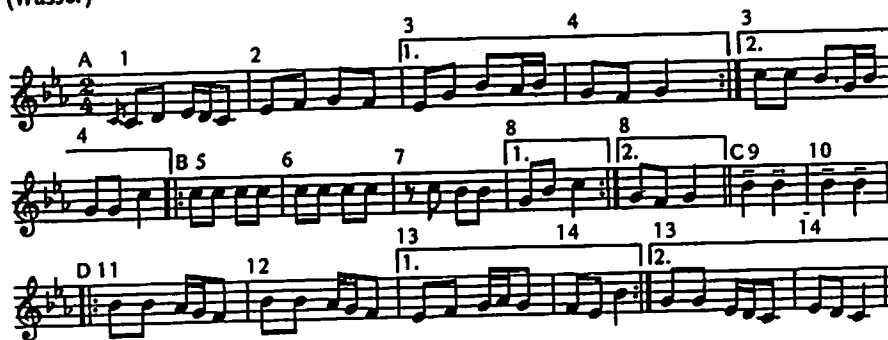
Takt Zähl- Richtung
zeit

- a
- 1 $\sim \wedge \cup \sim$ 2 Gehschritte in Tanzrichtung, rechts - links.
- 2 1 $\square$ 1 Gehschritt in Tanzrichtung mit dem rechten Fuß.
2 $\uparrow$ Frontpositionen: Sprung auf beiden (geschlossenen)
Fußen, Sprung auf dem rechten Fuß.
3- 4 $\leftarrow$ Takt 1 - 2 spiegelbildlich wiederholen.
|:1- 4:| Takt 1 - 4 wiederholen.
- b
- 5 1 $\sim \wedge \cup \sim$ Inselschritt: Rhythmus $\uparrow \uparrow$
2 Schritt mit dem rechten Fuß seitwärts.
Schritt mit dem linken Fuß gekreuzt vor dem rechten
Fuß und Schritt zurück mit dem rechten Fuß.
6 Inselschritt nach links.
7- 8 Takt 1 - 2 von a wiederholen.
9-12 Takt 5 - 8 spiegelbildlich wiederholen.
- c
- |:5-12:| $\sim > \cup \sim$ Flankkreis. Sich dem Partner zuwenden, hohe W-Fas-
sung.
5- 6 Takt 5 - 6 von b wiederholen.
7- 8 Takt 1 - 2 von a wiederholen, aber jetzt mit einer gan-
zen Drehung rechts herum (die Partner gehen ausein-
ander, die Frau zur Kreismitte, der Mann nach außen).
9-12 $\sim \wedge \cup \sim$ Takt 5 - 8 spiegelbildlich wiederholen (die Partner
kommen wieder zueinander und stehen in der An-
fangsaufstellung).

MAYIM

(Wasser)

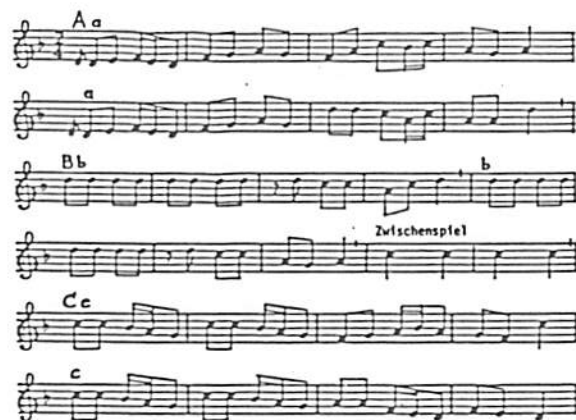
ISRAEL



Musik: E. Amiran.
Text: Jesaja 12, 3.
Takt: 2/4. Vorspiel: 4 Takte.
Aufstellung: Frontkreis.
Schritte: Mayimschritt (siehe Seite 6), Laufschrift.

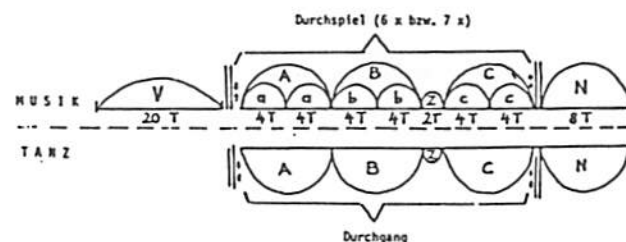
Takt	Zählzeit	Richtung	
1 - 4		←	a 4 Mayimschritte gegen Tanzrichtung, anfangen mit dem rechten Fuß vorgekreuzt.
5 - 6		↑	b 4 Laufschriffe zur Kreismitte, anfangen mit einem Sprung auf den rechten Fuß. Die Arme werden von niedrig bis hoch über den Kopf gehoben.
7 - 8		↕	4 Laufschriffe rückwärts rechts-links-rechts-links, anfangen mit einem Sprung auf den rechten Fuß. Arme langsam nach unten führen.
9-10		→	c 4 Laufschriffe gegen Tanzrichtung rechts-links-rechts-links; bei dem 4. Schritt Front zur Kreismitte drehen.
11	1	□	d Hüpfer auf dem linken Fuß; der rechte Fuß tippt gekreuzt vor dem linken Fuß auf den Boden.
	2		Hüpfer auf dem linken Fuß; der rechte Fuß tippt rechts seitwärts auf den Boden.
12-14			Takt 11 noch dreimal wiederholen. Auf der letzten Zählzeit den rechten Fuß belastet beistellen.
11-14			Takt 11 - 14 spiegelbildlich wiederholen. Jedesmal, wenn der linke Fuß auf den Boden tippt, in die Hände klatschen.

MUSIK:



Form: a) Musik:

Vorspiel (V)	20 Takte	
Teil A	8 Takte	Durchspiel (6 x bzw. 7 x)
Teil B	8 Takte	
Zwischenspiel (Z)	2 Takte	
Teil C	8 Takte	
Nachspiel (N)	8 Takte (nur bei Kögler)	



b) Tanz:

ebenso, ohne Vorspiel

Tanzfolge: CALIG: 7 Durchgänge
Kögler: 6 Durchgänge und Nachspiel

Aufstellung: Beliebige Personen im Kreis, Front zur Kreismitte

Fassung: durchgefaßt, Arme nach unten (V-Haltung)

Kurzbeschreibung:	Teil A:	4 x Mayinschritte gegen Tanzrichtung
	Teil B:	4 Laufschr. vorwärts zur Kreismitte, 4 Laufschr. rückwärts nach außen
	Zw.-sp.:	3 Schritte gegen Tanzrichtung und tip
	Teil C:	Hüpfer mit rf, lf tippt vorwärts und seitwärts, Wiederholung gegengleich

Abkürzungen: rf = rechter Fuß, lf = linker Fuß, sw = seitwärts, vw = vorwärts, rw = rückwärts, gt = gegen Tanzrichtung

Beschreibung:

Teil	2/4 Takt JJ	Kurzbezeichnung	mögliche Sprechhilfen	Schritt-rhythmus	Zahlzeit	Bew.-richtung	Ausführung		
A	1	4 Mayinschritte gegen Tanzrichtung (gt)	rüber, seit, hinter, seit (4 x)	J J r 1	1	← Λ	Front zur Mitte, Schritt mit rf vor dem lf gekreuzt		
	2			J J r 1	2		Schritt mit dem lf seitwärts		
	3-8			J J r 1	1		Schritt mit dem rf hinter dem lf gekreuzt		
				J J r 1	2		Schritt mit dem lf sw		
				3 x jeweils wie Takte 1 und 2		3 x jeweils wie Takte 1 und 2			
B	1	4 Laufschr. vorwärts zur Kreismitte und 4 Laufschr. rückwärts nach außen (2 x)	vor, zwei, drel, vier, rück, zwei, drel, vier (2 x)	J J r 1	1	↑ Λ	Laufschr. mit rf vw zur Kreismitte mit Akzent nach vorne unten, Oberkörper vorgebeugt		
	2			J J r 1	2		Laufschr. mit lf vw zur Kreismitte		
	3			J J r 1	1	↓ Λ	wie Takt 1		
	4			J J r 1	2		Laufschr. mit rf rw n. außen		
	5-8			J J r 1	1		Laufschr. mit lf rw n. außen		
				J J r 1	2		Wie Takt 3		
	Wiederholung der Takte 1 - 4								
	Zwischen-spiel			1	3 Schritte gegen Tanzrichtung und tip	Schritt, zwei, drel, tip	J J r 1	1	← <
2		J J r 1	2	Schritt mit dem lf vw gt					
			J J r 1	1				Schritt mit dem rf vw gt	
			J J r 1	2				lf ohne Gewicht sw mit der Fußspitze aufsetzen	
C	1	Hüpfer mit dem rf, lf tippt vorwärts und seitwärts und umgekehrt	vor, seit, vor, seit, (4 x)	J J r 1	1	= Λ	Hüpfer mit dem rf am Platz, lf tippt vor dem rf		
	2			J J r 1	2		Hüpfer mit dem rf am Platz, lf tippt links sw		
	3			wie Takt 1			wie Takt 1		
	4			J J r 1	1		Hüpfer mit dem rf am Platz, lf tippt vor dem rf		
				J J r 1	2		Sprung auf lf, rf tippt rechts seitwärts		
				jeweils gegengleich wie Takt			jeweils gegengleich wie Takt 1 mit zusätzlichem Händeklatschen		

OD LO AHAVTI DAI

Formation : Kreis
Fassung : V-Fassung
Takt : 4/4
Vorspiel : 4 Takte

Teil A

Takt 1   Rechts kreuzt über links
 Seitwärtsschritt links
 Rechts kreuzt hinter links
 Seitwärtsschritt links
} Mayimschritt

Takt 2 Wie Takt 1

Takt 3 a.O.  Schritt rechts vorwärts
 Schritt links am Platz
 Schritt rechts rückwärts
 Schritt links am Platz
} Tscherkessiaschritt

Die Armen schwingen mit dem aktiven rechten Fuß vorwärts und rückwärts

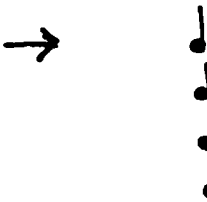
Takt 4 Wie Takt 3

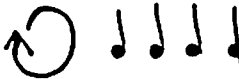
Takte 5-8 Wiederholung der Takte 1-4

Teil B

Takt 1  Keine Fassung
4 Gehschritte rückwärts, rechter Fuß beginnt.
Die Arme werden langsam von unten nach oben geführt.

Takt 2  4 Gehschritte rückwärts, rechter Fuß beginnt.
Die Arme werden langsam gesenkt.

Takt 3  Sprung nach rechts auf rechten Fuß
Links kreuzt über rechts
Sprung nach rechts auf rechten Fuß
Links kreuzt über rechts

Takt 4  Eine ganze rechtswendige Drehung mit 4 Schritten
rechter Fuß beginnt.

Takte 5-8 Wiederholung der 4 vorausgegangenen Takte.

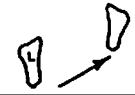
Von vorne.

Vereinfachung : Takt 3 von Teil B kann einfacher so getanzt werden:

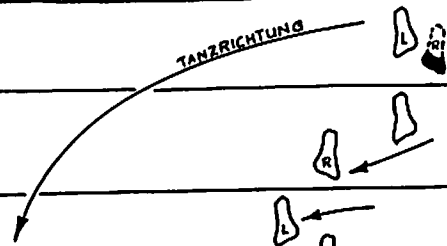
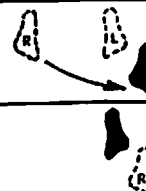
 Seitwärtsschritt rechts
 Beistellschritt links
 Seitwärtsschritt rechts
 Beistellschritt links

P. Romanke

CHOREOGRAPHIE ZUM KALAMATIANOS (aus der Sicht des Tänzers)

	WIEGESCHRITT	12	bei 12 linkes Bein aufstellen rechtes Bein anheben (in gekreuzter Stellung = Ausgangsstell.)
		11	bei 11 rechtes Bein vorne seitlich links neben das linke Bein stellen, Gewicht rechts, linkes Bein anheben
		10	bei 10 linkes Bein nach seitlich links neben das rechte Bein stellen
	WIEGESCHRITT	9	bei 9 rechtes Bein aufstellen, Gewicht rechts linkes Bein anheben
		8	bei 8 linkes Bein nach vorne stellen, Gewicht links, rechtes Bein anheben
		7	bei 7 rechtes Bein seitlich nach vorne stellen
	WIEGESCHRITT	6	bei 6 linkes Bein nach seitlich vorne vor das rechte Bein stellen
		5	bei 5 rechtes Bein nach vorne vor das linke Bein nachstellen
		4	bei 4 linkes Bein seitlich nach vorne vor das rechte Bein stellen
	WIEGESCHRITT	3	bei 3 rechtes Bein seitlich nach vorne vor das linke Bein stellen
		2	bei 2 linkes Bein hinter dem rechten nachstellen
		1	bei 1 rechtes Bein seitlich nach vorne vor das linke Bein stellen
	ANFANG		Ausgangsstellung: Beine gekreuzt, rechtes Bein vor dem linken Bein

CHOREOGRAPHIE ZUM KALAMATIANOS (aus der Sicht des Betrachtenden)

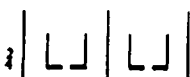
	WIEGESCHRITT	12	Ausgangsstellung: Beine gekreuzt, rechtes Bein vor dem linken Bein
		11	bei 11 rechtes Bein seitlich nach vorne vor das linke Bein stellen
		10	bei 10 linkes Bein nach seitlich links neben das rechte Bein stellen
	WIEGESCHRITT	9	bei 9 rechtes Bein aufstellen, Gewicht rechts linkes Bein anheben
		8	bei 8 linkes Bein nach vorne stellen, Gewicht links, rechtes Bein anheben
		7	bei 7 rechtes Bein seitlich nach vorne stellen
	WIEGESCHRITT	6	bei 6 linkes Bein nach seitlich vorne vor das rechte Bein stellen
		5	bei 5 rechtes Bein nach vorne vor das linke Bein nachstellen
		4	bei 4 linkes Bein seitlich nach vorne vor das rechte Bein stellen
	WIEGESCHRITT	3	bei 3 rechtes Bein seitlich nach vorne vor das linke Bein stellen
		2	bei 2 linkes Bein hinter dem rechten nachstellen
		1	bei 1 rechtes Bein seitlich nach vorne vor das linke Bein stellen
	ANFANG		Ausgangsstellung: Beine gekreuzt, rechtes Bein vor dem linken Bein



Tritt (Kick)

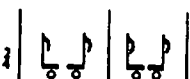
Das gehobene Bein führt mit dem Fuß oder Unterschenkel eine aktive Bewegung nach vorne aus.

11.2.5.2 ALLGEMEIN GEBÄUCHLICHE SCHRITTE



Gehschritt

Eine Reihe von Schritten, vorwärts oder rückwärts.



Laufschritt

Eine Reihe von kleinen gelaufenen Sprüngen, vorwärts oder rückwärts. Er ergibt sich meistens aus der Beschleunigung eines Gehschritts. Die notierten Achtel sind nicht als Halbierung des Viertelmetrums der Gehschritte zu verstehen, sondern ihnen liegt ein langsames Tempo zugrunde.



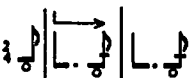
Schlußschritt

Der unbelastete Fuß wird neben das Standbein herangeführt.



Nachstellschritt

Ein Schritt zur Seite, dem ein Schlußschritt folgt usw. Wird der Fuß über den Boden beigezogen, so heißt das im Amerikanischen „draw“.



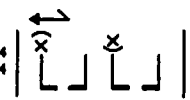
Galoppschritt

Schritt zur Seite; dann ein Sprung auf den nachzustellenden Fuß, wobei sich beide Füße kurzzeitig in der Luft berühren. Der Schritt ergibt sich natürlicherweise aus der Beschleunigung eines Nachstellschrittes. Um den Schritt richtig zu beginnen, geht ein Federn auf dem Standbein voraus.



Swing-Schritt

Schritt mit dem rechten Fuß vor dem linken. Das rechte Knie ist gebeugt. Der linke Vorderfuß tritt hinten oder neben dem rechten Fuß auf. Das linke Bein wird dabei gestreckt. Der rechte Fuß greift voraus.



Mayim-Schritt

Ein Lauf- oder Gehschritt zur Seite, bei dem ein Fuß abwechselnd vor und hinter dem anderen kreuzt. Der Mayim-Schritt beginnt meistens vorne kreuzend. Dieselbe Bewegung heißt in Amerika „grapevine“, doch beginnt sie meistens mit dem Schritt zur Seite.



Schrittsprung

Eine Reihe von Sprüngen aus der Schrittstellung in die Schrittstellung; die Füße sind abwechselnd vorne.

Tanz-Wortkürzel

l = linker Fuß

r = rechter Fuß

l^v = linker Fuß kreuzt vor rechten Fuß

r^v = rechter Fuß kreuzt vor linken Fuß

l_h = linker Fuß setzt hinter den rechten Fuß

lr = linken Fuß an den rechten Fuß ransetzen

rr = rechten Fuß an den linken Fuß ransetzen

(r^v) = rechter Fuß kreuzt schwingend vor dem linken

(r^t) = rechter Fuß tippt vor dem linken auf den Boden

(r^k) = rechts kick seitlich vorwärts

f = federn

lf = links federn

-Hde = Hände loslassen

+lHd = linke Hand dem Partner reichen

lS = Sprung auf dem linken Fuß

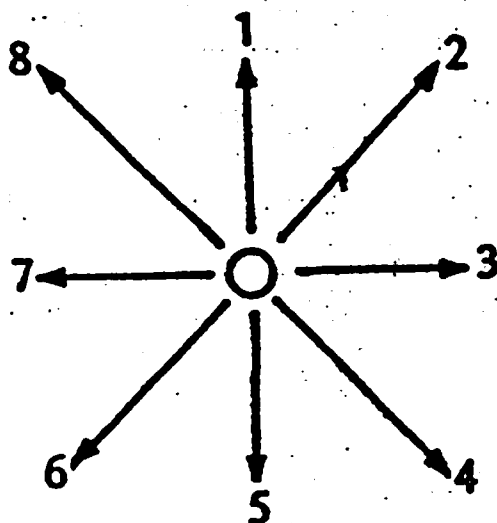
k = klatschen

st = stampfen

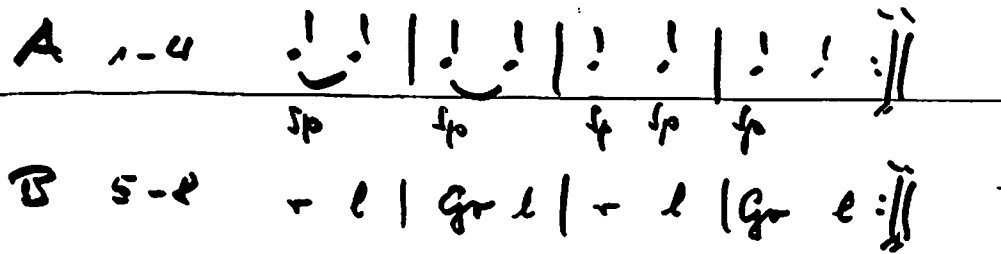
A^o = Arme (nach) oben

A_u = Arme (nach) unten

lA^v = linker Arm schwingt vor



		Körperposition							
		1	2	3	4	5	6	7	8
Drehrichtung	1	↑	↓	↖	↗	↑	↓	↖	↗
	2	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗
	3	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗
	4	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗
	5	↑	↓	↖	↗	↑	↓	↖	↗
	6	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗
	7	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗
	8	↖	↗	↖	↗	↖	↗	↖	↗



Hasensprung

AUFSTELLUNG: Einzeln, frei im Raum verteilt.

SCHRITTARTEN: Schlußsprung, Laufschrift, Spreizsprung.

TANZFORM:

Vorspiel

Teil A:

Vorwärtshüpfen

Takt 1-2: 2 Schlußsprünge vorwärts

Takt 3: 2 Schlußsprünge vorwärts

Takt 4: 1 Schlußsprung vorwärts

Takt 1-4 wiederholen.

(Rhythmus für je 4 Takte: Lang, lang, kurz kurz lang.)

Teil B:

Laufen

Takt 5: 2 Laufschriffe

Takt 6: 1 Spreizsprung (Beine auseinander)

und 1 Laufschrift

Takt 7-8: Wiederholung von Takt 5-6

Takt 5-8 wiederholen.

(Rhythmus für je 2 Takte: Schritt Schritt, Sprung, Schritt.)

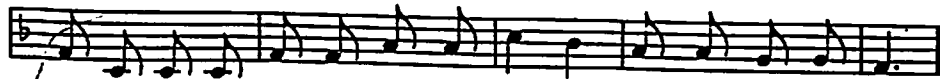
Teil A und B immer im Wechsel wiederholen.

Beim Tanzen kann das Hasenlied mitgesungen werden:

Text und Melodie: Wolfgang Vetter



1. Ein kreuz - fi - de - ler bra - ver Has', der hoppel - te aus



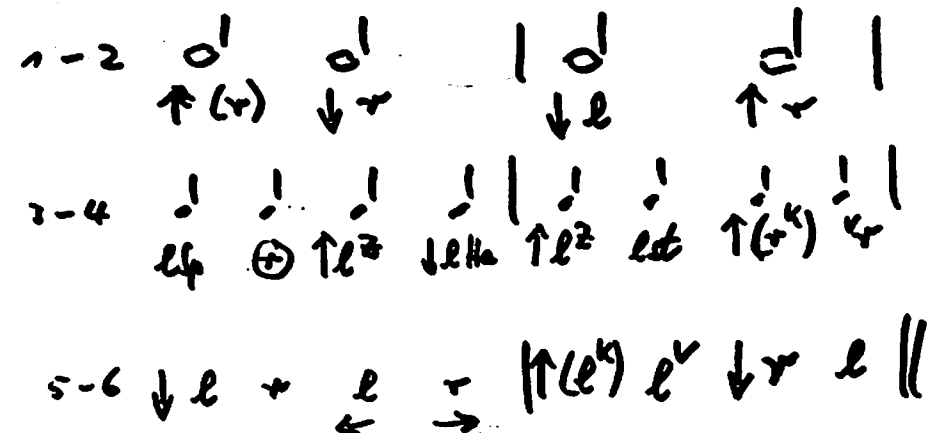
lau - ter: Spaß ins Feld zum grü - nen Kohl und fühl - te sich dort wohl.

2. Da kam ein dicker, fatter Schneck,
ein rechter Feld- und Gartenschreck,
der fraß dem flinken Has'
den Kohl weg vor der Nas'!

Sirtaki (Griechenland)

In Reihen, Oberarmfassung

Anzahl der Taktschläge	Schritte	Merkspruch
2	rechts vor (unbelastet)	ausruhen
2	rechts zurück	
2	links zurück	
2	rechts vor	und
1	Sprung auf Links	jetzt
1	rechts stehen	die
1	links tipp Spitze	Spitze
1	links Hacke	Hacke
1	links tipp Spitze	Spitze
1	links stampf, stehen	Hacke
1	rechts Kick in d. Luft	über-
1	neben links überkreuzen	kreuzen
1	links zurück(schräg)	rück-
1	rechts zurück(")	wärts
1	links seitwärts	seit-
1	rechts seitwärts	wärts
1	links Kick in d. Luft	über-
1	neben rechts überkreuzen	kreuzen
1	rechts zurück(schräg)	seit-
1	links beistellen	wärts



LA CUCARACHA

paarweise aufstellen, ohne einander anzufassen; Hände an die Hüfte

A



rSch^v 1Sch^v
r^vst 1 r_h 1^vst r 1_h



r 1 r 1 r

Wiederholung mit 1 beginnen

B



r 1 r 1st rst



r 1 r 1st rst



1 r 1 rst 1st



1 r 1 rst 1st

ALI PASA

W-Fassung

Teil Takt

A	1					
			r	l	r	(l)
	2		l	r	l	(r)
	3		r	l	r	(l)
B	4		l	r	l	(r)
	1		r	l _h	r	l ^v
	2		r	l _h	r	(l ^v)
	3		l	h ^r	l	v _r
C	4		l	h ^r	l	(v _r)
	1		rt	r ^k	r	lr
	2		rt	r ^k	r	lr
	3		r	l	rr	lt
	4		l	rr	l	rt

! = 135-140 Linientanz

Takt: ! ! ! ! | ! ! ! |

1 - 2 (^k1) (^k1) (^rk) (^rk) | % |

3 - 4 rH rH rH rH | 1H 1H 1H 1H |

5 - 6 rH rH 1H 1H ↑r 1 r 1 |

7 - 8 →r 1_h r (^k1) | ←1 h_r 1 (^rk) :||

DISCO REG

Discótanz

Linientanz

Takt:

1. ! ! d
 ① B ② B ③ B

2. ④ B ⑤ B ⑥ B

3 + 4 = 1 + 2

4. d d
 ⑦ rO ⑧ rO

6. d d
 ⑨ rO ⑩ rO

7. d d
 ⑪ r ⑫ 10

8. d d
 ⑬ r ⑭ 10

9. ! ! d
 ← 1 r ⑮ 1 1/2

10. d d d
 → r 1 r (1)

11. 1^v (r) r (1)

12. = 11.

13. d d
 ↓ rutsch rutsch

14. d d d d
 ru ru Grätsch Sprung

15. 1s (r) rs (1)

16. = 15.

entsprechende Armbewegungen

Oberkörper drehen

Hine ma tov

V-Fassung

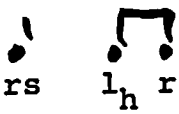
a) Takt 1 - 2

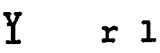


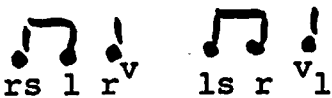
 federn

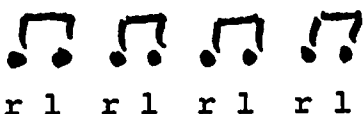
3 - 4 r l r l r l r l

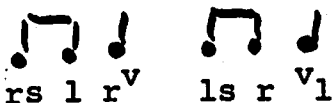
W-Fassung

b) 1  V-Fassung, beuge

2  W-Fassung, aufrichten

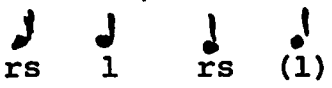
3 - 4 

c) 1 - 2  Kreis schließen, W-Fassung

3 - 4 

5 - 8  Kreis öffnen, V-Fassung

Tanz, Maruschka (Linientanz)

a) 1 - 2  4 x

3 - 4 

b) Schlange

c) 1 - 2  4 x

3 - 4 

CHA-POLKA

Hüft- oder Schulterfassung

Takte		
1 - 2	←	1 r 1 k _r k _r
3 - 4	→	r 1 r 1 ^k 1 ^k
5 - 6		1 k _r r 1 ^k
7 - 8		1H rH 1 Sp :

CHA CHA CIRCLE

V-Fassung

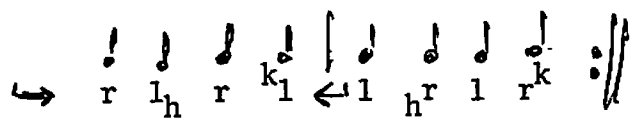
Takte			
1 - 2	→	r 1 r ↑ 1 (1) ← 1 r 1 ↑ r (1)	Wiegeschritt
3 - 4	→	r 1 (r) 1 (r) ← 1 r (1) r (1)	Promenade
5 - 6	→	r 1 (r) 1 (r) ← 1 r (1) r (1)	Kehre: Fassung lösen
7 - 8	→	r 1 r 1 ^v v _r ← 1 r 1 h ^r 1 _h	Bienenwabe: V-Fassung

STOMPY

Freier Linientanz

Takt

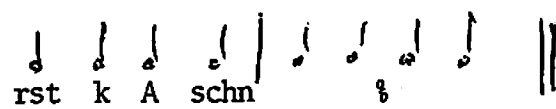
1 - 4



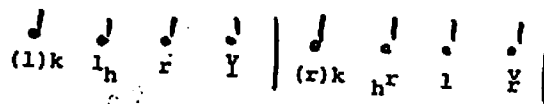
5 - 6



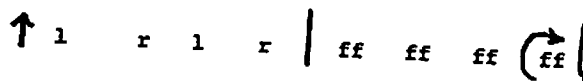
7 - 8



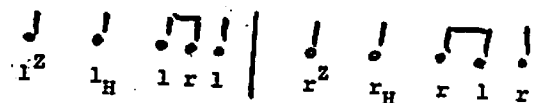
Les Champs Elysée v. Joe Dassin

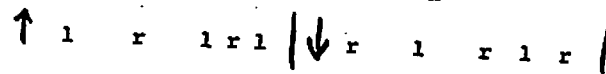
1-2 

3-4 = 1-2

5-6 

Typ Simeon

1-2 

3-4 

5-(6) 1 (x) r (1) | r (1)

Tanzbeschreibungen zur Kassette

1. Enas Mythos

$\frac{3}{4}$ X-Tonung

1 1 1 | 1 1 1 | 1 1 1 ||
rl l b jr b b rs b b

2. Pachelbel Kanon

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

1. | 2. | 3. | 4. |
-> r l r r l = Pilgermarsch

3. Hands up (Ottawa)

$\frac{6}{8}$ Kreis

1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 | 1 1 1 1 ||
Refrain: Sk A x Sk A x Sk A x Sk A x 3x
Verse: Sk r Sk l | x | Sk kl kl 2 | x | 4 3x

4. One for you (Flash Brown)

$\frac{6}{8}$ Paarkreis X

1 1 1 1 | 1 1 1 1 |
1-2 (r^v) (r₂) r l | x |
3-4 (l₂) (l^v) l₂ r r | 0 |
5-6 = 1-2
7-8 = 5
9-10 (l₂) (l^v) l₂ r r | 1 |
l - l ||

5. Hi, Hi, Hi (Sandra)

$\frac{4}{4}$ Linien

Einleitung 1 1 1 1 | 1 1 1 1 |

1-4 einhaken

5-8 l r l r | r l r l ||

Schritte

1-6 r^v l r^v l (r) | r^v l r^v l (l) || 2x
7-8 l r l (r^v) | r l r l ||

Refrain

1-8 | l^v l l | r^v l l |
l r l (b) | l r l (b) ||

9-11 Hoch -> stehen A

12-19 = 1-8

2. Wenden Spinel = Einleitung 5-8

6. Take five (Paul Desmond)

$\frac{5}{4}$

1. Gruppe 1 1 1 1 |
2. " r r l r l r l r
3. " l r l r l r l r
4. " r l r l r l r l
5. " l r l r l r l r

r = Kleiden
l = einhaken
r l = einhaken
r l r = einhaken

