

# VOM SCHÄFERIDYLL ZUR REVOLUTION

Europäische Tanzkultur im 18. Jahrhundert



## 2. Rothenfelder Tanzsymposion

21.—25. Mai 2008

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter



Tagungsband zum  
2. Rothenfelser Tanzsymposion  
21.—25. Mai 2008

Bibliografische Information Der Deutschen Bibliothek  
Die Deutsche Bibliothek verzeichnet diese Publikation  
in der Deutschen Nationalbibliografie;  
detaillierte bibliografische Daten sind im Internet  
über <http://dnb.ddb.de> abrufbar.

Die Titelfigur entwarf der Modelleur Carl Fuchs im Jahr 1927;  
sie stammt aus der »Aeltesten Volkstedter Porzellanmanufaktur« in Thüringen.  
Für unseren Tagungsband wurde sie mit einem roten Halsband versehen:  
Mit diesem Erkennungszeichen durfte man bestimmte Bälle besuchen, wenn  
(mindestens) ein Familienangehöriger auf der Guillotine hingerichtet worden war.

Freiburg 2008

© »fa-gisis« Musik- und Tanzedition  
Uwe W. Schlottermüller  
Postfach 5266  
79019 Freiburg

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-06-1

## INHALT

Vorwort / Foreword	7
ROMANA AGNEL The Origins and the Symbolism of the Polonaise	9
GILES BENNETT Elementarer Tanzunterricht am Dresdner Hof. Louis Delpêch und seine <i>Leçons de danse</i> (1772)	17
DEDA CRISTINA COLONNA The »Demoiselle« Behind the Score. A Tentative Technical Portrait of M <sup>lle</sup> Guiot as She appears in the Choreographies Bearing her Name in the Pécour-Gaudrau Collection	39
ANNE MARGRETE FISKVIK / EGIL BAKKA Vincenzo Galeotti's Norwegian Springdance – Stereotype or Fantasy?	53
JANE GINGELL The Triumph of Anti-Fashion. How Conservatism Nurtured Innovation in 18 <sup>th</sup> -Century Spain	71
GLORIA GIORDANO Two 18 <sup>th</sup> -century Italian Choreographies discovered in the Cia Fornaroli Collection at The New York Public Library	83
SABINE HUSCHKA Die Darstellungsästhetik des »ballet en action«. Anmerkungen zum Disput zwischen Gasparo Angiolini und Jean Georges Noverre	93
GUILLAUME JABLONKA Zur Notation der Pantomime im »Ms. Ferrère«	107
TIZIANA LEUCCI From Jean-Baptiste Lully to Johann Wolfgang von Goethe. The Construction of the Indian Dancer Character (»Bayadère«) on the European Stage (1681—1798)	115

MICHAEL MALKIEWICZ	
Verhüllen und Entblößen.	
Zur Darstellung der Erotik in Noverres Ballettszenaren	133
MILO PABLO MOMM	
Jacques Dezais' <i>Premier Livre de Contre-Dances</i> (1726).	
Eine neue Tanzsammlung als möglicher »missing link« im 18. Jahrhundert?	147
MARINA NORDERA	
Getting through the French Revolution as a Female Dancer.	
The Life and Works of Marie Madeleine Guimard	175
BARBARA SEGAL	
Hornpipe and Hemiola. Dance Rhythms in Triple Time Country Dances	183
BARBARA SPARTI	
An 18 <sup>th</sup> -Century Venetian <i>Moresca</i> .	
Popular Dance, Pyrrhic, or Regulated Competition?	197
KAJ SYLEGÅRD	
<i>Aimable Vainqueur</i> – the Dance of the Century. An analysis of three versions	219
JENNIFER THORP	
»Mr Kellom's Scholar«. The Career of John Topham	241
Zusammenfassungen / Summaries	253
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	261
Quellenverzeichnis	273

# Jacques Dezais' *Premier Livre de Contre-Dances* (1726)

Eine neue Tanzsammlung  
als möglicher »missing link« im 18. Jahrhundert?<sup>1</sup>

MILO PABLO MOMM

## Einleitung

Über die Entstehung der »Contredanse française« – jenem Tanz im Karree für zwei oder vier Paare, der um die Mitte des 18. Jahrhunderts nahezu alle anderen Tanzformen mit Ausnahme des Menuetts verdrängt hatte<sup>2</sup> – ist bis heute wenig bekannt. Nur vereinzelt haben sich entsprechende choreografische Quellen vom Beginn des 18. Jahrhunderts erhalten. Erst nach 1762<sup>3</sup> setzte geradezu eine Flut an gedruckten Tänzen ein,<sup>4</sup> als der Ablauf der Tänze bereits ausreichend standardisiert war, um in großer Stückzahl leicht und billig auf einem gefalteten Bogen gedruckt zu werden: »en feuilles volantes et petits cahiers, ouvrages frivoles et fragile«<sup>5</sup>. Aus der Zeit davor sind nur drei gedruckte Cotillons bekannt:

- *Le Cotillon*, 1705 von Feuillet als »une maniere de branle a quatre«<sup>6</sup> und »si a la mode a la Cour« herausgegeben,
- *Le Cotillon des Fêtes de Thalie*<sup>7</sup> (1715) für vier Paare sowie
- *L'Italienne Contredanse*<sup>8</sup> (1718) für zwei Paare, beide von Jacques Dezais veröffentlicht.

Jean-Michel Guilcher beklagt in seinem Standardwerk *La Contredanse*, dass sich zwar in den musikalischen Quellen eine zunehmende Zahl an Cotillon-Melodien finde, die dazu gehörigen Choreografien jedoch nahezu alle unbekannt seien – und dies, obwohl bereits 65 Countrydances englischer Prägung in französisierter Form gedruckt vorlagen.<sup>9</sup> So enthält André Danican Philidors (1647–1730) *Suite des dances pour les violons et hautbois* (1701/12)<sup>10</sup> mindestens vier dezidierte Cotillon-Melodien,<sup>11</sup> von denen zwei auch den Zusatz »Cotillon« im Titel tragen. Die Sammlung zeigt, dass diese Tänze – ausgehend von Feuillet's *Le Cotillon*<sup>12</sup> – bereits in den ersten Jahren des 18. Jahrhunderts Mode wurden. Es klafft indes eine Lücke von mehreren Jahrzehnten zwischen 1718, dem Jahr von Dezais' *L'Italienne*, und 1762, welche bisher allenfalls grob und notdürftig über die Analyse der musikalischen Quellen überbrückt werden konnte.<sup>13</sup> Dabei stellte schon Guilcher enttäuscht fest, dass

[e]n 1718 [XVI<sup>e</sup> Recueil], le même éditeur [d.i. Dezais] déclarera qu'on lui »demande des contredanses à huit de toute part« et annocera un recueil de trente à trente-cinq pièces de ce type, projet qui malheureusement semble n'avoir pas été réalisé.<sup>14</sup>

Mit Hilfe einer solchen Vielzahl an Choreografien würde der Wandel des Cotillons im Laufe des 18. Jahrhunderts besser nachzuvollziehen sein. Indes schien alle Suche danach bislang hoffnungslos – zumindest erwähnt die einschlägige Literatur keine derartige Quelle.<sup>15</sup>

Nun aber konnte bei einer zufälligen Bibliotheksrecherche im Dezember 2005 eine solche Sammlung unter dem Titel *Premier Livre de Contre-Dances à Quatre, à six & à Huit. Composées par le S.<sup>r</sup> Dezais* ausfindig gemacht werden. Dezais hatte diese von der Kupferstecherin Louise Roussel in Paris stechen lassen und – mit einem königlichen Patent von 1725 versehen – 1726 veröffentlicht. Leider muss jedoch gesagt werden, dass das einzige erhaltene Exemplar aller Wahrscheinlichkeit nach beim großen Bibliotheksbrand der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar im Oktober 2004 verbrannte. Es bleiben daher nicht mehr als die Kopien.<sup>16</sup>

### Entstehungsgeschichte der Tanzsammlung

Die Entstehung dieser Sammlung, die sich an den Avertissements von Dezais *Recueils* ablesen lässt, gestaltete sich mühsam. So bot Dezais bereits 1714 eine große Anzahl an Contredances in der neuen Manier handschriftlich und einzeln an:

Je donne avis qu'il y a un tres grand nombre de contredances à huit qui ne sont pas imprimées et qui se vendent écrit à la main: sçavoir le Cotillon nouveaux<sup>17</sup>, la Christinne<sup>18</sup>, la Pharaon<sup>19</sup>, la Boëmienne<sup>20</sup>, la Utrech, l'Esprit Follet<sup>21</sup>, et le Cotillon des Fêtes de Thalie<sup>22</sup>. Chacune de ces Contredances séparée se vendent quarante sols.<sup>23</sup>

Dies zeigt, dass schon wenige Jahre nach Veröffentlichung von Feuillet's *Le Cotillon* für zwei Paare, den Guilcher geradezu als »cotillon prototype«<sup>24</sup> bezeichnet, der Cotillon für vier Paare eine so große Beliebtheit erlangt haben musste, dass es bereits eine Unzahl von Titeln gab. Im November 1715 veröffentlichte Dezais dann als ersten und bis dato auch einzig bekannten Cotillon zu vier Paaren *Le Cotillon des Fêtes de Thalie*<sup>25</sup> und darf damit geradezu als Pionier dieser zukünftig so erfolgreichen Gattung gelten. Der Bedarf an »cotillons à huit«, parallel zu einer allgemeinen Begeisterung für die Contredanse, wuchs anscheinend so sehr, dass Dezais sich wenige Jahre später einen besonderen Erfolg von einer größeren Sammlung zu versprechen schien. So verkündete er im Avertissement des *XVII. Recueil de Danses pour l'Année 1719*:

Comme on me demande des Contredances à huit de toute part: Je conte en donner un Recueil de trente à trente cinq au mois de Novembre de l'année prochaine 1719 au prix de dix livres.<sup>26</sup>

Gleichzeitig gab er – sozusagen als Kostprobe – *L'Italienne Contredanse* (à 4) heraus, die sich bereits auf drei Strophen beschränkt und eine eigenständigere Handschrift Dezais' aufweist. Der Tanz zeigt, wie sehr sich die neue Gattung von seinem Vorbild *Le Cotillon* zu emanzipieren begann.

Ein Jahr später allerdings zeichnete sich ab, dass diese Sammlung nicht ohne Weiteres zu realisieren sein würde. Claude Balon (1676 – um 1739) und der König, für den die Sammlung gedacht war, rieten dazu, die Anzahl auf 18 oder 20 zu reduzieren, und verpflichteten Dezais zur Herausgabe innerhalb der nächsten drei Monate.<sup>27</sup> Zwei Jahre später war die Sammlung immer noch nicht erschienen, da Dezais angeblich zu sehr von seinen neuen Verpflichtungen als Ballettmeister an der Académie eingenommen war und der Umfang der Sammlung ihm beträchtlich schien. Stattdessen bot er allen Interessierten an, die Tänze doch handschriftlich bei ihm zu bestellen, und hoffte derweil auf bessere Zeiten.<sup>28</sup> Um eine solche handschriftliche Sammlung mit einer Reihe von Cotillons könnte es sich bei einem Manuskript handeln, das 1987 von Saverio Lomartire in der Biblioteca Trivulziana (Mailand) gefunden und 2000 von Alessandro Pontremoli vorgestellt wurde.<sup>29</sup>

Erst im Jahr 1725 – so das königliche Privileg – schien die Zeit reif für eine ganze Sammlung an Cotillons zu sein, die Dezais dann im Folgejahr unter dem Titel *Premier Livre de Contre-Dances à Quatre, à six & à Huit* veröffentlichte und von Louise Roussel drucken ließ. Der Titel lässt vermuten, dass Dezais für sich eine enorme Zukunftsperspektive in der regelmäßigen Herausgabe von Contredances in der neuen Manier des Cotillon sah. Die Sammlung enthält indes nur fünf Tänze für zwei sowie drei für vier Paare und einen Tanz für zwei Damen und vier Herren. Der Preis betrug 5 Livre – denselben Betrag hatte Dezais bereits 1719 für seine reduzierte Sammlung mit 18 bis 20 Tänzen veranschlagt. Dies zeigt, wie unrealisierbar das Unterfangen von Anfang an gewesen sein musste. Dementsprechend fand die Serie anscheinend keine Fortsetzung. Die traditionelle Folge der »Recueils annuels« mit Danses à 2 war bereits ein Jahr zuvor (1725) eingestellt worden. Erst um 1760 begann wieder der Druck aktueller Choreografien im großen Stil. Nun wurde allerdings auf schnell und günstig in großen Mengen zu produzierenden einzelnen Faltblättern gedruckt, da die Figuren bereits stark standardisiert waren und nur wenige Informationen vonnöten waren. Dem *Premier Livre de Contre-Dances* kommt damit eine besondere Bedeutung als letzte Quelle vor jener großen Lücke zu. Die Sammlung verringert diese um einige Jahre, schließlich dürften die von Dezais herausgegebenen Tänze repräsentativ zumindest für die Jahre um 1730 sein. Tatsächlich, wie noch genauer auszuführen sein wird, finden sich die Melodien zu jenen Tänzen in Musiksammlungen der Zeit und belegen damit ihre Popularität zu Beginn der 1730er-Jahre.

Im Gegensatz zu Dezais' früheren »Recueils annuels«, deren Choreografien in einigen Abschriften enthalten sind und daher Rückschlüsse auf ihre Verbreitung zulassen, fanden sich zunächst keine Spuren der Rezeption der vorliegenden neu entdeckten Choreografien, da sich keine Kopien o.Ä. erhalten zu haben scheinen. Den Autoren der beiden großen Kataloge aller in Feuillet-Schrift notierten Tänze sind sie zudem höchstwahrscheinlich entgangen, da kein Exemplar in einer Pariser Bibliothek erhalten ist. Erst die Entdeckung der vorliegenden Quelle sowie der Vergleich sowohl mit dem Manuskript der Trivulziana als auch mit zeitgenössischen Musikquellen zeigen, dass es sich um einige ausgesucht populäre Choreografien gehandelt haben muss. Anmerkungen dazu erfolgen später in der Beschreibung der einzelnen Tänze.

## Die Quelle

Das einzig bekannte Exemplar des *Premier Recueil des Contre-Dances* befand sich bis zum Bibliotheksbrand im Oktober 2004 mit der Signatur N 6 : 54 im Bestand der Anna-Amalia-Bibliothek in Weimar. Die Provenienz bleibt mangels früher Akzessionsjournale unbekannt.<sup>30</sup> Mit den Maßen von ca. 17,8 cm x 11,4 cm war das Büchlein etwas größer als Feuilletts *Receüil de contredances* aus dem Jahr 1706; der Band im 8°-Format bestand, soweit man das aus dem Mikrofiche ablesen kann, offenbar aus Umschlag und 100 Seiten Inhalt, wobei die ersten zwei und die letzten vier Seiten leer sind und die Zählung erst bei S. 5 beginnt. Das auf die Titelseite folgende Avertissement (S. [4]) ist mit einem alten, ovalen Bibliotheksstempel markiert, der ein Wappen und eine Krone zeigt. Dabei handelt es sich um den Stempel der herzoglichen Bibliothek,<sup>31</sup> der bis 1815 verwendet wurde, bevor das Herzogtum Weimar zum Großherzogtum erhoben wurde. Folglich muss der Band bereits vorher zum Bestand gehört haben.

Der komplette Titel lautet in originaler Schreibweise:

PREMIER LIVRE  
DE  
CONTRE-DANCES  
à Quatre, à six & à Huit.  
*Composées par le S.<sup>R</sup> DEZAI*  
*Gravées par M.<sup>lle</sup> LOUISE ROUSSEL*  
Le Prix est de 5.<sup>tt</sup>  
1726  
A PARIS  
*Chez le S.<sup>r</sup> DEZAI* Faubourg S.<sup>t</sup> Germain  
*ruë de Buÿsi à la Cour Imperiale*  
AVEC PRIVILEGE DU ROY 1725.

Die Abfolge der Tänze wie folgt (in originaler Schreibweise und mit Seitenangaben):

- *Cotillon Hongrois à quatre par Mons.<sup>r</sup> Voisin* (S. 1—8)
- *L'Inconstante à quatre par Mons.<sup>r</sup> Dezais* (S. 9—17)
- *L'Infante à 8 par Mons.<sup>r</sup> Dezais* (S. 18—31)
- *Cotillon DE Surenne a huit par M.<sup>r</sup> DEZAI* (S. 32—46)
- *LA Blonde à quatre* (S. 47—52)
- *la Brunne à quatres* [sic] (S. 53—57)
- *l'Esprit Follet Par M.<sup>r</sup> Dezais a 4<sup>32</sup>* [sic] (S. 58—68)
- *l'Ecoÿsoise à six par M.<sup>r</sup> Deszais* [sic] (S. 69—82)
- *la Carignan Menuet à quatre Par M.<sup>r</sup> Dezais* [sic] (S. 83—94)



Über den Aufbau der Sammlung kann nur spekuliert werden, da sich keine klare Abfolge der Tänze abzeichnet. Allenfalls einige Auffälligkeiten können bemerkt werden: So wird der Band etwa – wie auch im Falle von Dezais' *2e Recueil de nouvelles contredances* von 1712 – von einer Choreografie von Mr. Voisin eröffnet, was eine gewisse Wertschätzung für diesen Kollegen demonstriert. Daran schließen sich die Cotillons à 4 und à 8 in meist paarweiser Folge an, wobei in der Mitte die beiden anonymen Choreografien *La Blonde* und *La Brunne* stehen. Abschließend folgen die beiden Sonderchoreografien *L'Ecofsoise* (à 6) und *La Carignan*. Somit findet sich zumindest eine wage Struktur. Harmonisch-musikalisch lässt sich kein besonderer Aufbau finden; einzig *La Blonde* (d-Moll) und *La Brunne* (D-Dur) sind harmonisch und choreografisch aufeinander bezogen. Eine chronologische Abfolge nach Entstehungsdaten scheint unwahrscheinlich und ist nur bedingt rekonstruierbar.

### Die Grafikerin

Die Notenstecherin Louise Perette Roussel<sup>33</sup> stammte aus einer Familie angesehener Graveure und Goldschmiede. Bereits 1724 hatte sie für Dezais den heute verschollenen *XXIII Recueil de Dances pour l'Année 1725* gestochen,<sup>34</sup> bevor sie 1726 den *Premier Recueil des Contre-Dances* gestaltete. Damit ist sie die einzige Grafikerin, deren Mitarbeit in der gesamten Publikationsgeschichte von Feuillet und Dezais namentlich erwähnt ist, was vielleicht mit ihrem hohen Renommée zu tun haben mag. 1728 stach sie das op. 2, 1730 das op. 3 des Tanzmeisters, Violinisten und Komponisten Jean-Marie Leclair l'aîné (1697–1764), den sie am 8. September 1730 heiratete.<sup>35</sup> Unter ihren Trauzeugen befand sich unter anderen Jean-Baptiste-Antoine Forqueray (1699–1782). Aus der Ehe ging eine gemeinsame Tochter hervor, die ebenfalls den Namen Louise trug und als Kupferstecherin ausgebildet wurde. Diese war mit dem Maler Louis Quénet, »Peintre de l'Académie de S.<sup>t</sup> Luc«, verheiratet. Louise Roussel trennte sich 1752 von ihrem Mann, stach aber wie zuvor alle seine weiteren Werke und darüber hinaus Hunderte weiterer Werke anderer Komponisten. Nach Leclairs Ermordung am 22. Oktober 1764 gab sie 1766 sein op. 14 sowie 1767 sein op. 15 posthum heraus.

### Die Choreografen

Im *Premier Livre de Contre-Dances* werden zwei Choreografen explizit genannt: Ein gewisser Mons.<sup>f</sup> Voisin sowie der Herausgeber [Jacques]<sup>36</sup> Dezais. Zwar geben die Avertissements von Feuillet's Contredanse-Sammlung von 1706 und Dezais' *2e Recueil de nouvelles contredances* von 1712 Auskunft über die Choreografen einiger der Tänze – die meisten sind anonym und nicht einmal den Herausgebern bekannt –, allerdings bleiben sie anschließend in den jeweiligen Tanzpartituren unerwähnt. Dies wiederum führte dazu, dass die Choreografen in Abschriften der Tänze letztlich anonym bleiben.<sup>37</sup> Im *Premier Livre de Contre-Dances* hingegen werden sie bis auf zwei Ausnahmen<sup>38</sup> jeweils auf

der ersten Seite der Tanzpartitur genannt, wie es sonst nur für die weitaus anspruchsvolleren, noblen *Danses à 2* üblich war. Dies zeigt, welche Wertschätzung Dezais seinen Choreografien zukommen lassen wollte, und stellt damit eine wichtige Stufe in der Aufwertung und Verbreitung der neuen Gattung des Cotillons dar. Die Tänze erscheinen nicht mehr als zusätzliches, leichtfertiges Amusement am Ende eines Balls, sondern vielmehr als eigenständige, gewichtige Tanzkomposition. Wie Guilcher<sup>39</sup> anhand eines Tagebucheintrags von Barbier (1722) gezeigt hat, kam dem *Menuet à 4* selbst bei offiziellen »bals parés« des Königs ein eigenständiger Platz neben den *Menuets à 2* zu. Über die beiden Choreografen ist hingegen nur das bekannt, was Dezais' eigenen Schriften zu entnehmen ist.

Über Monsieur Voisin kann – laut Feuillet, »Maître à danser à Versailles«<sup>40</sup> – nicht mehr gesagt werden, als dass er zum näheren Umfeld von Feuillet und Dezais gehört haben muss, da bereits in Feuillet's Sammlung von 1706 fünf Choreografien von ihm stammen.<sup>41</sup> Dezais druckte seinerseits zwei von Voisins Tänzen in seiner Sammlung von 1712 ab.<sup>42</sup> Diese waren, ebenso wie im *Premier Livre de Contre-Dances*, die beiden Eröffnungstänze und zeigen Dezais' Wertschätzung für Voisin.

Auch das persönliche Leben Dezais' liegt weitestgehend im Dunkeln, Geburts- und Sterbedaten sind unbekannt. Die erste Erwähnung seiner Person findet sich im *IX. Recueil* von 1711.<sup>43</sup> Dort verkündet er den Tod Feuillet's am »14. juin de cette année«<sup>44</sup> (1710) und bezeichnet sich selber als »lun [sic] des ses Elèves«<sup>45</sup>, dem Feuillet alle seine Werke und Privilegien als Erbe hinterlassen habe. Dezais sah sich damit als legitimen Fortsetzer der feuillet'schen Arbeit und übernahm dessen Serie von jährlich am 1. November erscheinenden Sammlungen aktueller Balltänze. Allerdings brach er für einige Jahre die Zusammenarbeit mit Feuillet's Choreografen Louis Pécour (1653–1729) ab und setzte an dessen Stelle seinen jüngeren Schüler und Kollegen Jean Balon (1676 – um 1739). Erst 1719 sollte sich Dezais Pécour wieder zuwenden: zunächst im Rahmen einer zu Balon parallelen Serie, ab 1721 in Form eines *Recueil*, wo die Choreografien beider vereinigt wurden. Hatte Dezais 1710 Feuillet's letzten *Recueil* gleichsam nur in verwaltender Funktion mit Choreografien von Pécour und Feuillet herausgegeben, trat er mit *L'Asturienne* (Rigaudon) im *X<sup>me</sup> Recueil de Danses pour l'Année 1712* erstmals öffentlich als Choreograf auf. Der Tanz selbst steht in seiner stereotypen Einfachheit in der unmittelbaren Tradition Feuillet's. Bereits 1712 folgte der *2e Recueil de nouvelles contredances*, der in Form und Gegenstand Feuillet's Sammlung von 1706 unmittelbar imitierte. Damit gehört Dezais zu jenen Tanzmeistern, die die junge Gattung – sicherlich in der Hoffnung auf möglichen Profit – verbreiteten. Dies überrascht, da die Contredanse von angesehenen Tanzmeistern wie Rameau, Gaudrau und anderen in den Jahren bis 1730 teilweise heftig als form- und geschmacklos angegriffen wurde.<sup>46</sup> Darüber hinaus wurde Dezais mit seinen Veröffentlichungen zum Wegbereiter des Cotillon oder Contredanse à la Française, nachdem Feuillet 1705 mit *Le Cotillon* den ersten Tanz dieser neuen Form veröffentlicht hatte. Die Jahre von Dezais' Wirken (um 1710–1725) waren somit von einem fundamentalen Geschmackswandel geprägt, in denen der tänzerische Stil bis zur französischen Revolution (und darüber hinaus) präludiert wurde.

Bis zum XVI. *Recueil de Dances pour l'Année 1719* veröffentlichte Dezais jährlich jeweils eine Choreografie,<sup>47</sup> anschließend überließ er Balon und Pécour die jeweiligen Publikationen gänzlich. Erst 1724 trat er im verschollenen *XXIII Recueil pour l'Année 1725*<sup>48</sup> wieder mit dem *Menuet de la Provençale*<sup>49</sup> und *L'Alliance*<sup>50</sup> als Choreograf in Erscheinung. Anders als das Werk seines Lehrers und Vorgängers Feuillet, der sich auch im Bereich der »danse théâtrale« betätigt hatte, umfasst sein gesamtes choreografisches Œuvre damit – abgesehen von den Contredances – nur sieben bis acht Dances à 2.<sup>51</sup>

Ab dem XX.<sup>e</sup> et VI.<sup>e</sup> *Recueil de Dances pour l'Année 1722* nannte sich Dezais »M.<sup>c</sup> de Dances de l'Academie Royale de Musique«. In seinem Avertissement erwähnte er zudem seine Beschäftigung bei den »frequantes répétitions de l'Opéra et du balet du Roy«.<sup>52</sup> Höchstwahrscheinlich war er dort als Ballettmeister tätig und in dieser Position für den täglichen Unterricht und die Wiedereinstudierung von Repertoirewerken zuständig. Das »Privilège du Roy«, in welchem Dezais als »Maitre de Dance de nôtre Accademie Royale de Musique« bezeichnet wird, ist auf den 20. XI. 1720 datiert. Es kann also davon ausgegangen werden, dass Dezais nach Erscheinen des XIX.<sup>e</sup> et V.<sup>e</sup> *Recueil*<sup>53</sup> im November 1720 in die Academie aufgenommen worden ist.

Das *Premier Livre de Contre-Dances* ist die letzte namentliche Erwähnung Dezais', danach verliert sich seine Spur. Unklar bleibt, ob der plötzliche Abbruch der traditionellen jährlichen Serie der *Recueils* sowie auch der offenbar neu geplanten Serie mit Contredances mit finanziellen Problemen<sup>54</sup>, Dezais' Beanspruchung an der Academie oder aber mit seinem Tod zusammenhängt. Die komplizierte Entstehungsgeschichte des *Premier Livre de Contre-Dances* hatte ja bereits gezeigt, wie schwierig die Finanzierung gedruckter Choreografien infolge eines fundamentalen Geschmackswandels nach dem Spanischen Erbfolgekrieg (1714) sowie nach dem Tode der Duchesse de Bourgogne (1712) und Louis' XIV (1715) – beide leidenschaftliche Protégés der alten, »noblen« Tanztradition – geworden war.<sup>55</sup> Ab 1713 waren einige der jährlichen *Recueils* bereits nur noch als Manuskripte verkauft worden.<sup>56</sup> Die Standardisierung des Menuetts auf der einen sowie die leichte Erlernbarkeit und Austauschbarkeit der Contredances auf der anderen Seite scheint es überflüssig gemacht zu haben, aufwendige Drucke herzustellen. Stattdessen reichten leicht zu produzierende Notensammlungen und gegebenenfalls handschriftliche Kopien<sup>57</sup> zur Verbreitung aus.

Angesichts der Titel von Dezais' Tänzen erhält man den Eindruck, dass dieser eine besondere Nähe zum spanischen Königshaus pflegte oder diese zumindest suchte. Drei seiner Dances à 2 beziehen sich auf Spanien.<sup>58</sup> Hier besteht sicherlich ein Bezug zum Spanischen Erbfolgekrieg (1701–1714), in dessen Verlauf eine Seitenlinie der französischen Dynastie der Bourbonen die Könige Spaniens stellte. So fallen Dezais' Widmungen in die Endphase des Krieges. Seine Choreografie *La Denain* bezog sich ganz explizit auf den entscheidenden Sieg der Franzosen bei Denain und stellte eine »Danse guerriere de sa facon«<sup>59</sup> dar. *La Corsini* hingegen scheint jener einflussreichen Florentiner Familie gegolten zu haben, aus der als prominentester Spross Papst Clemens XII. (Pontifikat 1730–1740) hervorging. Ein weiterer Tanz, *La Ribeyra*, richtete sich explizit

an die Botschafterin von Portugal.<sup>60</sup> Gerade Widmungen an italienische Familien (möglicherweise auch im Zuge des Spanischen Erbfolgekrieges, dessen wesentlicher Teil sich auf italienischem Boden abspielte) besaßen zu Beginn des 18. Jahrhunderts eine gewisse Tradition.<sup>61</sup>

## Die Musik

Sämtliche Melodien im *Premier Livre de Contre-Dances* sind – ähnlich denen der meisten Contredances – anonym. Einige wenige Beispiele zeigen allerdings, dass die Musik wie bei den Danses à 2 auch aus erfolgreichen Bühnenwerken stammen konnte.<sup>62</sup> Die überwiegende Zahl hingegen ging entweder auf Kompositionen der Choreografen oder aber auf allgemein bekannte, mitunter alte Melodien zurück.<sup>63</sup> Tatsächlich finden sich auch dafür einige Beispiele, z.B. der Cotillon *L’Italienne Contredance* für zwei Paare, den Dezais 1718 herausgab und über dessen Musik er in seinem Avertissement schreibt: »[U]ne Contredanse de ma façon dont l’air est du tems«<sup>64</sup>. Auch die Melodie für das erste gedruckte Menuet à Quatre ist anonym und wurde von Feuillet unter aktuellen Melodien ausgewählt:

[J]’ai pris le 1.<sup>er</sup> air qui ma tombé sous la main car tous les menuets y sont également bons.<sup>65</sup>

Für das *Premier Livre de Contre-Dances* konnte hingegen keine eindeutige Ursprungsquelle nachgewiesen werden.

Allerdings finden sich die Melodien in fünf zeitgenössischen Sammlungen, teils mit beziffertem Bass, teils transponiert für Drehleier oder Musette, teils auch textiert wie in zwei Beispielen. Die Sammlungen lauten:

- PHILIDOR: *Suite des dances* (1701/12). Dieses frühe Manuskript enthält 348 Melodien verschiedenster Art: von Ouvertures über Danses à 2 bis hin zu einer großen Anzahl an Menuets, Passepieds und Contredances. Daneben enthält sie eine Variante des *Cotillon de Surenne* (Bl. 13<sup>v</sup>).
- BALLARD, CHRISTOPHE: *Les Rondes* (1724), Bd. 1. Diese Sammlung enthält neben etlichen Rondes auch 97 parodierte Contredances mit einem anonymen Text. Neben einer großen Anzahl an Tänzen aus Feuillet’s Sammlung von 1706 (insgesamt 19 Tänze) und sechs Tänzen der Sammlung Dezais’ von 1712 enthält Ballards Kompilation auch zwei Melodien des *Premier Livre de Contre-Dances*: *Le Cottillon hongrois* (S. 194) und *Le Cottillon de Suresne* (S. 196).
- LECLERC: *Premier recueil de contredances* (1729). Dies ist in sofern die wichtigste Quelle, als in ihr alle neun Tänze des *Premier Livre de Contre-Dances* in jener Reihenfolge enthalten sind, in der sie auch bei Dezais erscheinen (S. 25–27). Zudem verwenden nahezu alle Tänze die gleiche Tonart wie bei Dezais. Dies zeigt, dass für Leclerc das *Premier Livre de Contre-Dances* die unmittelbare Bezugsquelle gewesen sein muss. Neben den Melodien gibt er auch einen bezifferten Bass, so dass diese Quelle zur Rekonstruktion eines originalen Tonsatzes dienen kann.

- CHEDEVILLE: [*Trois*] *Recueils de contredances ajustées* (um 1730). Chédevilles *Premier Recueil* enthält sechs der Tänze von Dezais, allerdings in einer anderen Reihenfolge: *L'Esprit Follet* (S. 6), *La Blonde / La Brunne* (S. 14), *L'Ecossoise* (S. 26), *Cotillon de Surenne* (S. 48), *Cotillon Hongrois* (S. 50). Darüber hinaus enthalten die *2ème* und *3ème Recueils* Tänze mit zum Teil identischen Titeln, aber anderen Melodien (siehe Kap. Tänze). Interessant an Chédevilles Sammlung ist vor allem die Tatsache, dass die Contredances für Drehleier und/oder Dudelsack eingerichtet sind. Dies mag als Hinweis zur zeitgenössischen Aufführung der Tänze dienen. Allerdings beinhaltet Chédevilles Band ausschließlich die Melodien, die häufig transponiert erscheinen.
- N.N.: *Recueil de contredances transposées pour la vièle* (um 1730). Auch dieses anonyme Manuskript enthält in umgestellter Weise nur sechs der Melodien des *Premier Livre de Contre-Dances*: *L'Esprit Follet* (S. 13), *La Blonde* (S. 28), *La Brunne* (S. 29), *L'Ecossoise* (S. 53), *Cotillon Hongrois* (S. 153), *L'Infante* (S. 154). Wie auch in Chédevilles Sammlung sind hier die Tänze für Drehleier eingerichtet. Aufgrund der fast identischen Tänze in gleicher Reihenfolge liegt die Vermutung nahe, dass Chédeville die Vorlage für diese Sammlung gewesen sein mag und nicht unmittelbar das *Premier Livre de Contre-Dances*. Dies wird durch die Tatsache gestützt, dass der *Recueil de contredances* die Melodien in der gleichen Tonart wie Chédeville präsentiert und sowohl Bass als auch Bezifferung deutlich von Leclerc abweichen.

Zwar gibt es im Aufbau der Melodien kein ganz einheitliches Schema, dennoch lassen sich gewisse Bautypen unterscheiden. Bei den Cotillons finden sich grob gesprochen zwei Formen:

- I. Strophe und Refrain sind gleich lang und unterscheiden sich voneinander. Das Schema lautet: AA BB und wird mehrfach wiederholt. Der B-Teil dient dabei für einen gleichbleibenden Refrain, während der A-Teil jeweils choreografisch unterschiedliche Couplets bringt.
- II. Der Refrain ist doppelt so lang wie die Strophe. Dies korrespondiert mit einer zweifachen choreografischen Ausführung des Refrains einmal für die Paare 1+3, anschließend für die Paare 2+4. Entweder unterscheiden sich auch hier Couplet und Refrain musikalisch voneinander (wie bei *L'Esprit Follet*), oder aber der Refrain nimmt musikalisches Material der Strophe auf (bei *Le Cotillon de Surenne*). Das Schema lautet dann AA BA BA.

Die letztere Struktur scheint für die frühen Contredances typisch zu sein, da sie sowohl für *Le Cotillon* (1705) als auch für *Le Cotillon des Fêtes de Thalie* (1714) verwandt wurde. Darüber hinaus findet sich in *L'Infante* die Sonderform eines kürzeren Refrains. Ebenso verfügt *L'Ecossoise* über einen kürzeren B-Teil. Einige der Tänze enthalten zusätzliche Wiederholungen des A-Teils am Ende des Tanzes.

Auch hinsichtlich der Tonart bleiben die Melodien in einem üblichen Rahmen. Dem lebhaften Charakter der Tänze entsprechend werden Dur-Tonarten – und bei diesen diejenigen mit Kreuzen – bevorzugt (je einmal C-Dur und G-Dur, je zweimal D-Dur und A-Dur); daneben finden sich allerdings auch einmal a-Moll und zweimal d-Moll. Eine bestimmte Tonartenordnung innerhalb der Sammlung scheint es nicht zu geben. Nur die beiden zusammengehörigen Tänze *La Blonde* und *La Brunne* nehmen mit den gleichlautenden Tonarten d-Moll und D-Dur aufeinander Bezug. Die Tatsache, dass die Melodien in den fünf Musiksammlungen zum Teil in andere Tonarten transponiert wurden, dokumentiert, wie sehr ihre Einrichtung vor allem der Bequemlichkeit und Nutzbarkeit geschuldet ist.

Neben den unbenannten, typischen Cotillon-Melodien (insgesamt dreimal) finden sich auch die Tanzbezeichnungen Tambourin, Gique (zweimal), Rigaudon, EcoBoise und Menuet. Dies belegt, dass Tanztypen, die zuvor nur aus den Instrumentalsuiten der Zeit oder aus Bühnenwerken bekannt waren, auch im Bereich der Contredances Einzug hielten und diese damit zu einem gewissen Teil die alten Danses à 2 beerbten. Allerdings wurden mit Ausnahme des Menuetts nur rasche Tanzweisen in geradtaktigen bzw. 6/8-Rhythmen benutzt. Die langsamen, gravitätischen Tanztypen wie Sarabande und Loure hingegen fanden keine Verwendung mehr.

Interessant ist auch, dass sich von zwei Tänzen textierte Fassungen in Ballards Sammlung finden. Ob diese zum Tanz gesungen wurden oder nur zu privaten, konzertanten Zwecken dienten, kann nur vermutet werden. Ein Eintrag in Dangeaus *Journal* vom 12. Feb. 1709 mag Ersteres nahelegen:

Il n'y a point eu de bal ici ce carnaval; on a peu dansé aux chansons de petites danses [...].<sup>66</sup>

In Philidors *Suite des dances* befindet sich auch eine textierte Fassung des Cotillons *La Pharaon*.<sup>67</sup> Da seine Sammlung sämtliche Tänze enthält, die bis 1712 am Hofe zum Repertoire gehörten und im französischen Violinschlüssel notiert sind, kann davon ausgegangen werden, dass die Cotillons mitunter mit Gesang getanzte wurden. So sind 50 Jahre später sämtliche Tänze aus De La Cuisse' *Suite du repertoire des bals*, seiner ersten Sammlung von 1762, auch textiert, ab dem zweiten Band entfallen die Texte hingegen, und sie werden »regardez [sic] comme inutiles, vu le petit nombre de personnes qui les chantoient«<sup>68</sup>. Der Gesang zum Tanz scheint zwar selten, aber generell möglich gewesen zu sein.

Weitere Hinweise zur Aufführungspraxis geben die beiden bereits genannten Quellen, in denen die Melodien für Drehleier und Dudelsack transponiert sind. Wie Guilcher gezeigt hat, fand die erste Rezeption der Contredanse unter anderem 1703 und 1704 bei Schäferspielen der Duchesse du Maine in Sceaux statt.<sup>69</sup> Zu diesem Ambiente würde eine Verwendung der genannten Instrumente besonders passen.

## Die Schritte

Wie immer sind die Schritte entsprechend der vereinfachten Notation, die Feuillet 1706 speziell für die Contredances herausgegeben hatte, in Dezais' *Premier Livre de Contre-Dances* bis auf Ausnahmen (z.B. »pas de rigaudon«, »pirouette«) nicht notiert. Stattdessen gibt ein kleines Häkchen (∨) auf der Linie für die Bodenwege die Stellung der Füße im Raum und die Anzahl der Takte im Verlauf einer choreografischen Periode an:

Remaqués po.<sup>f</sup> plus facilité, que les petits caracteres que l'on voit de distance en distance, et qui sont fait comme des petits V. marque la situation du corps lors qu'il est en marche, aussi bien que la présence du corps qui est toujours au commencement de chaque figure de dance, et il faut remarquer que c'est le haut de l'V. qui marque le devant du corps. Ces petits V. serviront aussi pour marquer les mesures des dances.<sup>70</sup>

Die Wahl, welche Schritte auf den gegebenen Raumwegen auszuführen sind, bleibt dabei praktisch den Tänzern überlassen.<sup>71</sup> Nur jene Aktionen, die unmittelbar Teil der ganz spezifischen Choreografie sind, werden durch »caracteres« dargestellt. Für diese liefert Feuillet eine umfangreiche Liste, von der jedoch in den späten Contredances à la Française kaum mehr Gebrauch gemacht wird; Dezais benutzt nur mehr die Zeichen für »pirouette«<sup>72</sup>, »balancé«<sup>73</sup>, »pas de bourée« mit anschließendem »assemblé«<sup>74</sup>, »contre-temps-ballonné en tournant un demi-tour«<sup>75</sup> und »donner« bzw. »quiter [sic] la main«. Zudem wird eine Figur<sup>76</sup> in *La Blonde* in voller Feuillet-Notation ausgeschrieben.

Einzigste Ausnahme zu der beschriebenen Regel bildet *La Carignan*, ein Menuet à Quatre, das Dezais komplett notiert, wiewohl er ausschließlich standardisiertes Schrittmaterial verwendet. Zwar finden sich eine Reihe von Menuets in vereinfachter Contredanse-Notation sowohl in Feuillet's eigener Sammlung von 1706<sup>77</sup> als auch in Dezais' Sammlung von 1712<sup>78</sup>. Jedoch stellt *La Carignan* keine Contredanse im engeren Sinne dar; darüber hinaus wurden die bisherigen Menuets à Quatre allesamt in der herkömmlichen Notation aufgezeichnet. Durch mögliche Widmung der Choreografie an die Fürsten von Carignan wird dieses Menuet zusätzlich aus dem Kontext der Sammlung herausgestellt und erscheint wie ein angefügter Zusatz.

Ist die Wahl der meisten Schritte ähnlich zum »port-des-bras« faktisch dem »goût« des Tänzers überlassen, so gibt Feuillet in seinem »Avis sur les pas qui conviennent le mieux aux Contredances«<sup>79</sup> einige Empfehlungen, welche Schritte sich am besten zur Ausführung der Tänze eignen. Dass diese Regeln auch noch 20 Jahre später ihre volle Gültigkeit haben, geht unmittelbar aus Dezais' Avertissement hervor:

Je ne donne point de principes pour ce livre jcy attendu que tous les Maistres de l'art sont au fait des Contredances depuis le 1.<sup>er</sup> livre que feu M.<sup>f</sup> Feuillet à donné en 1706.<sup>80</sup>

Hierbei scheint sich dieser bereits auf eine Tradition berufen zu können, die auf André Lorins Einführung der englischen Country-Dances am französischen Hof 1685 zurückgeht.<sup>81</sup> Bereits *Le Cotillon*, den Feuillet 1705 veröffentlicht hatte,<sup>82</sup> folgt dabei den

Regeln, die er im »Avis« nun systematisiert. Für alle »figures rondes« schlägt Feuillet darin vor, entweder »pas de bourée« oder »demys contre temps« zu verwenden, allerdings seien Letztere »plus en usage«<sup>83</sup>, was heutzutage etwas mühsam erscheinen mag.<sup>84</sup> Am Ende jeder »figure ronde il sera bon d’y faire un petit saut sur les deux pieds«<sup>85</sup>. Diese kleinen Sprünge erweisen sich oftmals als sehr nützlich, da sich häufig an die »figure ronde« Schritte wie »pas de rigaudon« anschließen, die einen Absprung von beiden Füßen benötigen oder die Tänzer für eine kurze musikalische Phrase zum Stehen kommen. Bei allen Figuren, die auf einer geraden Linie vor und zurück gehen, schlägt Feuillet vor, stets den »pas de gavotte« zu verwenden.<sup>86</sup> Da sich diese Figuren in der Regel über zwei oder vier Takte erstrecken, ist die Ausführung mit einem »pas de gavotte« durchaus möglich. Abschließend empfiehlt Feuillet für alle Figuren, die seitwärts auszuführen sind, die »chasses de côte [sic]«<sup>87</sup>. In *Le Cotillon* von 1705 allerdings notiert Feuillet selber seitwärts gekreuzte »demi-contretemps«, die jedoch äußerst unpraktikabel erscheinen und die Verwendung von »chassés de côté« nahelegen.

## Die Tänze

Es folgt nun eine detaillierte Beschreibung aller neun Tänze des *Premier Livre de Contre-Dances*. Zusätzlich werden Informationen zur Musik und weiteren musikalischen Quellen sowie besondere Kommentare gegeben. Die Rekonstruktion der Schritte und Raumfiguren erfolgt nach den Angaben Feuilletts. Schritte, die nicht unmittelbar notiert sind, sondern nach Feuilletts »Avis« ergänzt sind, werden in halbe Anführungszeichen gesetzt (z.B. »pas de gavotte«), ansonsten in gewöhnliche Anführungszeichen gesetzt (z.B. »pas de rigaudon«). Die Schreibweise der Tänze ist vereinheitlicht.<sup>88</sup>

### 1. *Cotillon Hongrois* à 4

#### Musik

Der *Cotillon Hongrois* in C-Dur und in alla breve, in der Art einer Gavotte, verwendet dreimal das musikalische Schema A (a<sub>4</sub> a'<sub>4</sub>) A<sub>8</sub> B<sub>8</sub> B<sub>8</sub>. Wie üblich bei einem Cotillon, dient der A-Teil für die Couplets, der B-Teil für den Refrain, der jedem Couplet in gleicher Form folgt. Die Musik ist, wie bei allen Tänzen dieser Sammlung, anonym. Allerdings findet sich in *Les Rondes* (1724) von Ballard eine textierte Fassung in A-Dur.<sup>89</sup> Der Text lautet:

Tout de bon, Margoton,  
tu sçais que je t’aime,  
D’une ardeur extême?  
Si Pierrot vian [sic] tantôt  
Promet-moy de ne l’y dire mot:

Car un tanti net de jalousie  
Me partrouble tant la fontaisie,  
Que mes yeux ne frament nuit ny jour,  
Tant que je crains de perdre ton amour.



Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 61, S. 25 (A-Dur);
- CHEDEVILLE: *Premier Recueil de contredances*, S. 50 (C-Dur);
- N.N.: *Recüeil de contredances*, S. 152 (D-Dur).

Kommentar

*Le Cotillon Hongrois* besteht zum größten Teil aus Figuren der Country Dances, verwendet allerdings im Refrain zwei halbe »pirouettes«. Dies ist die einzige Choreografie des *Premier Livre de Contre-dances* von Monsieur Voisin – laut Feuillet, »Maître à danser à Versailles«<sup>90</sup> –, über den nichts weiter bekannt ist, außer dass er zum näheren Umfeld von Feuillet und Dezais gehört haben muss.

Da *Le Cotillon Hongrois* bereits in Ballards *Les Rondes* (1724) in textierter Fassung auftritt, ist davon auszugehen, dass entweder die Choreografie schon einige Jahre älter als ihr Abdruck ist oder Voisin auf eine äußerst populäre Melodie zurückgegriffen hat. Angesichts der langen Entstehungszeit von Dezais' zweiter Contredanse-Sammlung kann von Ersterem ausgegangen werden.

## 2. *L'Inconstante à 4*

Musik

Die anonyme Musik von *L'Inconstante* ist mit »tambourin« bezeichnet, im 2/8-Takt und in d-Moll notiert. Wie zumeist dient auch hier ein A-Teil für die Couplets, der B-Teil für den Refrain. Das Schema lautet A (a<sub>4</sub> a'<sub>4</sub>) A<sub>8</sub> B (b<sub>4</sub> b<sub>4</sub> c<sub>8</sub>) und wird viermal wiederholt. Zuletzt schließt sich noch ein weiteres, fünftes Couplet (B<sub>16</sub>) an.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 62, S. 25 (d-Moll);
- N.N.: *Recüeil de contredances*, S. 183: Titel *L'Inconstante*, jedoch andere Melodie.<sup>91</sup>

Kommentar

In *L'Inconstante* stehen die Tänzer zu Beginn des Tanzes – anders als sonst üblich – nicht paarweise im Karree einander gegenüber, sondern auf einem Kreuz. Dabei stehen die Herren in der Blickachse der Zuschauer, die Damen im rechten Winkel zu dieser. Erst am Ende des ersten Couplets befinden sich die Paare für den Refrain wie gewohnt »face à face« im Karree gegenüber, die Damen jeweils zur Rechten ihres Partners. Zudem zeigen sowohl Refrain als auch die Couplets eine Vielzahl an ungewöhnlichen Figuren, wie etwa die wirbelnde Tour des Refrains, bei dem jeweils die Herren bzw. die Damen einander kreuzweise übereinander die Hände reichen. Der Tanz endet schließlich wieder in einem zusätzlichen Couplet ohne Refrain auf der Kreuzform, allerdings mit gewechselten Plätzen zwischen Damen und Herren. Auf diesen Sachverhalt könnte möglicherweise der Titel *Die Unbeständige* anspielen.

So beliebt der Tambourin in den Kompositionen des 18. Jahrhunderts auch war – man denke nur z.B. an die zahlreichen Tambourins im Schaffen Jean-Philippe Rameaus –, so haben sich doch nur wenige Choreografien erhalten.<sup>92</sup> Diese stammen zudem alle aus den Jahren 1718/19 – und damit aus dem zeitlichen Umfeld des *Premier Livre de Contredances* – und wurden von Pécour choreografiert. Somit ergänzt *L'Inconstante* das Repertoire um ein weiteres Beispiel dieser jungen Gattung.

### 3. *L'Infante* à 8

#### Musik

*L'Infante* in A-Dur und im Alla-breve-Takt besteht aus sechs Couplets  $A_8$  ( $a_4$   $a'_4$ ) und einem Refrain  $B_6$ . Damit ist der Refrain – ein seltener Fall – kürzer als die Couplets. Ungewöhnlich ist auch die Kürze jeder Strophe ohne Wiederholung der beiden Teile. Die unbenannte Melodie ähnelt mit einem 2/4-Auftakt – wie bei den meisten Cotillons – einer Gavotte.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 63, S. 25 (A-Dur); und
- N.N.: *Recueil de contredances*, S. 154 (C-Dur).
- CHEDEVILLE: *3<sup>e</sup> Recueil*, S. 5: Titel *L'Infante*, jedoch andere Melodie.<sup>93</sup>

#### Kommentar

Der Cotillon *L'Infante* wird seinem Titel durch äußerst einfallsreiche und spielerische Figuren gerecht, die kaum mehr auf das übliche Figurenrepertoire der Contredances zurückgreifen. So etwa finden im Refrain und in einer weiteren Figur jeweils zwei Damen und ein Herr kurzfristig zu jeweils einer Dreiergruppe zusammen. Zudem bringt ein Positionswechsel zwischen den Paaren 1+3 bzw. 2+4 nach dem dritten Couplet einen Wechsel der Tänzer im Refrain hervor. Dadurch ist es jedem möglich, diesen von unterschiedlichen Positionen aus zu tanzen. Das vierte Couplet stellt mit seinen komplexen, simultan unterschiedlichen Figuren für die Paare 1+3 bzw. 2+4 einen Höhepunkt der ganzen Tanzsammlung dar.

### 4. *Cotillon de Surennae* à 8

#### Musik

Der *Cotillon de Surennae* in D-Dur und alla breve besteht aus  $A_4$   $A_4$  für die Couplets und aus  $B_4$   $A_4$   $B_4$   $A_4$  für den Refrain. Somit ist der Refrain, der zum Teil auf Musik des Couplets zurückgreift, doppelt so lange wie dieser,<sup>94</sup> was auch choreografisch mit einer zweimaligen Ausführung des Refrains korrespondiert. Insgesamt werden sieben Durchspiele benötigt. Die Melodie ähnelt wie bei allen Cotillons einer Gavotte und ist

anonym. Allerdings findet sich in *Les Rondes* (1724) von Ballard eine textierte Fassung in D-Dur,<sup>95</sup> die an einigen Stellen melodisch deutlich von Dezais abweicht. Der Text lautet:

Un Amant qui sçait se taire,	La Belle rougit,
Rarement est rebuté;	Et tout bas luy dit,
Dans les yeux de sa Bergere,	Arrêtez-vous donc villain fripon,
Il voit sa felicité;	Méchant Garçon,
	Je vais appeller ma Mere,
	Pour vous gronder tout de bon.

Des Weiteren findet sich in der Opéra-Comique *Le Caprice* (Uraufführung: Paris, Théâtre de l'Opéra-Comique, 16. August 1724) von Alexis Piron (1689–1773) eine weitere Parodie der Melodie, die als *Air: Cotillon de Surenne* bezeichnet und im Finale von *La Folie* mit folgendem Text<sup>96</sup> gesungen wird:

Je ne vends point chat en poche,  
 Me voulez-vous? Me voilà.  
 Si ma vertu cloche,  
 Je l'ai dit déjà;  
 Vienne qui voudra,  
     L'on ne m'aura,  
     Qu'à ce prix là.  
 Je ne vends point chat en poche,  
 Me voulez-vous? Me voilà.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 64, S. 26 (G-Dur);
- CHEDEVILLE: *Premier Recueil de contredances*, S. 48; und
- PHILIDOR: *Suite des dances*, Bl. 13<sup>v</sup>.

Sie enthalten jeweils einen *Cotillon de Surenne*. Allerdings weichen diese in einigen Punkten von Dezais' Melodie ab und gleichen darin weitestgehend der Fassung von Ballard.

- In LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 81, S. 31, findet sich ein *Cotillon de Surenne 2<sup>e</sup>*, dieser entspricht Chédeville und Philidor. Dies zeigt, dass wohl zeitgleich zwei unterschiedliche Fassungen der Melodie nebeneinander existieren, die nur im Falle von Leclerc beide gleichzeitig dokumentiert sind.

### Kommentar

Dieser *Cotillon* gehörte sicher zu den ältesten und populärsten Tänzen der Sammlung. Die Tatsache, dass er in Philidors *Suite des dances* von 1701/12 enthalten ist,<sup>97</sup> zeigt, dass er bereits älter als 14 Jahre war, als Dezais ihn drucken ließ und so zu dessen weiterer Verbreitung beitrug. Angesichts des Alters und der allgemeinen Präsenz wundert es indes, dass sich Dezais dazu entschlossen hatte, ihn dennoch drucken zu lassen. Der Stolz, seine berühmte Choreografie unter seinem Namen veröffentlicht zu wissen, mag

hierzu beigetragen haben. Bereits 1714 gehörte der *Cotillon de Surenne*<sup>98</sup> zu den Tänzen, die Dezais in handschriftlichen Abschriften verkaufte;<sup>99</sup> die beiden Parodiefassungen von 1724 zeigen zudem, wie allgemein verbreitet er war. Hinzu kommt, dass auch ein *Cotillon de Suresne 2<sup>eme</sup>* existierte, zu dem sich aber keine Choreografie erhalten hat. Der *Cotillon de Surenne* gehört außerdem unter dem Titel *Le Cottillon de surene* zu jenen drei Choreografien des *Premier Livre de Contre-Dances*, die in einer handschriftlichen, italienischen Sammlung anonymer Herkunft im »Fondo Belgioioso« der Biblioteca Trivulziana enthalten sind.<sup>100</sup>

Bonnets *Histoire générale de la Danse sacrée et profane* (1723) ist zu entnehmen, dass Max Emanuel II., Kurfürst von Bayern (1662–1726), während seines Exils in Suresnes<sup>101</sup> rauschende Maskenbälle gegeben hatte, bevor er sie im Karneval 1714 nach Paris verlegte. Möglicherweise spielt der Titel auf einen dieser Bälle an.

Der *Cotillon de Surenne* zeichnet sich durch einen besonders spektakulären Refrain aus: Zunächst wenden sich die vier Paare auf einer Handtour (die Herren vorwärts, die Damen rückwärts) nach außen, um zum Publikum gewendet einen »pas de rigaudon« zu tanzen. Anschließend »chassieren« sie gegen den Uhrzeigersinn auf den Nachbarplatz und tanzen rückwärts mit einem »pas de gavotte« auf den übernächsten Platz. Eine Wiederholung des Refrains bringt sie zurück auf ihre Ausgangsstellung. Dabei wenden sie abwechselnd Rücken und Gesicht zum Karree. Die Couplets hingegen verwenden größtenteils Figuren des gängigen Repertoires zumeist mit Wiederholung »en contre-partie« par les autres<sup>102</sup>.

#### 5.+6. *La Blonde* à 4 – *La Brunne* à 4

##### Musik

Die beiden zueinander gehörenden Choreografien *La Blonde* und *La Brunne* in den Tonarten d-Moll und D-Dur sind mit »Gigue« bezeichnet und stehen im 6/8-Takt. Sie haben einen jeweils irregulären Aufbau:

- *La Blonde*: A<sub>8</sub> A<sub>8</sub> B<sub>8</sub> C<sub>6</sub> B<sub>8</sub> C<sub>6</sub>; jeder gleiche Musikteil korrespondiert dabei mit einer gleichen choreografischen Figur.
- *La Brunne*: A<sub>4</sub> A<sub>4</sub> B<sub>8</sub> C<sub>8</sub> D<sub>8</sub>. Anschließend wird *La Blonde* in einem *da capo* wiederholt.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 65, S. 26 (*La Blonde*; d-Moll), und Nr. 66, S. 26 (*La Brunne*; D-Dur);
- CHEDEVILLE: *Premier Recueil de contredances*, S. 14 (beide; c-Moll, D-Dur); und
- N.N.: *Recueil de contredances*, S. 28 (*La Blonde*; c-Moll), und S. 29 (*La Brunne*; C-Dur).

Die Fassungen von *La Blonde* in Chédeville und im anonymen Manuskript weisen bei gleicher Melodie keine Punktierungen auf, die Basslinie und die Bezifferung des Manuskripts unterscheiden sich deutlich von Leclerc.

## Kommentar

*La Blonde* und *La Brunne* stellen in mehrfacher Hinsicht ein Unikum des gesamten Repertoires der Feuillet-Tradition dar. Zunächst ist da die Da-capo-Form, für die sich – auch wenn sie in der Instrumentalmusik der 1720er-Jahre schon gang und gäbe war – kein weiteres choreografiertes Beispiel finden lässt. Damit korrespondiert auch die choreografische Form: Am Ende von *La Blonde* haben die Paare die Plätze gewechselt. Nun beginnt *La Brunne* in neuer Aufstellung. Die anschließende Wiederholung von *La Blonde* führt die Paare wieder zu ihrer Ausgangstellung zurück. Auch die Zusammenstellung zweier Tonarten innerhalb eines Tanzes ist relativ selten im Repertoire, wiewohl sich dafür einige Beispiele finden lassen. Zudem verwendet Dezais für diese Contredanse keinen Refrain, gleichwohl werden einzelne Figuren wieder aufgegriffen. Dies korrespondiert zum Teil mit dem äußerst irregulären musikalischen Aufbau. Bemerkenswert zudem ist die »balancé«-Figur in *La Blonde*, die zweimal wiederholt wird<sup>103</sup> und komplett in Feuillet-Notation notiert ist. Die gleiche Figur findet sich auch in einigen zeitgleichen Danses à 2 – so etwa in Jean Balons *Rigaudon* (Jg. 1714)<sup>104</sup>, *La Montpensier* (Jg. 1719) und *La Villeroy* (Jg. 1722) – und schlägt damit einen choreografischen Bogen zwischen den Contredances und den Danses à 2. Die beiden Gigues *La Blonde* und *La Brunne* bilden damit einen Zwitter der Gattungen. Die Tatsache, dass sie neben *Cotillon Hongrois*, *L'Esprit Follet* und *L'Ecofoise* zu den wenigen Tänzen gehören, die sich in allen musikalischen Sammlungen finden, dazu ihre Choreografien in der italienischen Handschrift des »Fondo Belgioioso«<sup>105</sup> kopiert wurden, zeigt, wie weit verbreitet und populär sie dennoch waren. Dies mag ein Grund dafür gewesen sein, dass Dezais sie als einzige anonyme Choreografien in seinen *Premier Livre de Contre-Dances* aufgenommen hat.

7. *L'Esprit Follet* à 8

## Musik

Die anonyme Melodie in a-Moll von *L'Esprit Follet* ist mit »Rigaudon« bezeichnet. Zwar ist sie geradtaktig, mit ihrem 2/4-Auftakt und ihrer rhythmisch-melodischen Struktur ähnelt sie jedoch eher einer Gavotte und damit den anderen überlieferten Cotillon-Melodien. Das Schema lautet: A<sub>4</sub> A<sub>4</sub> für die Couplets und B (b<sub>4</sub> b'<sub>4</sub>) B<sub>8</sub> für den Refrain. Somit ist Letzterer doppelt so lang wie die Strophe. Die Wiederholung von B<sub>8</sub> zeigt sich auch in einer Wiederholung der choreografischen Form. Es werden sechs Durchspiele benötigt.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 67, S. 27 (a-Moll);
- CHEDEVILLE: *Premier Recueil de contredances*, S. 6 (c-Moll); und
- N.N.: *Recueil de contredances*, S. 13 (c-Moll) mit Abweichungen zu Leclerc in Bass und Bezifferung.

## Kommentar

*L'Esprit Follet* gehört sicher zu den ältesten Tänzen der Sammlung. Bereits 1714 wurde er von Dezais in handschriftlichen Abschriften angeboten.<sup>106</sup> Zudem findet sich seine Musik in drei französischen Musikquellen wieder. Sein choreografischer Ablauf ist strukturell ziemlich einfach, sodass er als frühes Beispiel eines Cotillon à 8 gelten kann.

## 8. *L'Ecoçoise* à 6

### Musik

Die Musik der *Ecoçoise* in A-Dur und alla breve ähnelt wie so häufig einer Gavotte. Gewisse Ähnlichkeiten bestehen auch zur Melodie von *L'Allemande*, einer Choreografie Guillaume Pécours aus dem Jahre 1702, die in Pierre Rameaus *Abreege de lanouvelle Methode* (1725) erneut abgedruckt wurde<sup>107</sup> und somit zur Zeit des *Premier Livre de Contredances* noch im allgemeinen Bewusstsein zu sein schien. Gemeinsam haben beide Melodien den 2/4-Auftakt sowie die mehrmalige, fanfarenartige Wiederholung eines eintaktigen Motivs ohne harmonisches Fortschreiten. Die Musik der *Ecoçoise* ist wie folgt gegliedert: 5 x A<sub>4</sub> A<sub>4</sub> B<sub>4</sub> + A<sub>4</sub> A<sub>4</sub>. Trotz dieses repetitiven Schemas, das jenen der anderen Contredances gleicht, wird der B-Abschnitt nicht für einen immergleichen Refrain benutzt.

Weitere musikalische Fassungen finden sich in:

- LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 68, S. 27 (A-Dur);
- CHEDEVILLE: *Premier Recueil de contredances*, S. 26 (C-Dur); und
- N.N.: *Recüeil de contredances*, S. 53 (C-Dur) mit Abweichungen zu Leclerc in Bass und Bezifferung.

### Kommentar

Anders als bei den vorhergehenden Contredances handelt es sich bei der *Ecoçoise* um eine durchgehende Komposition ohne Wiederholung eines Refrains. Zudem bildet sie die einmalige Ausnahme einer Choreografie für vier Herren und zwei Damen. Diese stehen in einer Gasse einander gegenüber, die Damen jeweils in der Mitte zwischen den Herren. In den folgenden Figuren wechseln zudem die Aufstellungen: Mal tanzen die Tänzer in der Gasse, mal finden sie zu Figuren, die sich an einer Zuschauerperspektive ausrichten. Der Tanz endet schließlich in einer sechseckigen Aufstellung. Damit bildet sie ein Unikum des gesamten Korpus zwischen 1700 und 1730. Zudem darf *L'Ecoçoise* als das älteste musikalische und choreografische Zeugnis einer Eçoçoise im 18. Jahrhundert gelten und stellt damit möglicherweise den Prototyp dieser Gattung dar, auch wenn allgemein Matthesons *Eçoçoise* aus dem *Vollkommenen Capellmeister* (1739) als erste überlieferte Melodie einer *Eçoçoise* angesehen wird,<sup>108</sup> wiewohl bereits Junk auf eine *Eçoçoise*, die 1726 in Paris »von 2 Herren und vier Damen getantz« wurde, verwiesen

hat.<sup>109</sup> Hierbei handelt es sich möglicherweise um Dezais' Choreografie. Gemeinsam mit späteren Ecosseisen sind der *Ecoçoise* die klare Rhythmik und die (anfängliche) Aufstellung der Tänzer in der Gasse.

Raumfiguren und -konzeption ähneln bei diesem Tanz in vielfacher Weise dem Bühnentanz, auch wenn die Choreografie sich ganz auf das Basisschrittmaterial der Contredanse beschränkt. Es scheint daher naheliegend, dass Contredances wie diese eher Schauzwecken oder als Einlagen bei Bällen dienten denn als übliches Ballrepertoire. Dennoch wird ersichtlich, wie experimentierfreudig man bei der jungen Gattung Contredanse/Cotillon zu dieser Zeit noch war.

Die einzige<sup>110</sup> vergleichbare Choreografie (allerdings außerhalb Frankreichs) findet sich in Jean Claude de La Fonds *L'art de danser par nouvelles contredances*, einem italienischen Manuskript von ca. 1728, das von Gloria Giordano detailliert beschrieben worden ist.<sup>111</sup> Den Abschluss dieser Sammlung bildet nach einer Reihe von Contredances in Gassenform *La Tercigliana*, eine Choreografie für neun Tänzer in drei Reihen, erste und letzte für zwei Damen und einen Herren, die mittlere für zwei Herren und eine Dame. Dabei sind alle Tänzer zum Publikum gewendet. Auch diese Contredanse ist durchkomponiert und besitzt dadurch einen besonderen Schaucharakter.

In seinem Avertissement gibt Dezais an, dass in »L'Ecoçoise à la place de 4. hommes et 2. femmes que l'on peut mettre quatre femmes et 2. hommes«<sup>112</sup>.

## 9. *La Carignan* – Menuet à 4

### Musik

Diese anonyme Menuettmelodie im 6/4-Takt steht in D-Dur. Das Schema lautet: A<sub>4</sub> A<sub>4</sub> B<sub>4</sub> B<sub>4</sub> und wird dreimal wiederholt. Die einzelnen Abschnitte korrespondieren dabei mit choreografischen Einheiten. Damit steht *La Carignan* nach wie vor in der französischen Tradition des späten 17. und beginnenden 18. Jahrhunderts.

Eine weitere musikalische Fassung findet sich in LECLERC: *Premier recueil de contredances*, Nr. 69, S. 27 (D-Dur).

### Kommentar

Bereits eine Choreografie von Louis Pécour (1703) trägt den Titel *La Carignan*<sup>113</sup> und war möglicherweise Emmanuel-Philibert de Savoie, Prince de Carignan<sup>114</sup> (1628–1709), gewidmet.<sup>115</sup> Die erneute Verwendung dieses Titels zeigt, dass Dezais die bereits vorhandenen Beziehungen zu dessen Sohn Victor-Amédée (1690–1741) mehr als 20 Jahre später noch aufrecht erhalten konnte. Dieser hatte 1720 in seinem Hôtel des Soissons<sup>116</sup> die Bourse de Paris eingerichtet und durfte damit als einer der reichsten Mäzene von Paris gelten. 1740 allerdings verarmte er durch den Zusammenbruch der Pariser Börse völlig und musste sein Stadtpalais verkaufen.

Interessant ist in diesem Zusammenhang auch die Tatsache, dass es sich bei *La Carignan* um den einzigen Tanz des *Premier Livre de Contre-Dances* mit einer dezidierten Widmung sowie zugleich um den einzigen Tanz in vollständiger Feuillet-Notation handelt.<sup>117</sup> Dies wirft die Frage auf, inwieweit es sich dabei – abgesehen von der Aufstellung zu zwei Paaren im Karree – überhaupt um eine Contredanse handelt, insbesondere da sich darin keine Couplet-Refrain-Struktur ähnlich wie in *La Blonde* und *La Brunne* findet, die als typisch für den Cotillon seit 1705 gelten kann. Die Gattungsgrenzen zwischen den Genres scheinen anfänglich so sehr verwischt gewesen zu sein, dass unter dem Begriff »Contredanse« alle Formen für mehr als ein Paar und einer wie auch immer gearteten Wiederholungsstruktur mit einfachen Schritten und Figuren subsumiert werden konnten.

Vergleicht man Dezais' Menuet à Quatre mit den drei bzw. vier weiteren überlieferten Menuet- bzw. Passepied-Choreografien für zwei Paare, so fällt auf, dass es sich dabei sicher um die komplexeste, einfallsreichste und zugleich längste Komposition handelt – lässt man Kinskys portugiesisches *Menuet à 4* von 1751, das 240(!) Takte umfasst, dabei aber einen sehr schematischen und repetitiven Charakter aufweist, außer Acht. Letzteres weicht insoweit vom französischen Werkkorpus ab, als es sich dabei um eine Cotillon-Struktur mit immer wiederkehrendem Refrain und acht sehr standardisierten Couplets handelt.<sup>118</sup> Dezais' Choreografie beinhaltet als einziges Menuett äußerst raffinierte Partner- und Positionswechsel, zudem bedient er sich verschiedenster Raumfiguren. Neben Karree und Kreis tanzen die beiden Paare auch auf vertikalen und horizontalen Linien, die für diese Choreografie einmalig sind. Erst das zweite Durchspiel der Musik bringt Figuren, die wechselseitig einmal von den Herren, dann von den Damen ausgeführt werden (»chacun fait son personnage à son tour«<sup>119</sup>), während sich Feuillet's und Pécours' Choreografien fast ausschließlich daraus zusammensetzen. Zudem steigert Dezais die Komplexität seiner Choreografie durch die häufige Simultanität unterschiedlicher Figuren für Herren und Damen. Einzig die einfache Mühle zum Ende der Choreografie und die standardisierte Rückkehr zum Ausgangsplatz gleichen dabei den gängigen Schemata. Anders auch als bei vorangegangenen Menuetten fallen musikalische und choreografische Zäsur klar zusammen. So erklingt zum ersten Teil von Partnertausch und Begrüßung das erste Durchspiel der Musik, anschließend zu jeder wiederholten Figur die gleiche Musik. Dezais gelingt es damit, eine zugleich harmonische, klar differenzierte und doch raffinierte Choreografie zu schaffen.

### Fazit: Der junge Cotillon als »missing link«?

Wie bereits zu Beginn festgestellt wurde, fällt der Anfang der Cotillon-Mode in die ersten Jahre des 18. Jahrhunderts. Um 1715 scheint die Gattung so weit etabliert gewesen zu sein, dass sie zum festen Bestandteil der Bälle und Zusammenkünfte geworden war und bereits unzählige Tänze entstanden waren.



Neben den alten Danses à 2 und den Contredances anglaises entwickelte sich zusätzlich eine spezifische Vorliebe für Tänze zu zwei Paaren, im Repertoire finden sich sechs solcher Tänze, darunter Menuette, Gavotten oder Rigaudons. Diese allerdings unterscheiden sich von den Cotillons à 4 vor allem dadurch, dass sie zum einen das komplexe Schrittvokabular der Danses à 2 unvermindert auf die neuen Raumwege übertragen und zudem keinerlei Rondeau-Strukturen mit wiederkehrendem Refrain aufweisen. Gemeinsam ist ihnen hingegen, bedingt durch die gleiche Zahl der Tänzer, eine gewisse Vorliebe traditioneller Contredanse-Figuren wie Mühle, versetzter Platzwechsel, Ronde etc. Der neue Cotillon scheint dabei eine Art leicht veränderte ›Neuaufgabe‹ dieser Vierertänze gewesen zu sein, von denen die Raumfiguren übernommen, die Schritte jedoch vereinfacht wurden. Der neue Cotillon »est avant tout un divertissement social, où les trajets sont presque tout, les gestes peu de chose«.<sup>120</sup>

Aber nicht nur Tänze für zwei Paare stellen eine Transformation der traditionellen Danses à 2 dar, auch diese selbst veränderten sich deutlich im Laufe der ersten beiden Dekaden des 18. Jahrhunderts unter dem Einfluss der Contredances und Cotillons. Ihr Charakter wurde spielerischer; Balon etwa bereicherte seine Choreografien häufig mit kleinen ›Echos‹ zwischen Herrn und Dame an und verwendete rondeauhafte Formen mit wiederkehrenden Schrittfolgen – allerdings bei variierten Raumwegen. Dezais schuf seinerseits mit *La Ribeyra* eine Miniatur eines portugiesischen ›Volkstanzes‹, und selbst der alternde Pécour schloss sich mit seinen Tambourins, Contredances, Saltarelles u.Ä. dieser neuen Mode einfacher, galanterer Danses à 2 an. Auffällig ist auch eine deutliche Vereinfachung und Standardisierung des Schrittvokabulars der Danses à 2, das sie sich zum Teil mit den Cotillons teilen; zu nennen sind hier etwa »pas de bourée«, »pas de gavotte« und »pas de rigaudon«. Auch musikalisch gesehen finden sich deutliche Parallelen zwischen *Danse à 2* und Cotillon; so benutzten Erstere in zunehmendem Maße Rhythmen und Tanztypen der Contredances, wie etwa Gavotte und Rigaudon. Langsame Tanztypen wie etwa Sarabande, Loure und Pavane, die zu Beginn des Jahrhunderts noch gang und gäbe waren, fanden nun keine Verwendung mehr. Auch die komplexe Struktur der »forme composée« verlor nach 1715 deutlich an Bedeutung. An die Stelle der kleinen, mehrgliedrigen Suiten traten einfache, zweiteilige Melodien in geradtaktigen Rhythmen, wie es auch typisch für die Cotillons ist. Beispielhaft kann hier etwa auf den *XX.e et VI.e Recueil de Dances pour l'Année 1722* verwiesen werden: Für alle vier Tänze<sup>121</sup> (zwei von Pécour, zwei von Balon) dienten zweiteilige, geradtaktige Melodien in zügigem Zeitmaß.

Aber auch die Danses à 2 mögen nicht ganz ohne Einfluss auf den jungen Cotillon gewesen sein. Dezais' Bemühen, das hohe Prestige der Danses à 2 auf seine Cotillons zu übertragen, zeigte sich – wie bereits gesagt – auch in der äußeren Präsentation seines Drucks mit Angabe des Choreografen. Im Vergleich zum Cotillon der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts ist der vergleichsweise hohe Anspruch auffällig, den Dezais' Choreografien den Tänzern sowohl schritttechnisch als auch räumlich abverlangten.

Deutlich ist der Versuch, das Niveau der Danses à 2 in spielerischer Art auf die neue Form der Contredances zu übertragen. Bemerkenswert sind Komplexität, Vielfalt und Einfallsreichtum der Figuren und Schritte seiner Cotillons, die dabei eine gewisse Experimentierfreude angesichts der neuen Tanzgattung demonstrieren. So findet sich kaum eine Wiederholung standardisierter Figuren; Refrains und Couplets wechseln von Tanz zu Tanz, Varianten der üblichen Schemata scheinen nicht nur möglich, sondern fast üblich zu sein. Nicht zufällig fällt der Niedergang der Danses à 2 mit dem Aufstieg der Contredances françaises zusammen.

Ein kurzer Vergleich hingegen mit dem Cotillon, wie er sich in den Quellen um 1760 findet, zeigt, dass sich der spätere, strikte Aufbau von neun bzw. sieben festgelegten Entrées für die Couplets, die für jeden Tanz identisch sind, und einem von Tanz zu Tanz wechselnden, deutlich längeren und umfangreichen Refrain bereits abzeichnete. Guilcher hatte schon darauf hingewiesen, dass sich die Abfolge der Entrées um 1760 bereits nahezu identisch in *Le Cotillon* von 1705 findet.<sup>122</sup> Allerdings weisen Dezais' Choreografien des *Premier Livre de Contre-Dances* noch eine große Vielfalt der Formen auf. Dem Refrain kommt dabei häufig innerhalb des Tanzes durch Form und Länge ein besonderes Gewicht zu. Die Anzahl der Wiederholungen hingegen ist noch nicht in gleicher Form festgelegt und kann beträchtlich zwischen drei und sieben schwanken. Allerdings weisen die Cotillons à 8 bereits mit sechs bzw. sieben Wiederholungen eine beträchtliche Länge auf.

Zu Beginn des 18. Jahrhunderts fand sich ein »foisonnement créateur«<sup>123</sup>, eine überbordende Vielfalt der Formen, die sich in der zweiten Hälfte des Jahrhunderts zu einem festgefügt Repertoire kanonisierte. Die Tänze des *Premier Livre de Contre-Dances* stellten dabei – gleichsam als mikroskopisch kleine, aber repräsentative Auswahl – verschiedene Möglichkeiten und damit eine Stufe in der Entwicklung dar. Auf der einen Seite entsprachen diese Tänze nahezu alle den vorgegebenen Strukturen der ersten Cotillons: zwei oder vier Paare im Karree, gleichbleibender Refrain und wechselnde Figuren, einfache Schritte und Betonung der Figuren und Raumwege als gesellschaftliches Spiel, leichte einfache Melodien zumeist im Typ der Gavotte. Auf der anderen Seite aber bereicherten die Choreografen diese einfachen, zuweilen fast reizlosen Modelle um eine Überfülle an Ausnahmen, an fantasievollen Figuren und Aufstellungen und zeigten die Freunde an der Entdeckung eines neuen tänzerischen Spiels. Darüber hinaus beeinflussten sie mitunter massiv das traditionelle Repertoire, auf das sie zunächst stilbildend wirkten, um es anschließend nahezu zu verdrängen, und leiteten damit zu den Tänzen der zweiten Jahrhunderthälfte hinüber. Damit wurden Dezais' Choreografien zu wichtigen Beispielen eines Bindeglieds in der Entwicklung des Tanzes jener revolutionären Epoche des 18. Jahrhunderts – sie wurden zum »missing link«.

## Anmerkungen

- 1 Besonderer Dank im Rahmen der Vorbereitung dieses Aufsatzes gebührt Roman Balko (Berlin), Stefanie Agerer (Berlin), Gloria Giordano (Rom), François-Pierre Goy (Paris) und Ingrid Arnold (Weimar).
- 2 Zu den spärlichen Alternativen siehe GUILCHER: *La Contredanse*, S. 131ff.
- 3 Ebd., S. 92.
- 4 Dubois etwa druckte zwei Titel pro Woche. Siehe Ebd., S. 101.
- 5 Ebd., S. 9293–100.
- 6 FEUILLET: *III<sup>e</sup> Recueil de Dances de Bal pour l'Année 1706*, S. I.
- 7 DEZAIS: *XIII<sup>e</sup>. Recueil de Danses pour l'Année 1716*, S. 12–19.
- 8 DEZAIS: *XVII<sup>e</sup>. Recueil de Danses pour l'Année 1719*, S. [9–14].
- 9 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 64: »Sur la toute jeune contredanse française pour quatre ou huit executants, les recueils sont malheureusement peu explicites. À la fin de 1712, Feuillet et Dezais ont publié soixante-cinq contredanses de type britannique. Quand le dernier Recueil de danses de bal paraît en 1723, trois contredanses françaises seulement ont fait l'objet d'une analyse imprimée.«
- 10 Näheres dazu siehe in diesem Aufsatz S. 154.
- 11 Und zwar: *Cotillon de Surenne* (Bl. 13<sup>v</sup>), *Cotillon nouveau* (Bl. 13<sup>v</sup>), *La Cristine* (Bl. 38<sup>v</sup>), *La pharabon* (Bl. 43<sup>v</sup>; mit hinzugefügtem Gesangstext).
- 12 FEUILLET: *III<sup>e</sup> Recueil des Danses de Bal pour l'année 1706*, S. 1–12.
- 13 So konnte Guilcher zeigen, dass die musikalische Form des Cotillons sich etwa ab dem 3<sup>e</sup> recueil von Leclerc veränderte. Zuvor waren die Cotillon-Melodien kurz (meist 2 x 8 Takte), Strophe und Refrain ungefähr gleich lang. Nun fanden sich immer häufiger Melodien in Form der Cotillons um 1760 von mehrfacher Länge (bis zu 120 Takten) mit deutlich längerem Refrain. Siehe dazu GUILCHER: *La Contredanse*, S. 129ff.
- 14 Ebd., S. 76.
- 15 Siehe SCHWARTZ/SCHLUNDT: *French Court Dance*; LITTLE/MARSH: *La Danse noble*; LANCELOT: *La Belle Dance*; GUILCHER: *La Contredanse*.
- 16 Schon allein deshalb scheint ein Reprint der Quelle dringend geraten, kommt ihr doch als bislang jüngstes Druckerzeugnis der Feuillet-Dezais-Editionen eine besondere Stellung zu. Außerdem enthält die Sammlung äußerst reizvolle Choreografien, die sowohl für zukünftige Forschungen als auch für Tanzpraktiker von besonderem Interesse sein dürften. Ein Reprint ist daher vonseiten des Autors in Vorbereitung.
- 17 Melodie mit dem Titel *Cotillon nouveau* in PHILIDOR: *Suite des dances*, Bl. 13<sup>v</sup>.
- 18 Möglicherweise identisch mit N.N.: [*Contredanses*], Bd. I, S. 18–25, unter dem Titel *La Cristine*. Die Melodie findet sich auch in PHILIDOR: *Suite des dances*, Bl. 38<sup>v</sup>, mit dem Titel *La Cristine*. Vgl. Anm. 29.
- 19 In PHILIDOR: *Suite des dances*, findet sich auf Bl. 43f. die Melodie eines Tanzes namens *La pharabon*.
- 20 Möglicherweise identisch mit N.N.: [*Contredanses*], Bd. I, S. 158–168 (*La Bohaimiene*).
- 21 Gedruckte Version in: DEZAIS: *Premier Livre de Contre-Dances*, S. 58–68.
- 22 Gedruckte Version in DEZAIS: *XIII<sup>e</sup>. Recueil de Danses pour l'Année 1716*, S. 12–19.
- 23 DEZAIS: *XIII<sup>e</sup>. Recueil de Danses pour l'Année 1715*, S. [II].
- 24 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 77.
- 25 Vgl. Anm. 22.
- 26 DEZAIS: *XII<sup>e</sup>. Recueil de Danses pour l'Année 1714*, S. [II].
- 27 DEZAIS: *XVIII<sup>e</sup>[ff.] et IV<sup>e</sup>[ff.] recueil de dances pour l'année 1720*, S. [II]: »Ayant promis das le Recueil de 1719 de donner un livre de Contre dances au nombre de trente à trente cinq, en même tems que les dances annuel comme M.<sup>r</sup> Balon c'est proposé d'en faire pour le Roi c'est ce qui m'engage

à surcir mon ouvrage de trois mois et qui m'oblige de le réduire au nombre de dix huit ou vingt au prix de cinq livres.«

- 28 Ebd.: »J'ay tâché d'être cet année plus regulier a la parole que j'ai donné au public touchant les dances de ball en les donnant plutôt qu'à l'ordinaire, pour ce qui est des Contredances il ma été impossible jusqu'a present de les mettre au jour attendu les frequentes repetitions de l'Opéra et du balet du Roy; et comme le Volume est considerable pour que je puisse l'entre-prendre a present; attendu la situation des tems je tacheray neanmoins de satisfaire ceux qui me feront l'honneur de mécrire, en leur en donnant d'ecrite à la main.«
- 29 Siehe PONTREMOLI: *Un'inedita raccolta*. Immerhin 27 der insgesamt 48 Choreografien entsprechen dem Typus des Cotillons.
- 30 Mündliche Aussage von Fr. Ingrid Arnold, Anna-Amalia-Bibliothek, Weimar.
- 31 Mündliche Aussage von Fr. Ingrid Arnold, Weimar.
- 32 Dieser Cotillon ist für vier Paare, d.h. à 8.
- 33 Siehe ZASLAW: *Materials for the Life*, S. 123.
- 34 Siehe LITTLE/MARSH: *La Danse noble*, S. 122.
- 35 ZASLAW: *Materials for the Life*, S. 34.
- 36 Dieser Vorname wird in LANCELOT: *La Belle Dance*, S. LXXI, genannt.
- 37 Etwa in JAYME: *Recueil de Contre Dances*.
- 38 *La Blonde* (S. 47–52) und *La Brunne* (S. 53–57). Siehe dazu in diesem Aufsatz S. 162.
- 39 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 80f.
- 40 FEUILLET: *Receuil de contredances*, Vorwort, S. [II].
- 41 Und zwar *L'Amoureuse* (Nr. [28], S. 157–160), *La Pantomime* (Nr. [23], S. 129–132), *La Bacchante* (Nr. [21], S. 113–120), *L'Epiphanie* (Nr. [27], S. 151–156) und *La Gasconne* (Nr. [25], S. 137–144). Zur Zuschreibung siehe ebd.: Vorwort, S. [VI].
- 42 *La Folette* (Nr. [1], S. 1–8) und *L'Alliance* (Nr. [2], S. 9–14). Zur Zuschreibung siehe Vorwort, S. III.
- 43 DEZAIS: IX. *Recueil de Danses pour l'Année 1711*, S. [II].
- 44 Ebd., Avertissement, S. [II].
- 45 Ebd.
- 46 Bonnet: »[L]es plus fameux maîtres de danse répugnent aujourd'hui à montrer à leurs écoliers les contredances, qui n'ont que le caprice pour principe«. Gaudrau: »peu convenable aux personnes de qualité«. Beide zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 58.
- 47 *L'Asturienne* (1711), *La Denain* (1712), *La Chamberi* (1713), *Le Menuet d'Espagne* (1714) *Le Cotillon des Fêtes de Thalie\** (1715), *La Ribeyra* (1716), *La Corsini* (1717), *L'Italienne Contredance\** (1718). Bei den mit \* gekennzeichneten Tänzen handelt es sich um Cotillons in vereinfachter Notation.
- 48 Siehe LITTLE/MARSH: *La Danse noble*, S. 122.
- 49 Im gleichen *Recueil* befindet sich auch ein Tanz Pécours mit dem Titel *La Provencale*. Ob sich Dezais' Choreografie darauf, gleichsam als Anhang oder Zusatz, bezieht, kann leider mangels Einsicht in die Quelle nicht gesagt werden.
- 50 Eine Contredanse Voisins trägt in Dezais' Sammlung von 1712 den gleichen Titel. Ein Vergleich ist aber leider nicht möglich. Ob es sich dabei um eine Huldigung der sog. Wittelsbacher Hausunion vom 15. Mai 1724 handelt, kann angesichts der Tatsache, dass dieser *Recueil* auch eine Choreografie Pécours mit dem Titel *La Munique* enthält, spekuliert werden. Die Wittelsbacher waren seit dem ausgehenden 14. Jahrhundert traditionelle Verbündete Frankreichs, zuletzt mit schweren Folgen für Bayern im Spanischen Erbfolgekrieg.
- 51 Zwei davon sind verschollen: *Menuet de la Provancale* und *L'Alliance*. Ob es sich möglicherweise bei Letzterer um eine Contredanse handelt, kann nicht gesagt werden.
- 52 DEZAIS: XXe et VIe *recueil de dances pour l'année 1722*, S. [II].

- 53 Verschollen.
- 54 Davon geht unter anderen LANCELOT: *La Belle Dance*, S. 165, aus.
- 55 BONNET: *Histoire générale*, S. 134, setzt den ›Verfall‹ der Tanzkunst allerdings früher an: »Depuis le mariage de Monsieur de Duc de Bourgogne [1697], on a vû que les danses nobles & sérieuses so font sbolies d'année en année, comme la Boccanne, les Canaries, le Passepied, la Duchesse, & bien d'autres, qui consistoient à faire voir la bonne grace & le bon air de la danse grave, comme il se pratiquoit du tems de la vieille Cour: à peine a-t-on conserve le Branle, la Courante, & le Menuet; les jeunes gens de la Cour ayant substitute en la place les contre-dances, dans lesquelles on ne reconnoît plus la gravité ni la noblesse des anciennes.«
- 56 Die beiden *Recueils pour l'Année 1714* und *1718* sind nur handschriftlich überliefert.
- 57 Eine solche handschriftliche Sammlung von Cotillons der Zeit ist die schon mehrfach erwähnte Sammlung der Biblioteca Trivulziana.
- 58 *L'Asturienne* (Asturien ist traditionell die Provinz des Thronfolgers), *La Chamberi* (heute ein Stadtteil von Madrid), *Le Menuet d'Espagne*.
- 59 DEZAIS: XI. *Recueil de Danses pour l'Année 1713*, S. [II].
- 60 DEZAIS: XV. *Recueil de Danses pour l'Année 1717*, S. [10–13].
- 61 Zum Beispiel *La Maddalena* (›dediée a son Altesse Serenissime le Duc de Montoue‹; FEUILLET: *La Maddalena*), *La Gonastalla* (kleine ital. Stadt in der Nähe von Manua, die zum Herzogtum gehörte), *La Médicis*, *La Modène* (Balon).
- 62 Zum Beispiel *Le Cotillon des Fêtes de Thalie*. Zum Verhältnis von Cotillon und Bühne siehe GUILCHER: *La Contredanse*, S. 89f.
- 63 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 65: »Parallèlement à des compositions nouvelles, on y reconnoît une masse d'airs connus de plus ou moins longue date.« Siehe dort Fußnote 14 und 15.
- 64 DEZAIS: XVII. *Recueil de Danses pour l'Année 1719*, S. [II].
- 65 FEUILLET: *V<sup>me</sup> Recueil de Danses de Bal pour l'année 1707*, S. [III].
- 66 Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 40.
- 67 Vgl. Anm. 18.
- 68 Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 95.
- 69 Ebd., S. 60.
- 70 FEUILLET: *Receüil de contredances*, S. [XI].
- 71 Siehe ebd, S. [XIII].
- 72 In *Cotillon Hongrois à quatre par Mons.<sup>r</sup> Voisin* (S. 4) und *L'Inconstante à quatre par Mons.<sup>r</sup> Dezais* (S. 13).
- 73 In *La Blonde* (S. 50 und 52).
- 74 In *L'Esprit Follet par M.<sup>r</sup> Dezais à 4* (S. 65) und *L'Ecoçoise à six par M.<sup>r</sup> Dezais* (S. 69).
- 75 In *L'Ecoçoise* (S. 69).
- 76 In *La Blonde à quatre* (S. 49, wiederholt S. 51).
- 77 FEUILLET: *Receüil de contredances*. Darin: *La Bergere* (Nr. 3, S. 9–12), *Le Menuet de la Reine* (Nr. 17, S. 89–93) und *Le Menuet du Chevalier* (Nr. 18, S. 94–99).
- 78 DEZAIS: *2e Recueil de nouvelles contredances*. Darin: *La petite Jeanneton* (Nr. 3, S. 15–20), *L'Argentine* (Nr. 8, S. 43–52) und *La Villars* (Nr. 10, S. 58–61).
- 79 FEUILLET: *Receüil de contredances*, S. [XXI]f.
- 80 DEZAIS: *Premier Livre de Contre-Dances*, S. [II].
- 81 Siehe dazu GUILCHER: *La Contredanse*, S. 66.
- 82 In FEUILLET: *IIII<sup>e</sup> Recueil de Danses de Bal pour l'Année 1706*, S. 1–12.
- 83 FEUILLET: *Receüil de contredances*, S. [XXI].
- 84 Dieser Regel folgt auch *Le Cotillon* von 1705.
- 85 FEUILLET: *Receüil de contredances*, S. [XXI].

- 86 Siehe ebd., S. [XXII].
- 87 Ebd.
- 88 Originale Schreibweise siehe in diesem Aufsatz S. 150.
- 89 BALLARD: *Les Rondes*, Bd. 2, S. 194.
- 90 FEUILLET: *Receüil de contredances*, Vorwort, S. [II].
- 91 Mündliche Aussage von François-Pierre Goy, Bibliothèque nationale de France, Paris.
- 92 *La Nouvelle Bourée* (Pécour) in: DEZAIS: *IV<sup>e</sup>[ff.] recueil de dances pour l'année 1720*, S. [1–3], und *La Biscayenne* (Pécour) in DEZAIS: *XVII. Recueil de Danses pour l'Année 1719*, S. [II].
- 93 Mündliche Aussage von François-Pierre Goy, Paris.
- 94 Dieses Phänomen findet sich auch in *Le Cotillon* und *Le Cotillon des Fêtes de Thalie* (DEZAIS: *XIII. Recueil de Danses pour l'Année 1715*, S. [II]).
- 95 BALLARD: *Les Rondes*, Bd. 2, S. 196.
- 96 In PIRON: *Oeuvres Complètes*, Bd. 3, S. 358f. Piron gehörte im 18. Jahrhundert zu den erfolgreichen Komödientheatern und Satirikern. Seine (damals) berühmte Komödie *La Métromanie* (1738) nannte Voltaire die »beste Komödie nach Molière«.
- 97 Siehe GUILCHER: *La Contredanse*, S. 76.
- 98 Weitere Schreibweisen sind: *Cotillon de Suresne*, *Cottillon der Surenne* und *Cottillon de surene*.
- 99 Siehe DEZAIS: *XIII. Recueil de Danses pour l'Année 1715*, S. [II].
- 100 N.N.: [*Contredances*], Bd. I, S. 140–148. Siehe dazu PONTREMOLI: *Un'inedita raccolta*, S. 120. Ein direkter Vergleich der beiden Fassungen konnte aus Zeitgründen nicht mehr erfolgen.
- 101 Königliche Domäne seit 913, liegt Suresnes westlich von Paris zwischen Nanterres, St.-Cloud und Versailles. Ein weiteres Beispiel für einen Tanz, der nach einer kleinen Ortschaft im Westen von Paris benannt ist, wäre *Le Cotillon d'Autenil* in N.N.: [*Contredances*], Bd. II, S. 327–335.
- 102 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 130. Dies ist ein gängiges Kompositionsprinzip der Cotillons: Zunächst wird eine Figur von Paar 1+3, anschließend von Paar 2+4 ausgeführt. Gleiches Prinzip gilt auch, wenn zunächst die Herren eine Figur tanzen, die dann in Gegenrichtung von den Damen ausgeführt wird. Oder aber die gesamte Gruppe tanzt eine Figur in eine, anschließend in die andere Richtung. Das *Dictionnaire de Trévoux* nennt dieses Phänomen auch »chacun fait son personnage à son tour« (ebd.).
- 103 DEZAIS: *Premier Livre de Contre-Dances*, S. 49 und 51.
- 104 Siehe DEZAIS: *XII. Recueil de Danses pour l'Année 1714*, S. 10.
- 105 PONTREMOLI: *Un'inedita raccolta*, S. 120.
- 106 Wie Anm. 99.
- 107 RAMEAU: *Abregée de lanouvelle Methode*, S. 58–64.
- 108 LITSCHAUER/DEUTSCH: *Ecossaise*.
- 109 JUNK: *Handbuch des Tanzes*, S. 67.
- 110 Zwar finden sich auch in Edmund Pembertons (gestorben 1733) *Essay fort he further Improvement of Dancing* (1711) Tänze in vereinfachter Feuillet-Notation für Gruppen von drei bis zwölf Tänzerinnen. Allerdings handelt es sich dabei um spezifische Menuett-Choreografien für junge Mädchen als Schautänze bei Schulveranstaltungen, die somit nicht unmittelbar der Contredanse-Tradition zugeordnet werden können. Siehe auch GOFF: *Edmund Pemberton*.
- 111 Siehe GIORDANO: *Fleurs des dances*.
- 112 DEZAIS: *Premier Livre de Contre-Dances*, S. [II].
- 113 FEUILLET: *II<sup>m</sup>e Recueil de Danses de Bal pour l'année 1704*, S. 7–14, bestehend aus Bourée – Passepiéd.
- 114 Carignano ist ein kleines, italienisches Städtchen bei Turin und wurde 1620 von Charles-Emmanuel I, Herzog von Savoyen (1565–1630), für seinen jüngeren Sohn Thomas (1595–1656) zum Fürstentum erhoben. Seitdem trug der jüngere (französische) Zweig des Hauses Savoyen bis 1831 den Titel eines Fürsten von Carignano/Carignan, bis dieser im Titel des Königs von

Sardinien aufging. Darüber hinaus wurde 1662 das Ardennen-Städtchen Yvois in Carignan umbenannt und von Louis XIV. für Thomas' jüngeren Sohn, Eugène-Maurice de Savoie-Carignan (1635–1673), zum Herzogtum und »Prairie de France« erhoben. Dieses ging 1673 an dessen Nachfolger über und erlosch 1724 unter Louis XV. Da aber Eugène-Maurice berühmter jüngerer Sohn Eugen von Savoyen-Carignan (1663–1736) erklärter und gefährlicher Feind Frankreichs war, kann diese Linie allerdings als Widmungsträger ausgeschlossen werden.

- 115 LANCELOT: *La Belle Dance*, S. 44, gibt bereits Victor-Amédée als Widmungsträger an, der erst 1709 den Titel des Fürsten von Carignan von seinem Vater übernahm. Allerdings wäre dieser 1703 mit 13 Jahren in einem Alter gewesen, in dem er am Hofe hätte tanzen können. 1726 wären wiederum seine beiden (noch lebenden) Kinder Anne-Thérèse (1717–1745) und Louis-Victor (1721–1778) neun bzw. fünf Jahre alt gewesen. Beispiele für Widmungsträger in diesem Alter gibt es allerdings zahlreiche, wie etwa J. Balons *Gavotte du Roy* (1715) für den fünfjährigen Louis XV.
- 116 Zerstört 1748; heute: Bourse de Commerce de Paris, rue de Viarmes.
- 117 Beides Eigenschaften, die ansonsten nur die Danses à 2 aufweisen. Sämtliche Tänze für zwei Paare in Feuillet-Notation tragen keine Titel.
- 118 I: Begrüßen; II: Handtour r/l; III: Paarkreis r/l; IV: Paarkreis r/l; V: Mühle; VI: großer Kreis »face à face«; VII: großer Kreis »dos à dos«; VIII: Begrüßen.
- 119 Vgl. Anm. 102.
- 120 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 48.
- 121 *La Saltarelle Nouvelle* (Pécour), *La Nouvelle Venitienne* (Pécour), *La Villeroy* (Balon) und *La Boufflers* (Balon).
- 122 Siehe GUILCHER: *La Contredanse*, S. 129.
- 123 Ebd., S. 80.