

»ALL'UNGARESCA – AL ESPAÑOL«

Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420—1820



3. Rothenfelser Tanzsymposion

6.—10. Juni 2012

Tagungsband

Herausgegeben

von

Uwe Schlottermüller, Howard Weiner und Maria Richter

Tagungsband zum
3. Rothenfelser Tanzsymposium
6.—10. Juni 2012

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.

Freiburg 2012

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

Alle Rechte vorbehalten

ISBN 978-3-931344-08-5

INHALT

Vorwort / Foreword	7
BARBARA ALGE Die Mourisca aus Portugal. »Botschafterin« zwischen den Kulturen	9
KARIN FENBÖCK Hilverdings »danza parlante«. Zur Wiener Tanzkultur in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts	23
HUBERT HAZEBROUCQ Six French Dances in Germany. An Instruction by Johann Georg Pasch (1659)	39
GERRIT BERENIKE HEITER Getanzte Vielfalt der Nationen. Ihre Darstellung und Funktion im französischen Hofballett (Ende 16. Jahrhundert bis Mitte 17. Jahrhundert)	59
GUILLAUME JABLONKA French-Italian Dance Technique on the European Stage of the Late 18th Century	73
ALAN JONES In Search of the Fandango	83
ALEXANDRA KAJDAŃSKA »Von Unterschiedlichen Tänzern«. Georg Schroeder's Diary and the Tradition of Dance Culture in Gdańsk in the Second Half of the 17th Century	99
TIZIANA LEUCCI The Curiosity for the »Others«. Indian Dances and Oriental Costumes in Europe (1663–1821)	109
MARKO MOTNIK Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof. Der <i>Tractatus de arte saltandi</i> von Evangelista Papazzone (um 1572–1575)	133

BARBARA SPARTI, CHRISTINE BAYLE, CARLES MAS A Hit Tune Becomes a Hit Dance. The Travels of a Pavane through Italy, the Iberian Peninsula, France, and Germany	147
HANNELORE UNFRIED Der Cotillon. Die Mazurka wird »German«	175
NICOLINE WINKLER Die »Régence« und ihre »Bals publics«. Pariser Contredanses in ihrem kulturellen Umfeld	191
ANA YEPES From the <i>Jácara</i> to the <i>Sarabande</i>	227
Zusammenfassungen / Summaries	245
Anmerkungen zu Workshops, Tanzabenden und Kurzauftritten	253
Quellenverzeichnis	255

Die »Régence« und ihre »Bals publics«

Pariser Contredances in ihrem kulturellen Umfeld

NICOLINE WINKLER

Am 2. Januar 1716 fand im Palais Royal – offizieller Wohnsitz des Regenten und damaliger Sitz der Pariser Oper – der erste »Bal public« einer langen Reihe von öffentlichen Bällen statt. In der jungen »Régence« (1715–1723), kurz nach dem Tod Louis' XIV. im September 1715, wurden im Pariser Opernsaal diese Maskenbälle zur Faschingszeit (zunächst vom Dreikönigstag oder kurz davor bis zum Fastnachtsdienstag, in späteren Jahren bereits von Sankt Martin an mit Unterbrechung im Advent und der Weihnachtszeit) eingerichtet,¹ die sich bis zum Fall des »Ancien Régime« halten sollten. Die während der ersten Jahre dreimal wöchentlich stattfindenden »Bals de l'opéra«, die mit Eintrittsgeldern zugänglich waren und der Pariser Oper finanzielles Zubrot verschafften, waren das gesellschaftliche Ereignis der Saison. Regent und Hochadel bildeten mit ihrer häufigen Anwesenheit einen neuen gesellschaftlichen Fokus für die vergnügungssüchtige Pariser High Society und Schickeria. Nicht vor 11 Uhr abends – um den Ablauf des Opernbetriebs nicht zu stören – ging der Ball los und dauerte bis zum Morgen.

»Premiere« war am 2. Januar 1716. Dieser erste »Bal public« hatte, in Anbetracht der Kapazitäten des riesigen Saals, mit ca. 360 Personen noch nicht den gewünschten Zulauf, vor allem mangelte es an Damen, was aber die Stimmung unter den Ballbesuchern nicht beeinträchtigte. Man tanzte bis 4 Uhr in der Frühe eine Menge modischer Contredances, während die alten Balltänze, wie Menuett, Courante und Gavotte, so gut wie keine Konjunktur mehr hatten.² Weitaus mehr Einblicke in die Welt der Pariser Bälle bietet der Bericht eines zeitgenössischen deutschen Besuchers der französischen Metropole, des Frankfurter kunstbegeisterten Johann Friedrich Armand von Uffenbach. Er ließ sich auf seiner Frankreichreise³ 1715/16 die Gelegenheit nicht entgehen, einem solchen Ereignis beizuwohnen, und seine lebendige Schilderung des diesmal brechend vollen Opernballs erlaubt der Nachwelt ein atmosphärisches Eintauchen in die Welt des barocken Faschingsglamours.

Für den anvisierten Besuch des öffentlichen Balls am Mittwoch, dem 8. Januar 1716, dem vierten Ball der Saison, müssen noch »masquen kleider« her. Nach Abklappen mehrerer Trödler entschied sich Uffenbach für ein preiswertes Husarenkostüm. Schnell wurde noch maskiert zur Nacht gespeist, dann ging es zur Oper, wo er und sein Begleiter um ½ 12 Uhr ankamen. Für einen Taler pro Kopf erhielten sie Einlass und fanden sich in dem »mit einer menge von masquierten schwermern« überfüllten Ballsaal wieder. Der Raum war mit Glaslüstern und Wandleuchtern fast taghell illuminiert. Die Theaterkulissen waren an den Wänden wie eine »artige tapezerey« aufgestellt. Zwei große

Büffets an beiden Seiten des Saales boten Erfrischungen und Konfekt gegen Bezahlung an. Unser frisch aus Italien kommender »Husar« war über die mangelnde Phantasie am Verkleiden der Besucher, gemessen an den italienisch-venezianischen Maskenbällen, enttäuscht:

die meiste anweßende hatten so genante *domino* einen langen absurden überwurff an, viele waren flattermäuße, das ist sie haben einen schwarzen weiberrock um den halß und unter her an den kopf aber mit einer nährisch gebundenen schwarzen taffende kappe verhüllet, die meiste aber kahmen in ihren ordinairen kleider nur mit den gesichter bedecket, ja auch mit schlaffröcken, und allerhand läppischem zeug.⁴

Wie man Uffenbach versicherte, sollte der Regent auch dieses Mal zugegen sein – inkognito als eine »gemeine flattermauß«, die in der gewaltigen Menge an Masken unterging. Zwei Musikkapellen waren – eine kuriose Gepflogenheit – unermüdlich mit Spielen von Tänzen und Menuetten beschäftigt, und dies gleichzeitig mit unterschiedlichen Stücken:

die musicanten aber in 2 parteyen an beyden enden des saals auf hohen gerüsten eingetheilet, welche jede a parte ihre tänze und minuetten ohne unterlaß hermachten, und weil das gemacht gar lang war einander nicht hinderten, ob wohlen es wenn man sich in die mitte gestelt, sehr nährisch und *confus* durch einander gelautet.⁵

Das Gedränge auf der Tanzfläche nahm zu, und

wie es gegen 2 uhr hin kahme war das getränge so groß und der masquen [...] so viele, daß die tanz plätze mehr nicht als 2 schritte raum behielten.⁶

Leider wurde Uffenbach nach einigen Tänzen, zu denen er aufgefordert wurde, des Trubels überdrüssig und verließ um 4 Uhr morgens müde den Ball, froh, für die ganze Nacht eine Kutsche für 8 livres gemietet zu haben, wenn ihn auch alles in allem die »narren poßen doch hoch zu stehen kahmen«⁷.

Am Mittwoch, dem 19. Februar, zog es ihn noch einmal zum »publicquen ball«, diesmal aber in einer billigeren Sänfte. Es war – welche Wohltat – weniger los. Einige ranghohe »Dominos« befanden sich kartenspielend in einer Loge: »die alte *madame d'orleans*«, Lieselotte von der Pfalz, des Regenten Mutter, mit ihrer Enkelin, der Duchesse de Berry

und verschiedene prinzen und prinzeßinnen von dem koniglichen hauß die zwar mit *domino* angekleidet aber im gesicht nicht masquirt waren, sie hatten sich zu einem spiel gesezet, und gingen offters herunter tanzen bey den anderen masquen, alwo sie alle mahl das gesicht auch bedeckten.⁸

Er sah diesem »Schwarm« auch diesmal wieder bis in die Morgenstunden zu, und als ihn die Müdigkeit übermannte, ließ er sich mit seinem Gefährten »in portechaisen bey stichfinsterer nacht wieder heim tragen«⁹.

Ein weiteres Mal hatte unser wacher Berichterstatter in Paris Gelegenheit, einer Tanzveranstaltung beizuwohnen. Er hatte das Glück, beim portugiesischen Gesandten eingeladen zu sein, der am Dienstag, dem 28. Januar, ein »solennes fest der glücklichen niederkunfft der königin von portugall« gab. Der Rahmen war diesmal first class: Das prächtige mit weißen Wachsfackeln illuminierte Palais des Ambassadeurs l'Hôtel de Bretonvilliers auf der Île de Nôtre-Dame empfing die eintretenden Gäste mit Orchester, Pauken und Trompeten auf der Galerie; das auf mehrere Räume verteilte Buffet bot zum Nulltarif »was man ersinnen konnte«, und die Kostümierung konnte sich diesmal – sieht man von den unvermeidlichen »Dominos« ab – ebenfalls sehen lassen:

hier sahe es auch ganz anders mit den masquen aus als auf dem oben beschriebenen publicquen ball, weil wohl taußenterley kostbahre und artig inventirte masquen zu gegen waren, woran man mit ansehen nicht fertig wurde, jedoch waren die meisten, die oben beschriebene absurde *domino*.¹⁰

Fünf Musikkapellen waren über das ganze Haus verteilt, »die ohne unterlaß lauter *contrydances* gespielt, dieweil keine andere getanzt wurden«. Altes Leid, das allzugroße Gedränge, verleidete ihm den Spaß:

Überhaupt aber war der menge des volcks, und der unordnung wegen die freude sehr klein, denn die tänzer hatten nicht mehr als einen schritt plaz.¹¹

Des Herumlaufens müde und steif vom Herumstehen, nahm er um 5 Uhr morgens Abschied.¹²

Contredanses und Menuette¹³ waren folglich die Ballsaalfavoriten zu Uffenbachs Reisezeit, der jungen »Régence«, und sie behielten diesen Rang auch für die nächsten drei Jahrzehnte in den öffentlichen Bällen bei.¹⁴ Noch ein Jahrzehnt später konnte man in der Berichterstattung des *Mercure galant* vom Februar 1727, der seine Leser über die Karnevalssaison der Pariser Oper informierte, lesen, dass neben Zweier- und Vierer-Menuetten jede Menge »lebhafter Contredanses für 4 bis 16 Personen mit unterschiedlichsten Schritten und Attituden getanzt wurden«¹⁵. Während jedoch das Menuett einer langsam aussterbenden Spezies angehörte, sah der junge Tanzzweig der Contredanses einer märchenhaften Laufbahn entgegen.

»Plaisirs innocens«¹⁶ – die neuen Contredanses

Erstmals in den 1680er-Jahren am französischen Hof vorgestellt, waren Contredanses noch nicht lange im Tanzgeschehen der Franzosen verankert.¹⁷ Der Tanzmeister André Lorin, der 1685 Ludwig XIV. eine erste Sammlung mit eigenen Notationsvorschlägen zueignete,¹⁸ sah sich, gemessen an den Ansprüchen der »Belle Danse«, veranlasst, diese figurenreichen, aber an Schrittraffinesse verarmten neuen Gesellschaftstänze den geübten Höflingen in Versailles in aufgewerteter Form vorzustellen, indem er sie einem

französischen Schrittkorsett unterwarf und sie mit ausgefeilten Schrittfolgen ausstattete. Über die Rezeption dieser frühen Country Dances am Versailler Hof ist wenig bekannt, außer dass Madame La Dauphine, Victoire de Bavière, die zwischen 1680 und 1690 mit dem Thronfolger vermählt war, das neue Tanzgenre unter ihre Fittiche nahm.¹⁹ Lorins Ansprüche fanden jedenfalls nur bedingt Widerhall, denn als die englische Tanzmode zu einem so beliebten Unterhaltungsgenre angewachsen war, dass sie Raoul-Auger Feuillet in seinem 4^e *Recueil de Danses* (1705) bereits »fort à la mode« und ein Jahr später als Balldivertissement Nr. 1 beschrieb,²⁰ war zwar ihre französische Schritttechnik beibehalten worden, aber bereits in eine stereotypisierte vereinfachte Form gebracht.²¹ So fest saßen die Contredances Ende des ersten Jahrzehnts im Sattel, dass ihre Rückübertragung in das heimatliche England durch John Essex 1710 in neuer französischer Methodik und Notation bereits der europäischen Tanzpraxis nachhinkte:

this [Manner of Dancing] is originaly the Product of this Nation and is used in most of the Courts in Europe.²²

Während der ersten anderthalb Dekaden des neuen Jahrhunderts waren alle notierten Contredances bis auf eine einzige Ausnahme in englischer Gassenformation gehalten. Sie entsprachen der zu diesem Zeitpunkt in England vorherrschenden Formation des Longway, die die Formenvielfalt der früheren Countrydances wie Rounds und Squares in den Hintergrund gedrängt hatte. Das schwarze Schaf in der Herde der Longways hieß *Le Cotillon*, *Danse à quatre* und tanzte sich in Karreeformation.²³ Dieser seinerzeit aus dem üblichen Rahmen fallende Tanz ist ebenfalls bei Feuillet zu finden, der ihn, obgleich keineswegs neu, aufgrund seiner Popularität in seine Sammlung von 1705²⁴ integriert hatte:

[...] der Cotillon, obgleich er ein älterer Tanz ist, ist heute so in Mode am Hof, daß ich nicht umhin konnte, ihn in diese kleine Sammlung mitaufzunehmen. Er ist eine Art Branle für Vier den jeder sofort tanzen kann, ohne ihn gelernt zu haben.²⁵

Le Cotillon war der Pionier einer neuen Gattung weitverzweigter Tänze, die zu einer fulminanten Karriere durchstarteten und von einer außerordentlichen Kreativität geprägt waren. Nebengleisig zur Adaption der englischen Importware der »Contredances anglaises en colonne« fand eine Umgestaltung der von England inspirierten Elemente zu neuen innovativen Contredances »en carré« statt. Die Tänze nach dem neuen französischen Muster unterschieden sich vom konservativen englischen Typus durch ihre Karreeformation, ihre festgelegte Anzahl von Tanzpaaren und durch ihren fehlenden Fortschritt. Dieses Muster erforderte keine »endlosen« Wiederholungen, sondern tanzte sich für eine festgelegte Anzahl von Durchgängen.

Nach der Publikation von *Le Cotillon* folgte eine lange Pause in der gedruckten Tradierung. Das neue Genre der Contredances »en carré« gilt erst ab der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts substanziell dokumentiert dank der Publikation des Sieur De La

Cuisse, der in Paris 1762 zusammengebundene Flugblätter in einer übersichtlichen, konzisen Darstellungsform, die Schule machen sollte, zum Kauf anbot: *Le Répertoire des bals*. Zwischenzeitlich brachte immerhin Jacques Dezais, Schüler Feuillet und dessen offizieller Nachfolger als Herausgeber von Tanzanleitungen, dem neuen Genre Interesse entgegen und publizierte in seinen Jahreshften zwei Tänze: *Le Cotillon des Fêtes de Thalie* für vier Paare²⁶ (1716) und, aus eigener Feder, *L'Italiene, Contredance par Mr. Dezais* für zwei Paare²⁷ (1719). Dezais war einer der wenigen bekannten Choreographen der ansonsten anonym überlieferten frühen »Dances en carré«. Vor allem seiner späteren Sammlung *Premier Livre de Contre-Dances* (1726) verdanken wir mehr Einsicht in die Welt der im Aufschwung befindlichen Vierer- und Achtertänze. Sie enthält:

- zwei Cotillons: *Cotillon Hongrois à quatre par Monsr. Voisin* und *Cotillon de Surenne à huit par Mr. Dezais*,
- zwei Contredanses à 4: *L'Inconstante par Monsr. Dezais, Tambourin*; das Tanzpaar im Rondeaumuster *La Blonde* und *La Brunne* mit Wiederaufnahme von *La Blonde, Gignes*,
- zwei Contredanses à 8: *L'Infante par Monsr. Dezais* und *L'Esprit Follet par Mr. Dezais, Rigaudon*.

Bleibt zu konstatieren, dass acht Tänze neuen Stils eine recht spärliche Ausbeute für die rund 50-jährige Zeitspanne zwischen *Le Cotillon* und der Sammlung *De La Cuisse* sind. Die Masse der Tanzanleitungen verkaufte sich unterdessen in Form von Flugblättern. Von Dezais erfahren wir 1715, dass eine sehr große Menge an Contredanses à 8 nicht gedruckt vorlagen, sondern sich in handschriftlichen Einzelexemplaren zu 40 Sous pro Stück verkauften.²⁸

Musikalische Sammlungen bestätigen, dass eine sich kontinuierlich steigende Quote an neuen Tänzen im Umlauf war. Am Beispiel der mit »Cotillon« betitelten Tänze lässt sich die Spur nach weiteren Repräsentanten am einfachsten verfolgen. Und es tritt klar zutage, dass der 1705 festgehaltene Prototyp auf seine »alten« Tage austrieb und eine Reihe von Ablegern erzeugte. Der frühest datierbare Cotillon nach diesem *Ancien Cottillon*²⁹ ist 1712 *Le Cotillon nouveau*.³⁰ In musikalischen Quellen, die aufgrund ihres Repertoires in den ersten drei Jahrzehnten des 18. Jahrhunderts anzusiedeln sind,³¹ finden sich neben einer Flut unspezifizierter Cotillons auch Vertreter mit den folgenden Namenszusätzen:³² *Cotillon suivant; qui va toujours; à la mode; sans fin; tournant; du Roi; de la Reyne; Dauphin; de Vendôme; de Mr. le duc; de la Samaritaine; couleur de rose; favory; roulant; hongrois; Suisse; de Suresne; d'Auteuil; de nanterre; de St. Cloud; d'jssi; des fêtes de Thalie; Vieux* und *Nouveau cotillon de Versailles; Le petit Cottillon; Le dernier Cottillon*.

Der Menge an musikalisch überlieferten Cotillons stand bis dato ein kleiner Trupp von vier choreographisch festgehaltenen Cotillons gegenüber. Durch den Fund einer Quelle sind nun weitere Cotillons und eng verwandte Formen ans Tageslicht gekommen. Eine undatierte zweibändige Sammlung von ca. 40 Contredanses, die in zwei handschriftlichen Exemplaren überliefert ist, bietet neue Informationen insbesondere zu den frühen Cotillons und Contredanses à 4.

Handschrift Durlach³³

Mit einer Mischung aus Cotillons, »Contredances à quatre«, »à huit« und »en colonnes« demonstriert eine in Süddeutschland befindliche Handschrift aus dem Pariser Umfeld Originalität und Kreativität des französischen Gesellschaftstanzes im frühen 18. Jahrhundert wie keine andere Quelle vor ihr. Auf 368 Seiten verzeichnet das Werk 46 Gesellschaftstänze in Beauchamp/Feuillet-Notation; mit Ausnahme einer vierteiligen Branle-Suite handelt es sich um Kontratänze.

Die Sammlung, die ursprünglich zur Durlacher Hofbibliothek gehörte, besteht aus zwei 16,1 cm x 10,4 cm großen Bänden in Ganzledereinband; Band 1 umfasst 101 Blätter (S. 1–181), Band 2 103 Blätter (S. 182–368). Die Blätter weisen eine zeitgenössische Paginierung der Seiten sowie eine spätere Follierung auf. Datums- und Ortsangabe fehlen, ein Besitzervermerk nennt einen Tanzmeister La Vigne. Die Handschrift wird eingeleitet mit der »La Clef des Conterdances« überschriebenen Nomenklatur der verwendeten »caractères« (1r–4r). Jeden Band beschließt ein Inhaltsverzeichnis. Band 2 enthält noch zwei von anderer Hand nachgetragene Tänze.

Die Darstellung der Tänze entspricht der einschlägigen Praxis mit Diagramm der Figuren und einstimmiger Melodiezeile am oberen Seitenrand. Jede Tanzfigur verfügt bis auf einige wenige Ausnahmen in übersichtlicher Weise über eine eigene Seite. Die Handschrift benutzt fast durchgängig das Feuillet-Notationssystem für Contredances. Verbale Anleitungen und Erläuterungen unterstützen zuweilen die graphische Notation für Schritte, Hand- und Fußgesten.³⁴ Einige anspruchsvoller konzipierte Tänze sind teilweise oder durchgängig mit »caractères« notiert.

42 Kontratänze und 4 Branlen umfasst die Schrift, davon sind die meisten in anderen choreographischen Quellen unbekannt.

- Band 1 enthält: *Le Cottillon* (S. 1/f. 5r), *La Regence* (8/9r), *les quatre faces ou la Danse d'hier* (16/13r): mit dem Vermerk »lon fait le pas de Menuet«, *La Cristine* (24/17r), *la houp-land* (31/21r), *les Rats* (38/25r), *La Porcelaine* (50/31r), *le petit Jean* (60/36r), *Linsuler* (68/40r), *la Cabartiere* (80/46r), *Le Poivre* (88/50r), *liron lirette* (98/55r), *la Blonde* (108/60r), *la Brune* (114/63r), *la ZCariene* (119/66r) [fehlt im Inhaltsverzeichnis], *Le Cottillon de Surene* (127/70r), *La Bohaimiene* (137/75r), *Le gagne Petit ou les Remouleurs* (147/80r), *Le Cordon Bleu* (155/84r), *La Jeunesse* (162/88r), *le Moulin de Javel* (170/92r), *La Marotte* (176/95r).
- Bd. 2 enthält: *La Darmstadt* (182/1r), *Le Prince d'Augsberg* (195/8r), *la Faridondene* (201/11r) / *Second Couplet de la Faridondene* (208/15r), *la Brosau* (214/18r), *La Brillante* (219/21r), *Le Jeu d'amour* (235/29r), *La Cocagne* (250/37r), *La Bergere* (262/43v), *Les Petites danses*: *La Sissone* (274/50r); *Les Tricotets* (276/51r); *Le Branle de Bourge* (278/52r); *La Cassandre* (281/53v), *Langloise* (283/55r), *La Tetar* (294/61r), *La Naturelle* (304/66r), *Le Cotillon dauteüil* (316/72r), *La Jantillj* (325/76r), *Le Nouveau Pistolet* (333/80r), *Colin Berger* (343/85r), *Le Marechal de Vileroy ou Robin turelure* (348/88r), *La Rupelmonde* (354/91r), *La Catalane* (359/94r), *La Friande* (364/97r).³⁵
- Nachtrag: *le desseïn* (99v), *la frêne* [abgebrochen] (100v).

In der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts beherrschten die Contredanses »en carré« den Gesellschaftstanz. Dass der Tanztyp aber bereits im ersten Drittel des Jahrhunderts die vor allen andern bevorzugte Tanzform war, ist aus der Durlacher Sammlung, die ihn ins Zentrum ihrer Beschreibung rückt, klar herauszulesen. Die Handschrift beginnt programmatisch mit *Le Cottillon*, einer Grundform des Cotillongenres. Hochinteressant ist, dass es sich n i c h t um den Cotillon aus Feuillet's *4^e Recueil* (1705) handelt, wenn auch weite Teile choreographisch übereinstimmen. Die Unterschiede liegen in abweichenden »Figures générales«,³⁶ kleinen Nuancen des Refrains (die »Sautés« werden ohne Vierteldrehung ausgeführt), und – wichtigstes Merkmal – er ist einer anderen Melodie zugeordnet, identifizierbar als *Le Cotillon des Fêtes de Thalie*.³⁷ *Le Cottillon* ist eindeutig eine aus dem Prototyp weiterentwickelte Cotillonform, die in ihren Grundfesten ihrem Vorgänger treu blieb, aber Neuerungen aufwies, die bereits Vorboten der Cotillons der zweiten Hälfte des Jahrhunderts sind. An ihr und ihren Austrieben gewinnt man ein recht anschauliches Bild, was den Cotillon und engverwandte Formen zu früher Stunde kennzeichnete.

Der gesamte Tanz stellte mit seinem Wechsel von Couplet und Refrain ein alternierendes System dar. Der Kern des Cotillons war ein invariabler Refrain, dessen figurierte Choreographie den Tanz zu einem Unikat machte. Das Skelett bestand aus variablen Couplets, deren Figuren sich von Strophe zu Strophe änderten. *Le Cottillon* in Durlach basiert, gleich dem Feuillet'schen Pionier, auf sechs Couplets oder Entrées, deren Figuren in festgelegter Abfolge getanzt werden:

- Couplet 1: zweimal ausgeführtes »Aller en avant et en arrière«
- Refrain
- Couplet 2: »Tour de main droite« und »de main gauche«
- Refrain
- Couplet 3: »Tour de deux mains à droite« und »à gauche«
- Refrain
- Couplet 4: »Moulinet simple à droite« und »à gauche«
- Refrain
- Couplet 5: »Rond à droite« und »à gauche«
- Refrain
- Couplet 6: »Tour »a l'allemande«³⁸ à droite« und »à gauche«
- Refrain³⁹

Der Durlacher *Cotillon* erweist sich als Bindeglied zwischen dem *Cotillon* von 1705 und der nach 1750 vorherrschenden Form, der er bereits recht nahekommt. Mit seinen sechs Strophen zählt er ein Couplet weniger als seine Nachfahren, die von zwei »Ronden« eingerahmt sind: »le rond« – »la main« – »les deux mains« – »le moulinet« – »le rond« – »l'allemande« – »le rond«. Der Feuillet'sche Cotillon erinnerte mit seinen ersten drei Couplets noch an die englischen Countrydance-Figuren mit »Lead up forwards and back – Sides – Arms«. Das »Siding« im zweiten Couplet entfiel beim Durlacher *Cotillon* zugunsten einer Allemandentour als Schlussfigur, die in späteren Cotillons zum Standard erhoben wurde.

Dieser Eingangscotillon legte für die Mehrzahl der in der Sammlung vorkommenden Tänze die Struktur fest. Er wie auch sein Vorgänger, der *Ancien Cotillon*, tanzten sich wohl als Grundform auf die vielen namenlosen Cotillonmelodien mit musikalischer Struktur $A_4A_4B_8B_8$. Die namentlich spezifizierten Cotillons der Handschrift (*Le Cotillon dauteüül*, *Le Cottillon de Surene*) unterschieden sich von ihm lediglich durch ihren Refrain, der das jeweilige Charakteristikum des Tanzes ausmachte. Aber viele andere Contredances »en carré« der Sammlung, die nicht als *Cotillon* benannt wurden, orientierten sich ebenfalls an diesem Schema und bildeten eine Tanzsorte ab, die dank ihrer Unkompliziertheit einen sicheren Erfolgskurs ansteuerte. Jeder von ihnen hatte seinen eigenen Refrain, bediente sich aber ansonsten der Figurenabfolge der Cotillon-Entrées.⁴⁰ Allein dadurch, dass die Couplets schon bald zu festgesetzten Entrées einfroren, die für jeden Cotillon nach demselben Schema abliefen, erklärt sich der Durchbruch des Cotillon und seiner »Ablegertänze« als anspruchslose Tanzform mit breitem Wirkungsgrad auf öffentlichen Bällen. Es handelte sich um ein Erfolgsmodell, das schnell erlernbar und leicht zu memorisieren war: Man musste sich nur den spezifischen Refrain aneignen, und schon konnte man auf dem Tanzboden loslegen.

Ein einfaches System läuft aber auch rasch Gefahr, sich abzunutzen, und so bildeten sich im Umfeld der ersten Cotillons jede Menge Abweichungen von der »Norm« heraus, wie die Durlacher Handschrift eindrücklich in ihrer Sortenvielfalt belegt. Die »Norm« bestand in einer musikalischen und einer choreographischen Vorgabe:

- Die choreographische Vorgabe war durch das alternierende System von Couplet und Refrain erfüllt. Musikalisch zeichnete einen Cotillon sein $\frac{3}{2}$ -Takt aus, dem ein Auftakt in Länge von zwei Viertelnoten vorausging, was auf seine Gavottenherkunft hinweist.⁴¹ Alle choreographisch belegten und als solche bezeichneten Cotillons erfüllen diese beiden Bedingungen. In der Durlacher Handschrift sind es *Le Cottillon*, *Le Cotillon dauteüül* und *Le Cottillon de surene*. Die Handschrift enthält aber auch Tänze, die »Cotillon« nicht im Titel führen, aber den oben genannten Anforderungen »grosso modo« entsprechen, weshalb wir bei ihnen von »versteckten« Cotillons reden können: *La Régence*, *Les Rats* (mit besonders langem Refrain über 2 x 16 Takte), *La Porcelaine*, *la ZCariene*, *La Jantilly*, die Cotillons à 8 *Le Poivre* und *La Naturelle* und vielleicht auch *le Jeu d'Amour* und *la Tetar*, deren Entrées sich durch unorthodoxere Figuren von den Standardfiguren abheben.
- Die diesem primären Typ am nächsten stehende, häufig vorkommende Variante sind Contredances, die choreographisch zwar über das alternierende Cotillonschema verfügen, aber musikalisch nicht auf Gavotten basieren. Sie sind entweder im $\frac{3}{2}$ -Takt mit kurzem Auftakt von einer Viertelnote (*La Cristine*, *La Bobaimiene*, *La Jeunesse*, *Le Nouveau Pistolet*) oder im $\frac{6}{8}$ -Takt (*la houpland*, *le petit Jean*, *Linsuler*, *la Cabartiere*, *liron lurette*, *Langloise*) notiert.
- Eine weitere Sonderform ist mit *Les quatres faces ou la danse d'hier*, einem Mix aus Menuett und Contredanse, belegt. Die Entrées sind auf ein gespreiztes Menuett,

»Tanz von gestern«, gesetzt, die im Refrainteil in die spritzige Contredanse *Les quatres faces* übergehen, dessen erstmals erwähnte Figur als »les quatre faces«⁴² in die Tanzgeschichte eingegangen ist.⁴³

— Freiere Tanzformen unter den Contredanses »en carré«, die nicht im alternierenden System abliefen, also keinen Refrain ihr Eigen nennen, sind im Durlach-Manuskript seltener als die cotillonähnlichen Contredanses belegt. Da sie nicht der strengen Abfolge der genormten Coupletfiguren unterlagen, erlaubte ihre freiere Struktur eine größere choreographische Vielfalt, komplexere Abläufe und bot zuweilen mehr Originalität. Dies sind die eigentlichen Perlen der Handschrift: *La Darmstadt*, *la Brillante*, *la Cocagne*, *la Blonde* und *la Brune* sowie die komplett durchnotierte *la Bergere*.

Kennzeichnend für die frühe Phase der Cotillons und deren reichhaltige Verwandtschaft ist, dass sie trotz normierter Regeln noch keine erstarrte Form aufweisen. Die »Figures générales« können in abgewandelter oder verzierter Form auftreten.

Besonders davon betroffen ist die Anfangsfigur, die mit zusätzlichen »Balancés« oder – bei den Achterversionen – durch Figurensplitting ausgeschmückt werden kann. Zwei Tänze (*Langloise*, *la Tatar*) beginnen mit »Glissades« zur Seite. *La Bohaimiene* à 4 und *La Naturelle* à 8, die richtungsweisend zu sein scheinen, beginnen bereits mit einer »Ronde«. Auch Strophenzahl und -form weichen mitunter von der Norm ab.⁴⁴ Die Cotillons à 8 *Le Poivre* (Abb. 1) und *La Naturelle* sind frühe Belege einer später alles dominierenden Form. Beide Tänze unterscheiden sich in der Zahl ihrer Strophen und in ihren »Figures générales«, was darauf hinweist, dass die Vierpaarformation sich noch nicht mit festen Regeln konstituiert hatte.⁴⁵

Die Contredanses »en carré« à 4 kennen zwei Ausgangsformationen: Zwei Paare stehen einander gegenüber, oder – damit überraschte schon der erste Cotillon von 1705 – sowohl die Damen als auch die Herren stehen vis-à-vis. Dies ergibt in Bezug auf ihren Refrain Sinn, der durch eine Diagonalfigur zwischen Herrn 1 und Dame 2 mit Wiederholung durch Herrn 2 und Dame 1 gekennzeichnet ist. Dieses Figurensplitting durch die Vorgabe eines Paares mit Antwort des zweiten Paares (»action« und »réponse«) ist eines der typischen choreographischen Muster von Cotillons und Contredanses »en carré«. Auch der Durlacher *Cotillon* entspricht diesem Modell sowie *le Cotillon dauteiül* und acht weitere Tänze (*Le petit Jean*, *Linsuler*, *la ZCariene*, *La Jantilly*, *les Rats*, *Le Nouveau Pistolet*, *Le Jeu d'Amour*). Es ist aber nicht distinktives Element eines Cotillons, wie Guilcher aufgrund mangelnder Cotillonvorlagen vermutete.⁴⁶ Die normale Karreeformation von zwei einander gegenüberstehenden Paaren kennzeichnet z.B. den Durlacher *Cottillon de Surene* und ist in vorliegender Quelle in der Überzahl (*La Régence*, *La Cristine*, *Les quatres faces*, *la boupland*, *La Porcelaine*, *la Carbartière*, *liron lrette*, *Le Cotillon de Surene*, *La Bohaimiene*, *La Jeunesse*, *Langloise*, *La Tatar*). Dennoch ist aussagekräftig, dass alle Durlacher Contredanses, die nicht nach dem Alternanzschema ablaufen (*La Darmstadt*, *La Brillante*, *La Bergere*, *La Cocagne*, *La Blonde et la Brune*) durchweg Normalaufstellung erfordern.

- Neben den »Dances en carré« verfügt die Durlacher Quelle schließlich noch über »Contredances en colonne« (*Le gagne Petit, Le Moulin de Javel, La Marotte, la Faridon-dene, la Brosau, Colin Berger, Robin turelure, La Rupilmonde, La Cattalane, La friande*).
- *Le Cordon bleu* ist als Sonderform eines »Cotillon en colonne« hervorzuheben. Es ist ein Longway für vier Paare ohne Fortschritt, der, abgesehen von der Karreeformation, alle Charakteristika des Cotillons aufweist: Gavottentimbre, Alternanz von Couplets und Refrain sowie eine Coupletabfolge, die alle sechs Strophen der »Figures générales« durchläuft.
- Zwei Tänze mit deutschem Bezug sind zu volltaktigem (charakteristisch deutschem) Timbre notiert: *La Darmstadt à 4* (ohne Refrain) und *Le Prince d'Augsberg*, Contredanse »en colonne«, stehen im Kontrast zu dem übrigen auftaktigen musikalischen Repertoire.
- Die aus dem Rahmen fallende vierteilige Branlensuite *Les Petites danses* rundet das heterogene Repertoire einer Epoche des Umbruchs zwischen Tradition und bahnbrechender Moderne ab.

Neu ist Trumpf: Die »Régence« und ihr berüchtigter »bal vom opera-saahl«⁴⁷

Mit der »Régence« bahnte sich in Frankreich ein gesellschaftlicher Wandel an, von dem die neuen Gesellschaftstänze, insbesondere die Cotillons und die Contredances »en carré«, profitieren sollten. Nach langen Kriegsjahren, auslaugenden Naturkatastrophen und die Bevölkerung erdrückenden Steuerlasten öffneten sich mit dem Ableben des gealterten und nach 54 langen Regierungsjahren unpopulär gewordenen Königs neue Horizonte. Der neue Mann am Ruder, Philippe d'Orléans, Sohn Lieselottes und Neffe Ludwigs XIV., regierte für den unmündigen Ludwig XV. das Land. Intellektuell, friedliebend, liberal und kunstsinnig, wurde er zu einer neuen Galionsfigur Frankreichs. Die im Palais Royal von dem aufgeklärten Aristokraten gelebte provokante Abkehr vom verstaubten Versailler Hof und seiner Etikette, seine antikonforme Vorliebe für libertine Gesellschaften ohne soziale Schranken setzten gesellschaftliche Umwälzungen in Gang. »La Régence«, das Zauberwort, da Hoffnungsträger für einen modernen Staat, der auf einer freieren Geisteshaltung basierte, war 1715 in aller Munde. Das neue Zentrum der Macht Paris, »cet abrégé du monde«⁴⁸, wurde unter der achtjährigen Regentschaft (1715–1723) zum intellektuellen Nabel Europas, zur Kunstmetropole, als Stadt der Heiterkeit und des Glanzes zum Ort des Vergnügens, aber auch des Lasters hochstilisiert. Die wilde »Régence« – ein schnell irreführender Topos, denn die aufklärerischen Tendenzen mit ihren Folgen des im gehobenen Milieu um sich greifenden Atheismus und die zum »bon ton« erhobene Lockerung der Sitten mit Exzessen und Skandalen im Schlepptau waren bereits in Ludwigs XIV. letzten Jahren spürbar gewesen. Unter der liberalen Haltung und dem ungezwungenen, frivolen Lebensstil des Regenten, eines der berühmtesten Anhänger dieser neuen Vergnügungssucht, manifestierten sich nun die schon seit Längerem im Prozess befindlichen Tendenzen ungebremsst.

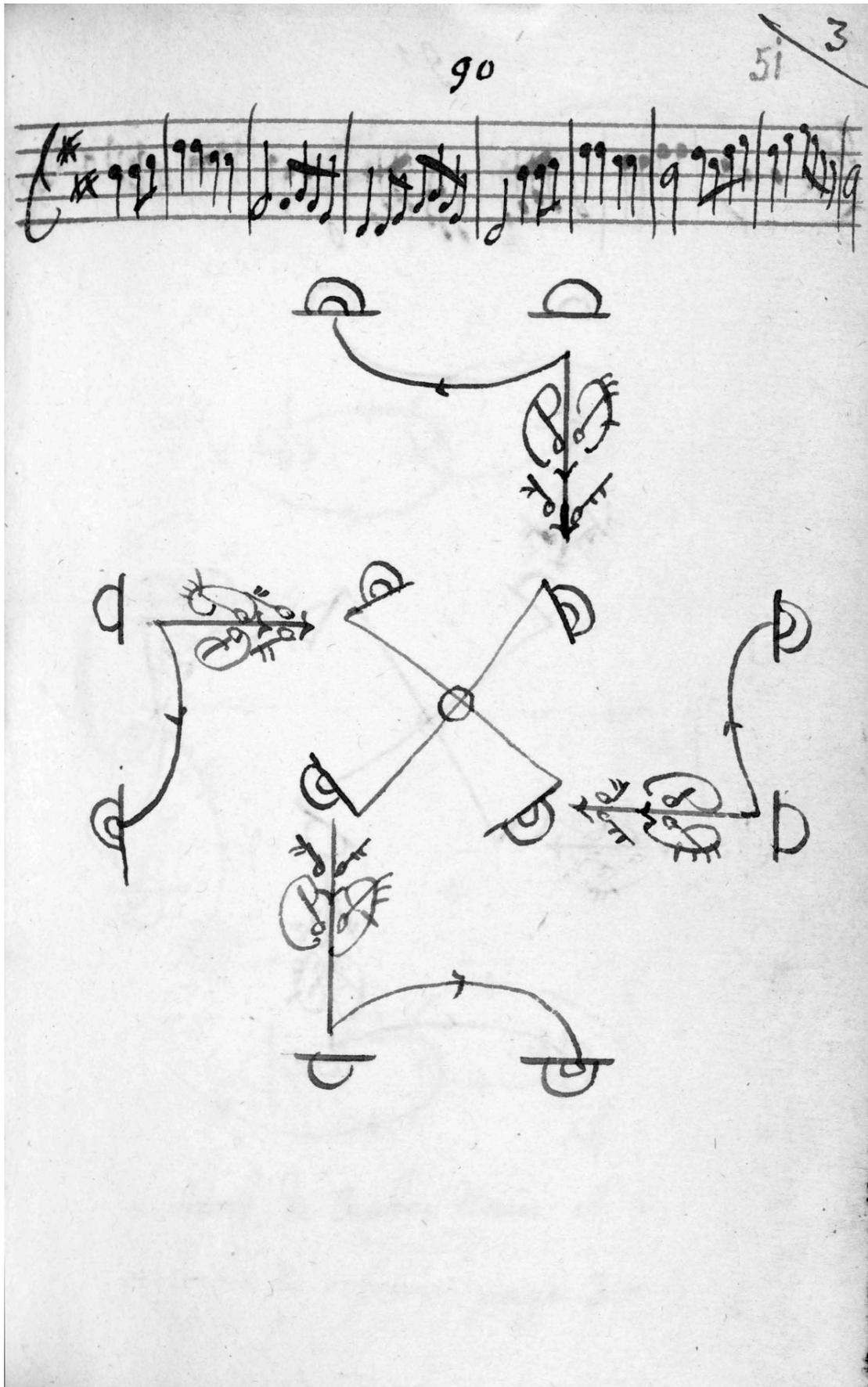


Abb. 1: Handschrift Durlach, Bd. 1. Erste Hälfte des Refrains in *Le Paire*, von den Damen ausgeführt, dem die »contrepartie« durch die Herren folgt

Die allgemeine Überdrehtheit, die über der Metropole schwebte, tangierte auch den Gesellschaftstanz. »Nouveauté« war das Leitmotiv der Epoche, Uffenbach traf mit »in Paris ändert sich eben alles rasch« wieder ins Schwarze. Trendsetter war fortan die Pariser mondäne Welt und nicht mehr der Hof. Ihr »goût« für neue und gleichzeitig einfache Tänze dominierte die neuen Balldivertissements. So schlug die große Stunde der Konträtänze französischer Prägung in den ab dem 2. Januar 1716 eingeführten »Bals publics«, denn die neuen Tänze – spritzig, rasch erlernbar und schier unendlich kombinierbar – waren wie maßgeschneidert für öffentliche Bälle. Und – für die erfolgreichen Veranstalter der Bälle nicht zu unterschätzen – dank ihrer optimalen Ausnutzung der begrenzten räumlichen Verhältnisse boten sie vielen Tänzern Platz.

Passionierte Nichttänzer, wie Lieselotte von der Pfalz, denen die Logen als Zuschauer zur Verfügung standen, konnten dem »verfluchten leichtfertigen bal vom opera« mitunter wenig abgewinnen:

Den ins bordel oder bey den bal [vom opera] zu gehen, ist woll all eins,

lamentierte am 12. November 1719 die Mutter des Regenten, die einzig zu Publicity-Zwecken für ihren Sohn gekommen war.⁴⁹ Dabei stand der üble Leumund der Opernbälle im Widerspruch zu der ursprünglichen Intention, mit ihnen die vielen ominösen Pariser Kleinbälle zu eliminieren.⁵⁰ Die pikante Mischung seines Publikums aus Aristokraten, Nichtadligen und Tänzerinnen der Académie Royale de Musique und der häufige Besuch des im selben Gebäude residierenden Regenten (oft nicht in seinem besten Zustand) gaben den Bällen den Anstrich eines frivolen Ereignisses. Wie auch immer – »Bals publics« und Contredanses blieben über Jahrzehnte ein Erfolgsduo.

Der neue Erfolgskurs der Contredanses kann in den zeitgenössischen Notenshandschriften und -drucken verfolgt werden.⁵¹ Ab 1717 quollen die Musiksammlungen über von Contredansemelodien. Hunderte von Melodien wurden zwischen 1729 und 1745 veröffentlicht. Die Überschneidung ihrer Inhalte mit dem Opernballrepertoire kann man aus den erhaltenen Tanznachweislisten der »Bals publics« ersehen, die von Richard Semmens im Rahmen seiner Arbeit zu den »Bals publics« der Pariser Oper aufgearbeitet worden sind. Mehr als 1000 Titel aus dem 18. Jahrhundert konnte er belegen. Einziger Pferdefuß: Es liegen leider keine Listen für das frühere Repertoire vor. Da springen aber andere Zeugnisse in die Bresche. Der *Mercure galant* nennt für die Saison 1727 Contredanses für 4 bis 16 Personen: *Les Rats, l'Amitié, le Poivre, la Silvie, la Blonde & la Brune, le Cotillon qui va toujours, l'Insulaire, la Favorite, Liron-Lirette, la Capricieuse, la Calotine*, etc.⁵² Den engsten Bezug zum Opernballrepertoire stellt eine gedruckte Notensammlung her: Michel Pinolet de Montéclairs *Contre-Dances et Branles qui se dancent aux Bals de l'Opéra* (vor 1733). Einige der darin notierten Contredanses »en colonne« kennt man bereits durch Feuillet 1706 und Dezais 1712: *l'Amitié* [= *La Bonne Amitié*], *Jeanne qui saute, la Badine, la Jalousie, la Coquette, la Chasse, le Pistolet, la Valentine, le Prince Torge* [= *George*], *les Manches vertes, la Fanatique* sowie *l'Italiene* (Dezais 1719) und *Le Cotillon Hongrois, Cotillon de Surenne, l'Esprit* [= *L'Esprit Follet*] (Dezais 1726).

Doch eine beträchtliche Anzahl von Tänzen dieser kleinen 53 Contredanses und vier Branlen umspannenden Publikation von Montéclair decken sich mit der Durlach-Sammlung: *La Jeunesse, la Cristine, le Cordon bleu, la Naturelle, Petit Jean, Cotillon de M. le Duc* [= *Le Cottillon de Surene / Durlach*], *la Cabaretiere, les Rats, Marotte, l'Insulaire, le Poivre, Lirette* [= *liron lirette / Durlach*], *la Blonde et la Brune, la Regence, la Dance d'hier* und *Cotillon* [= *les quatres faces / Durlach*], *le Pistolet* [= *Le Nouveau Pistolet / Durlach*], *le Gagne petit, la Houplande, la Boëmiene, Branles la Sissonne, les Tricotets, de Bourges, la Cassandre*.

Es waren vor allem die neuen Contredanses »en carré«, die jetzt ihren Platz im Ballsaal beanspruchten.⁵³ Erste Vertreter der neuen Tanzunft datieren zwar schon von 1710, doch ihre explosionsartige Vermehrung fiel unter die »Régence«, ja einige Titel begleiteten diese Epoche gleichsam kommentierend. *La Régence* bedarf keiner weiteren Erklärung und ist unschwer auf 1715 zu datieren. *La Cocagne* sowie der nur als Air, nicht choreographisch überlieferte Tanz *Mississippi* dürften zwischen 1716 und 1720 im Überschwange der neuen Finanzpolitik unter John Law entstanden sein, der den hochverschuldeten Staat durch Schaffung einer privaten Notenbank und durch Kredite auf Papiergeldbasis sanieren wollte. Die dafür 1717 gegründete Mississippi-Gesellschaft zur Ausbeutung der Kolonien entwickelte sich nach ersten euphorischen Gewinnen zu einer Massenhysterie, die Spekulanten aus allen Schichten und Ländern nach Paris an die Börse trieb. Das Wort »Mississippi« wurde zur Obsession und Frankreich kurzzeitig zum Schlaraffenland (fr. »pays de cocagne«) deklariert:

Heute redet man nicht mehr von der Verfassung oder vom Spanienkrieg. Ein neues Schlaraffenland, das man Mississippi nennt, ist in aller Munde.⁵⁴

Als das System 1720 aus den Fugen geriet und scheiterte, dürfte das Börsendebakel auch den Fall der daran geknüpften Tänze nach sich gezogen haben. Bessere Überlebenschancen hatte der Menuett-Contredanse-Mix *Les Quatres faces ou La danse d'hier*, der Gegenwart und Vergangenheit vereinte. Auch die Contredanses »en colonne« wurden als Träger für politische Botschaften genutzt. *Le marechal de vileroy ou Robin turelure* basiert auf einem Spottlied auf den Gegner des Regenten. *Robin Turelure* – »turelure« stand für die schlechte Laune eines Menschen – wurde gern zur Diffamierung hochrangiger Persönlichkeiten verwendet. Die Zeitgenossen hatten sicherlich noch das 1695 im Umlauf befindliche Air *Robin Torelure* samt Text im Ohr, ein beißendes Spottlied auf die Völlerei des damaligen Bischofs von Paris.⁵⁵ Anhand von *Les rats* kann man sehen, wie sehr die neuen Contredanses im geistigen Umfeld ihrer Zeit verhaftet waren. *Les Rats* war so populär, dass der Tanz im *Dictionnaire de Trévoux* (1752ff.) erwähnt wurde. Basierend auf einer schon im Mittelalter belegten Bedeutung des Adjektivs »ratier« als »launig« erfährt die Wortgruppe um »rat« einen Produktivitätsschub zur Zeit der »Régence«. Den Zeitgeist aufgreifend, steht »rat« für Laune und Phantasie (erstmalig 1718 schriftlich belegt), dazu gibt es die Redewendung »avoir des rats (dans la tête)« – »kapriziös, voller verrückter Ideen sein« (1718), und das Derivat »ratier« für eine kapriziöse (1721) bzw. scherzhaft veranlagte Person (1718). Die Melodie einer Chanson unter der »Régence«, deren Refrain auf diesem neuen Modewort ritt (»ce sont les rats Qui font que vous ne dormez guères, etc.«), hat der Contredanse *Les rats Pate* gestanden.⁵⁶

Versuch einer Datierung der Handschrift Durlach

Die undatierte Handschrift kann nur schätzungsweise zeitlich eingegrenzt werden. Im Kern verfügt sie über ein temporär relativ einheitliches Repertoire der zweiten und dritten Dekade des neuen Jahrhunderts. Ein Indiz für die früheste Datierung des Tanzkonvoluts bietet gleich der zweite Tanz der Sammlung *La Régence*. Er grenzt sie auf 1715, das Todesjahr Ludwigs XIV. und das Einsetzen der Übergangsregierung unter dem neuen Regenten ein. Doch einige Tänze kursierten bereits seit Längerem. Hier können musikalische Sammlungen als Maßstab herangezogen werden. Die ältesten Relikte sind zweifellos die vierteilige Branlensuite *Les Petites danses*, die in Einzelteilen schon im 17. Jahrhundert nachgewiesen ist.⁵⁷

Die ersten Cotillons und Contredanses »en carré« der Durlacher Sammlung sind Anfang der zweiten Dekade nachweisbar. Philidor integrierte 1712 neben einer Reihe von Contredanses »en colonne«⁵⁸ erste Vertreter der neuen Gattung in seine Sammlung: Außer einem *Cotillon nouveau* entsprechen der Durlacher Sammlung auch *La Ouplande* (PHILIDOR 1712, S. 12), *Ab petit Jean est mort* [= *Le petit Jean* / Durlach] (S. 34) und *La Cristine* (S. 64). Die Tage der »alten« Musikaliensammlungen, deren Inhalte sich aus französischen *Danses à 2*, *Bourées*, *Menuets*, *Passepieds*, *Rigaudons*, *Branles* und noch einigen *Courantes* und *Gaillardes* unter Zugabe von »Contre-Danses Angloises« speisten (POINTEL 1688 und 1700; PHILIDOR 1699), waren gezählt. Ihre Nachfolger, meist undatierte, aber inhaltlich recht konforme musikalische Quellen, räumten dem neuen Tanzgenre nun ihren auf dem Parkett zwischenzeitlich eroberten Platz ein. Sie lassen sich aufgrund ihres Repertoires auf die erste Hälfte des 18. Jahrhunderts eingrenzen, sind aber häufig aufgrund der Präsenz des *Air La Régence* nicht vor 1715 einzuordnen. Eine vergleichsweise kleine Sammlung dieses neuen Typs von 1717 ist eine der wenigen datierten Manuskripte.⁵⁹ Sie setzt sich zusammen aus dem althergebrachten französischen Repertoire (*Les Folies d'Espagne*, *La Vénitienne*, *Aimable vainqueur* etc.), aus zahlreichen *Menuets* und nun auch aus *Cotillons* und *Contredanses* »en carré«: *Cotillon de Vendôme*, *Nouveau* und *Vieux Cotillon Versaillais* und der erste *Cotillon*, *Ma commère quand je danse*.⁶⁰ Die Stücke *Cotillon* [= *Le Cottillon* / Durlach] (S. 72), *Contredanse: La Bobémienne* (S. 22); *Le Pistolet contredance* [= *Le Nouveau Pistolet* / Durlach] (S. 25); *La Régence, air* (S. 26); *Le Poivre* (S. 28); *Les rats* (S. 49); *Je veux garder ma liberté* [= *liron lurette* / Durlach] (S. 3) und die *Contredanse* »en colonne« *Marotte fait bien la fière* (S. 29) [= *La Marotte* / Durlach] sind choreographiert in der Durlach-Sammlung enthalten. Eine weitere zeitliche Hilfestellung bieten der 1724 datierte Druck von Ballard mit 23 Durlach-Konkordanzen sowie die undatierten *Recueils* von Chédeville, die um 1737 anzusiedeln sind, mit 13 Konkordanzen.

Die umfangreichste zeitgenössische Notenquelle für *Contredanses* überhaupt sind jedoch die Sammlungen von Le Clerc, dessen Intention, ein möglichst umfangreiches musikalisches Repertoire zu erstellen, sich darin zeigt, dass er die *Airs* gedruckter Tanzsammlungen mit Melodie und beziffertem Bass in der Originalreihenfolge übernommen hat. Seine erste Ausgabe erzielte die meisten Treffer in Bezug auf das Durlacher Repertoire:

- die »Dances en carré«: *Cotillon de thalie* [= *Le Cottillon* / Durlach] (S. 38), *Cotillon de Mr. Le Duc* [= *Le Cottillon de Surene* / Durlach] (31), *Cotillon dauteüille* (41), *La Blonde* und *La Brune* (26); *Ljtalienne* [= *la Faridondene*] (30), *Les Rats* (32), *La Cristine* (33), *La Jeunesse 2e* (33) [= *La Jeunesse* / Durlach], *La Naturelle* (34), *La Boëmiene* (37), *La bouplande* (37), *Petit jean* (37), *L'insulaire* (38), *Lirette* [= *liron lurette* / Durlach] (39), *Le poivre* (39), *Le pistolet 2e* [= *Le Nouveau Pistolet* / Durlach] (40), *La Regence* (42), *La danse d'hier Menuet* und *Cotillon* [= *les quatres faces ou la Danse d'hier* / Durlach] (50), *La Bergere 2e* [= *La Bergere* / Durlach] (51);
- die »Dances en colonne«: *Le Cordon bleu* (34), *Le gagne petit* (35), *Marotte* (35); ebenfalls vertreten sind *Les Petites dances* (28f.): *La Sissone*, *Les Tricotets*, *Branle de Bourges*, *La Cassandre*.

Die Aufteilung des *I^{er} Recueil* spricht dabei Bände, beginnt er doch mit den Tänzen aus Feuillet 1706 (S. 1–12), denen sich der Inhalt aus Dezais 1712 anschließt (S. 13–24), bislang alles konservative Contredanses nach englischem Muster, wohlgermerkt. Dann aber folgt bei Le Clerc interessanterweise der alte Cotillon *Ma commère quand je danse* (S. 24), der die Brücke schlägt zu den Dances à 4, à 6 und à 8 aus Dezais' Sammlung von 1726 (S. 25–27). Damit enden die gedruckten Vorlagen. Le Clerc beginnt nun – mit Ausnahme der *Petites dances* und dem alten *Traquenard* aus dem 17. Jahrhundert – mit einer Serie bislang ungedruckter Balltänze aus der zweiten und dritten Dekade des Jahrhunderts. Die Seiten 31–42 werden von 35 Tänzen gefüllt, von denen über die Hälfte in der Durlacher Handschrift vertreten sind. Der hohe Grad der Deckung von Le Clerc und »Durlach« zeigt, dass sie aus demselben Reservoir an Tänzen geschöpft haben. Zwei Nachzügler folgen auf den Seiten 50f., danach gibt es bis zum Ende des ersten *Recueil* (S. 52–70) keine Überschneidungen mit Durlach mehr. Die zweite Sammlung Le Clercs weist mit *La Cocaigne*, *La Xarine* (S. 130), *Le desein* (S. 73) weiterhin nur geringe Übereinstimmungen zu Durlach auf und macht deutlich, dass sie sich bereits an neuen Tänzen orientierte.⁶¹ Ab der dritten Ausgabe kann kein Durlach-Tanz mehr identifiziert werden, was das Durlach-Repertoire ganz eindeutig in das erste Viertel des Jahrhunderts rückt. Dasselbe bestätigt eine 383 Seiten lange Quelle für Vielle/Drehleier.⁶² Mit 21 Treffern, darunter 17 Contredanses »en carré« und Cotillons, ist gut die Hälfte des Durlach-Inhalts repräsentiert; die meisten befinden sich im ersten Drittel der Musikalienhandschrift. Das letzte Viertel der Quelle für Vielle (nach S. 278) weist keinerlei Überschneidungen mehr auf.

Einige Tänze konnten bisher in keiner zeitgenössischen Notensammlung identifiziert werden und sind nur durch die Durlacher Handschrift bekannt: *La Porcelaine*, *Le Moulin de Javel*, *La Darmstadt*, *Le prince d'Augsberg*, *La Brosau*, *La Brillante*, *Le Jeu d'amour*, *Langloise*, *Colin Berger*, *La Rupelmonde*, *La Cattalane* und *La Friande*.

Die Durlacher Handschrift ist die Quelle schlechthin für Zweipaartänze. Doch wissen wir aus Dezais' auf vielfaches Bitten bereits 1719 formulierter Ankündigung eines nie erschienenen Recueil von ca. 30 Contredanses à 8⁶³ und aus der weiteren Entwicklung des Genres nach 1750, dass Vierpaartänze ganz groß im Kommen waren. Im

Handumdrehen entstanden Doppelfassungen eines Tanzes für zwei oder vier Paare. Der bereits 1712 bei Philidor erfasste *Cotillon nouveau* war der erste Cotillon à 8, dem rasch andere folgten. Ebenfalls von Dezais erfahren wir 1715, dass Achterversionen von *La Christinne* und *La Bobémienne* im Umlauf waren, die im Durlach-Manuskript als Zweipaartanz überliefert sind.⁶⁴ Die Zweipaarformation stellte mit Sicherheit die ältere Form dar und verweist die Durlacher Handschrift mit ihren überwiegenden Zweipaarchoreographien ins erste Viertel des Jahrhunderts.

Wer Ähnlichkeiten zwischen einer Viererfassung und einer Achterformation eines Tanzes oder zwischen gleichnamigen Contredances »en colonne« und »en carré« finden will, sucht vergebens. Geprägt von einer Kreativitätsdynamik, war das Genre außerordentlich flexibel, und dies nicht nur in Bezug auf Cotillons und Contredances à 8. Die Grenze zwischen Contredances »en colonne« und »en carré« wurde dabei problemlos überschritten. *La Jantilly* (à 4) in Durlach und *La Gentilly* für »as many as will« in Dezais 1712 (S. 124ff.) haben lediglich Melodie und musikalische Struktur gemeinsam. Auch »faux amis« finden sich: *La Jeunesse* (à 4) in Durlach und die gleichnamige Contredanse »en colonne« in Dezais 1712 (S. 187ff.) basieren sogar auf unterschiedlichen Melodien. Ebenso *Le Cotillon de Surenne* à 8 (Dézais 1726, S. 32ff.), der mit *Le Cottillon de surene* (à 4) in Durlach musikalisch wie choreographisch keinerlei Ähnlichkeit aufweist.

Ein Begleitphänomen dieser schöpferischen Hochkonjunktur ist die mehrfache Verfügbarkeit bzw. Austauschbarkeit von Airs und Choreographien. Durlach-Tänze und ihre Timbres lebten zum Teil ungeniert in wilder Ehe. *Le Cottillon* benutzte das Air des *Cotillon des Fêtes de Thalie* (Dézais 1716); *la Faridondene* vergriff sich an *L'Italiene* (Dézais 1719); *La Tatar* bandelte mit der Melodie von *L'Esprit Follet* an (Dézais 1726).⁶⁵ Dezais' *La Pantomime* von 1712 (S. 129ff.) taucht in »Durlach« als *Le Cordon Bleu* auf. Die Doppelsexistenz dieses Air (mit unterschiedlichem Bass!) in Le Clercs erstem Band einmal als *La Pantomime* (S. 9) und einmal als *Le Cordon Bleu* (S. 34) ist kein Versehen, und wieder ist eine zeitliche Wertung daraus ablesbar: *La Pantomime* (Dezais 1712) steht vor *Le Cordon Bleu* (Durlach).

Die Neuauflage eines populären Tanzes ist eine weitere Facette der erfinderischen Epoche. *Le Nouveau Pistolet* folgte *Le Pistolet* mit neuer Melodie und spritziger Choreographie. In der Contredanse »en colonne« *Le Pistolet* (Feuillet 1706, S. 13ff.) folgte dem lautmalerischen Klatschen für den Pistolenknall ein stampfender Ausfallschritt. Im Durlacher *Le Nouveau pistolet* (à 4) wurde durch »tournelements de main« und ein »signe du doigt« das Ziehen der Waffe mit anschließendem Zielen amüsant simuliert.

»La Clef des Conterdances«

Die eingangs den Durlacher Choreographien vorangestellte Erklärung der verwendeten Symbole »La Clef des Conterdances« besteht aus folgenden »caractères«: »figure de l'home« – »figure de la femme« – »la main droite« – »la main gauche« (Bl. 1r); »les deux

Mains« – »quitter les Mains« – »tourner un demy tour« – »tourner un tour entiere [!]« – »un pas de Bouré« – »un Contertemps« (1v); »une Cadance« – »une pause« – »des Balancer« – »une assemblé« – »un soté« – »une Sissonne« (2r); »un pas de Rigaudon« – [»un Baloné«: Legende fehlt] – »des glisades« – »des chalez« – »baterments des Mains« – »baterments des pied« (2v); »sauter plusieurs fois sur une Jambe« – »sauter un quar de tour a droite« – »sauter un demy tour a gauche« – »un [!] piroüette dun demy tour« – »tournements des Mains« (3r); »le Moulinet« – »Le Rond« (3v); »a lallemande« (4r).

Die Handschrift ist auf der Basis des Feuillet-Notationssystems für Contredances, den »Éléments ou principes de Chorégraphie« von 1706⁶⁶, notiert. Nach seinem Vorbild wird jede tänzerische Figur durch ein Diagramm auf einer separaten Seite veranschaulicht; die entsprechende Melodiezeile ist darüber abgebildet, die Takte entsprechen gekennzeichneten Diagrammabschnitten. Die dem Nutzer zur Hand gegebenen Schlüsselsymbole für Schritte, Hand- und Fußgesten sind auf die Bedürfnisse der Handschrift zugeschnitten. Die Quelle verwendet zwar eine Auswahl der gängigen »Caractères« und Symbole, allerdings versieht sie sie mit einer eigenständigen Legende.⁶⁷ Vor allem aber erweitert sie Feuillet's Vorgaben um weitere Informationen. Dieser hatte weitgehend auf Schrittangaben verzichtet, da die Schrittwahl für ihn nicht von primärer Bedeutung war.⁶⁸ Die Handschrift folgt diesem Prinzip und versieht den größten Teil der Diagramme nicht (oder nicht durchgängig) mit Schrittanweisungen. Schmückendes Schrittbeiwerk, wie »Pas balancés« und »Pas de rigaudon«, oder Hand- und Fußgesten sind an entsprechender Stelle eingezeichnet. Darüber hinaus sind in der Nomenklatur eine ganze Reihe anderer Schritte vorgegeben: »un pas de Bouré«, »un Contertemps« (Feuillet nennt einen »saut contretemps«), »une assemblé«, »une Sissonne«, »un Baloné«⁶⁹, »des glisades«, »des chalez« und »un piroüette d'un demy tour«. Am Ende der Einleitung werden noch die Hauptfiguren der Couplets »le Moulinet«, »le Rond« und »a lallemande« (Abb. 2) mit eigenen Symbolen vorgestellt, deren Ausführung mittels eines kleinen Viertel-, Halb- oder Vollkreises im Zentrum der Figur spezifiziert wird. Diese Schrittauswahl reicht für die Durlacher Durchschnittschoreographien aus; allerdings fehlt das Symbol für den Menuettschritt. Für *La Danse d'hier* ergänzt der Schreiber verbal: »lon fait le pas de Menuet«.

Einige wenige der Durlacher Tänze, die teilweise oder ganz durchnotiert sind, nutzen ein abwechslungsreicheres Schrittrepertoire mit Entlehnungen aus der »Belle Danse«. Die Branlensuite der »Petites danses« basiert hauptsächlich auf »Demi-contretemps« und »Pas de sissonnes«.

Hier findet er sich also, der enigmatische »Demi-contretemps« als Grundschrift einer Branlensuite, der aber in »La Clef des Conterdances« nicht dargestellt wird. Auch Feuillet 1706 verwendet in seinen »Eléments ou Principes de Chorégraphie« kein Symbol für diesen Schritt, den er als vorrangigen Grundschrift der Contredances, gängiger als den »Pas de bourée« bezeichnet. Noch De La Cuisse 1762 spricht von ihm als »pas fondamentak«. In seinem »Avis sur les pas qui conviéent le mieux aux Contredances« umschreibt Feuillet den Schritt und verweist zur Illustrierung auf *Le Cotillon* (1705):

gewisse kleine Vorwärtshüpfer abwechselnd auf dem einen und dem andern Bein nach Art eines »cloche pied« [eigentlich Hüpfschritt auf einem Bein], ähnlich denjenigen, die man beim Cotillon für die Passagen verwendet, bei denen man einander die Hand reicht, die ich hier »demy contretemps« nennen werde. Bei allen Figuren im Kreis, wie den vorhergehenden und folgenden, kann man »demy contretemps« oder »pas de bourées« verwenden, aber die »demys contretemps« sind die gebräuchlicheren.⁷⁰

Indem er diesem Hüpfschritt die Bezeichnung »demy-contretemps« gibt, weist er ihn dem Schrittrepertoire der Gavotten zu, einer geradtaktigen Branlengattung (Arbeau zählt sie zu den »Branles doubles«), die in Frankreich auf eine Tradition bis ins 16. Jahrhundert zurückblicken kann.⁷¹ Und es ist kein Zufall, dass sich Übereinstimmungen zwischen den frühen Gavotten und *Le Cotillon, branle à quatre* finden, denn musikalisch wie tänzerisch gehört Letzterer zur Gavottenfamilie. Zwei Verbindungswege sind leicht zu verfolgen:

1. Wie ein roter Faden zieht sich der Wechsel von veränderlicher Strophe und unveränderlichem Refrain durch die Geschichte der getanzten Gavotten. Schon die Arbeau-Gavotten weisen eine einfache Rondeauforn auf, indem Passagen, die von allen getanzt werden, mit Soli von Einzelpaaren abwechseln. Deutlichere Rondeaustrukturen sind in einer figurierten Gavotte für vier Paare im Kreis angelegt, die Affinitäten zum späteren Cotillon aufweist. *La Gillotte* aus der Darmstädter Handschrift *Instruction pour dancier* (um 1600)⁷² kann mit ihrem Wechselspiel eines nach Branlenart im Kreis getanzten (vorausgehenden) Refrains und veränderlicher »Couplets figurés« (d.h. mit raumgreifenden Figuren) ähnliche alternierende Strukturen wie der spätere Cotillon aufweisen und als dessen Vorfahre gesehen werden. Dieses zweigliedrige Charakteristikum der Gavotten und ihrer Nachkommenschaft könnte auf Tanzliedern mit Wechselgesängen zwischen Strophe und Kehrreim basieren.⁷³ Jaques Mangeants Drucke von 1608 und 1615⁷⁴ enthalten z.B. eine Fülle von »Branles doubles«, deren Strophen mit fortlaufendem Text sich mit einem festen Kehrreim abwechseln.

Dem sängerischen Erbe verpflichtet waren auch die vielen textierten Cotillons und Contredanses »en carré« des frühen 18. Jahrhunderts. Allein aus dem Durlacher Repertoire war eine beeindruckende Anzahl an textierten Versionen im Umlauf:⁷⁵ *La Jeunesse*, *Les Rats*, *Les quatre faces*, *L'Insulaire*, *La Bohémienne*, *La Houpelande*, *La Cristine*, *Petit-Jean*, *Le Pistolet nouveau*, *La Régence*, *Le Poivre*, *Le Cotillon de M. le Duc* [= *Le Cotillon de Surene* / Durlach], *La Cabaretiere*, *La Naturelle*, *Le Cordon Bleu*, *Je veux garder ma liberté* [= *liron lirette* / Durlach], *Mon papa pendant la nuit* [= *La Tatar* / Durlach] und vermutlich noch einige mehr. Älteres Tanz- und Liedgut gingen darin genauso auf wie zeitgenössische Neukompositionen, *Airs »à la mode«*, aufgeschnappt im Theater, in der Oper, auf den Pariser Jahrmarktstheatern. Charles Pauli, französischer Tanzmeister in Leipzig, vermerkte, dass man die Contredanses auf kleine fröhliche Melodien wie Liedchen und Vaudevilles komponierte.⁷⁶ Stellvertretend für das weitgefächerte Spektrum seien drei Beispiele genannt: Der »Urcotillon« basierte noch auf dem alten Text *Ma commère, quand je danse*, *Mon cotillon va-t-il bien*, der dem Tanz seinen Namen gegeben haben soll;⁷⁷ der Cotillon »en colonne« *Le Cordon bleu*, *Contredanse* baute dagegen auf einem frechen zeitgenössischen

ibi 87

a l'allemande

autant de l'autre cote' et lon reprend le refrain page 2

Abb. 2:
Handschrift Durlach, Bd. 1. Allemandentour in *Le Cordon Bleu*

Vaudeville nach dem Muster »Die Liebe kennt keine Vernunft, Jeder folgt seinem Geschmack und seiner Art, etc.« auf mit dem Refrain »[...] Maître Robin fait le pied de veau, Moi je fais l'Amour sur le cul d'un Tonneau«. ⁷⁸ *Le Moulin de Javelle*, eine Contredanse »en colonne« französischer Herkunft, nahm sich das knapp vor 1700 in Paris Furore machende Vaudeville über ein zeitweiliges modisches Ausflugsziel der feinen Gesellschaft zur Vorlage. ⁷⁹ Noch De La Cuisse publizierte sämtliche Tänze seiner ersten Sammlung 1762 textiert. Diese alte gesungene Tradition war aber zu seiner Zeit nicht mehr als ein überkommenes Relikt, denn er kam schnell davon ab und unterließ in seinem nächsten *Recueil* (1763) die Texte mit der Begründung, es bestehe bereits ein zu geringfügiges Interesse an einer gesungenen Version. Die alternierende Couplet-Refrainstruktur, die zum Bestandteil fast aller Contredanses seiner Zeit geworden war, hatte sich längst von ihrem textierten Fundament gelöst.

2. Das zweite Band, das *Le Cotillon* an die alten Gavotten knüpft, ist dessen Schrittfiliation, denn die Grundschritte beider Tänze entstammen derselben Familie. *La Gillotte* basiert durchgängig auf den »Pas de la gavotte«, die der Basisschritt der damaligen Gavotten als Abschlusstanz der neuen standardisierten Branles-Suite nach 1600 waren, wie die Darmstädter Handschrift belegt. ⁸⁰ Auch *Le Cotillon* (1705) verwendet mit Ausnahme der »Sautés« nur Schritte aus der Gavottenfamilie: »Pas de gavotte« in einer Sonderform (aus »Contretemps de gavotte et le 2e assemblé« und »Sauté«) ⁸¹ für die Figur des »Avancer et Reculer«, »Demi-contretemps« für die kurvigen Wege und »Pas de rigaudon« als eine auf der Stelle ausgeführte rhythmisch verwandte Variante des »Pas de gavotte«. Mit Ausnahme des jüngeren »Pas de rigaudon« handelte es sich um älteres Schrittgut aus dem 17. Jahrhundert, ⁸² das schon sehr früh mit dem Genre der »Dances récréatives« identifiziert wurde, woraus sich erklärt, dass »Pas de gavotte« und »Demi-contretemps« nicht in das seriöse Schrittverzeichnis von Raoul Feuillet's *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse* von 1700 Eingang gefunden haben. Und es bestätigt sich, dass in der zum alten informellen Tanzrepertoire vor 1700 gehörenden Branlensuite der *Petites danses* ⁸³ sich sowohl »Demi-contretemps« als auch der »Pas de gavotte« als »contretemps de gavotte« und »jeté-assemblé« finden. ⁸⁴

Die Zeit war nicht spurlos an den Gavotten vorbeigegangen. Die alte Generation der volltaktigen Gavotten, wie sie noch um 1600 zu finden ist, begann sich zu einem auftaktigen Genre mit Betonung auf der dritten Viertelnote zu wandeln. ⁸⁵ Dadurch gewann die Gavotte eine Dynamik, die in hohem Maße die zeitgenössische Kontratanzmusik dominierte. Alle Contredanses der Durlach-Sammlung, ob Cotillon, Contredanse »en carré« oder »en colonne«, ob im $\frac{2}{2}$ - oder $\frac{6}{8}$ -Takt stehend, sind auftaktig notiert. Ausnahmen bilden nur die volltaktigen Tänze mit deutschem Bezug: *La Darmstadt* und *Le Prince d'Augsberg*. In diesem Sinne ist der Eintrag im *Dictionnaire de Trévoux* zu verstehen:

Fast alle Contredanses sind Gavotten legerer und heiterer Art, die so schnell getanzt werden, dass sie die Tänzer in Wallung bringen. ⁸⁶



Abb. 3:
LE SAGE: *Théâtre de la Foire*, Bd. 6 (1731). Allegorie der Künste des »Théâtre de la Foire«

Übertrag sich aus diesem Grund auch der »Demi-Contretemps« auf das gesamte Contredanse-Genre? Denn für Feuillet war er das tänzerische Fortbewegungsmittel Nr. 1 in seiner Sammlung von Contredanses »en colonne«. Dabei war nicht einmal den »reinrassigen« Cotillons schritttechnisch zu trauen. Ein Vaudeville auf *Le Cotillon à la mode* besang 1724 die willkürliche Schrittwahl, die vermutlich die Realität nur zu wahr abbildete:

Der Cottillon à la mode [...] Er benötigt keinerlei Methode: Jeder macht die Schritte nach seiner Façon.⁸⁷

Und hier kam noch ein weiteres Erbgut zum Tragen, das den Cotillon prägte: seine englischen Wurzeln.

Denn bei aller französischen Erblastigkeit kann man *Le Cotillon* (1705) nicht als nur genuin französisch ausweisen. Zu sehr muten viele seiner Figuren englisch an, wie das »En avant et en arrière« des ersten Couplets sowie das der englischen Countrydance-Figur verwandte »Siding« des zweiten Couplets. Es scheint, dass das Cotillon-Genre eine Mischform aus Erb- und Lehntanz war, in der französische Elemente mit englischen Motiven verschmolzen. Karreeformation, Refrainstruktur und Schrittmaterial (im Idealfall!) schienen am stärksten dem französischen Erbe verpflichtet, wohingegen die Figurenwahl sich stärker an den englischen Tänzen orientierte. Tanzmeister Pauli beschrieb 1756 rückblickend die Genese des Cotillons als Verschmelzung von Anglaise und alter französischer Branle:

Nachdem sich die Franzosen erst einmal für die Contredanses erwärmt hatten, veränderten sie deren Form, wandelten sie nach ihrem Gusto ab, passten die englische Figur ihrer Branle an und schufen daraus Cotillons. Demzufolge haben sie jetzt zwei Arten von Contredanses: die Anglaise und den Cotillon.⁸⁸

Nächtliches Schlaraffenland: die Anziehungskraft des Théâtre de la Foire

Die frühen Cotillons und Contredanses »en carré« lebten noch im Spannungsfeld zweier Tendenzen: Einerseits knüpften sie an Traditionen an, indem sie auf die Popularität herkömmlicher »Airs anciens« zurückgriffen,⁸⁹ andererseits setzten sie auf brandneue und topaktuelle Trends und scheuten sich nicht, an der Verbreitung einer standesübergreifenden »opinion publique« zum Zeitgeschehen der Stunde mitzuwirken. Letzteres gelang ihnen, indem sie sich eine im Aufschwung befindliche Textliedgattung zunutze machten, die ebenfalls im städtischen Milieu angesiedelt war: das Vaudeville. Diese »chanson qui court la ville« nach dem Rezept »bekannte Melodie, aktueller Text« – spöttisch, scharfzüngig, schlüpfrig, aber auch geistreich-witzig – war wie geschaffen als Basis für die neuen frechen Tänzchen. Beide hatten einiges gemein: Sie sprachen ein sozial gemischtes Publikum an, verzichteten auf eine komplexe Gestaltung, und ihre Repräsentanten waren eher kurzlebiger Natur, denn für Nachschub war gesorgt, täglich wurden neue erfunden.

Eine Schlüsselrolle für den Aufschwung der Vaudevilles kam den Pariser Jahrmarktstheatern zu (Abb. 3). Die Theater der außerhalb der Stadt stattfindenden Jahrmärkte, die »Faires« St. Germain, St. Antoine und St. Laurent, waren die Hauptverbreitungsorte von Vaudevilles. Diese Rummelplätze mit Bretterbuden, Verkaufsständen und Spielbuden, wo für erschwingliche Preise viel Spaß erhältlich war, boten Schauplatz für unzählige Komödien mit ihren Harlekinaden und ihrem für Frankreich unerlässlichen Hauptrequisitum an Tänzen und Balletten, die – man staune – Uffenbach besser als in den vornehmen deutschen Opernhäusern gefielen:

Ihre tänze und balletten waren in sonderheit schön und artig, und so gut, wo nicht besser als die tänze in unsern vornehmen teutschen opern [2. Oktober 1715].⁹⁰

Am Tage schäbig, da »aller dießer aufpuz keine sonderliche parade machte«⁹¹, wandelten sich die Märkte bei Nacht mit ihren Lampen und Lichtern in ein Schlaraffenland. Besonders die Komödien »auf italienische art« mit ihren Gassenhauern und ihrem typenhaften Commedia-Personal waren oft »so gut als in italien selbst gesehen«⁹². Diese Komödien mit integrierten Vaudevilles drohten dem etablierten Pariser Theaterbetrieb ernsthafte Konkurrenz zu machen. Dadurch sollte es zu einem originellen Brauch kommen, der der Rezeption der Gelegenheitsliedchen noch stärker zugute kam. Die Animation des Publikums zum Mitsingen hatte sich auf den Jahrmärkten eingebürgert, als die Akteure 1714 einem zeitweiligen Gesangsverbot auf der Bühne unterlagen, von dem sich die etablierten Bühnen eine Minderung der Attraktivität der »Foire«-Theater erhofften. Aus der Not wurde eine Tugend: Bekannte Melodien wurden zur Einstimmung vorausgeigt, und das Publikum setzte beim zweiten Durchgang ein und grölte die auf Tafeln angezeigten, dem Handlungsverlauf angepassten Liedtexte mit, während die Darsteller nur pantomimisch zu dem Text agierten.⁹³

Eine zeitgenössische Sammlung des Repertoires der Opéra Comique der »Faires« St. Germain und St. Laurent von 1722 beinhaltet in ihrem Notenanhang Vaudevilles und Airs, die als Kontrafakturen in die Komödien eingebaut waren. Darunter befinden sich auch Timbres, die als Tänze Karriere machten: *Ma commère quand je danse* [= *Le Cotillon* 1705], *Le cotillon des Fêtes de Thalie*, *De Paris jusqu'au Mississipp* [= *Mississippi* (Choreographie nicht überliefert)] und aus dem Durlach-Repertoire *Les rats*, *Liron lurette*, *L'insulaire*, *Air du Roy de Cocagne* [= *La Cocagne*] sowie die Contredanse »en colonne« *Robin turelure*.⁹⁴

Die ersten Bühnencotillons konnte man auf den »Faires« sehen, und zwar schon deutlich vor 1714, was die eminente Rolle der »Foire«-Theater bei der Verbreitung insbesondere der Cotillongattung unterstreicht. Eine Fußnote dieses Inhalts⁹⁵ findet sich in der Vorstadtkomödie *La Foire de Guibray*, die 1714 auf dem Jahrmarkt von St. Laurent gespielt wurde, als zeitgenössische Anmerkung zu einem gesungenen Air, in dem sich ein Musiker brüstet, dass er einst für den Jahrmarkt bewunderte Cotillons kreiert habe, die noch heute von der Oper mit Erfolg kopiert würden. In der Tat hatten die Cotillons spätestens seit dem ursprünglich für die Bühne konzipierten Cotillon des »Ballet en musique« *Les Fêtes de Thalie* in der zweiten Dekade ihren Platz auch in den großen Pariser

Häusern eingenommen. Unser unermüdlicher Berichterstatter Uffenbach erfreute sich bei einem seiner Opernbesuche sicherlich an besagtem Cotillon, wenn er auch die allgemeine Begeisterung der Pariser für das Stück nicht teilte:

das stück so praesentiert wurde, nannte sich *les fêtes de thalie* war aber meines erachtens gar schlecht, so wohl an composition als worten, die tänze aber und chor, als worauf die franzoßen am meisten halten desto schöner, und besser.⁹⁶

Das Reizwort »Cotillon«, aus »Unterrock (der Bäuerinnen)« hergeleitet, war zehn Jahre nach der Publikation des ersten Cotillons noch lange nicht verbraucht⁹⁷ und das Pariser Opernpublikum der Reize des flatternden Cotillons noch keineswegs überdrüssig geworden. Schnell entstand ein neues Vaudeville um das pikante Kleidungsstück, und Uffenbach war Zeuge dieser Pariser (Un-)Sitte. Eigentlich verdross ihn bei seinen abendlichen Besuchen in der Oper die nervige Gewohnheit des Pariser Opernpublikums, die auf Flugblättern erhältlichen Bühnenohrwürmer im Parterre laut mitzugrölen. Damit nicht genug, das begeisterte Publikum, wieder einmal hingerissen von der bravourösen Leistung der Startänzerin la Prévôte, stimmt auch noch ein Vaudeville an, und Uffenbach notierte in züchtiger Zensur:

Unter anderem, als oben gemeldete prevote einsmahls wohl getanzet hatte war der applausus mit nachklatschen und ruffen nicht genug sondern ihrer viele aus dem parterre fingen hell an das vaudeville oder gassen liedgen so vor längst auf dieße tänzerin gemacht worden zu singen »baisés belle votre cotillon / petite prevote on vous voit le –« welches zwar in der that im orgestre wohl möglich seyn mögen, weil sie die capriolen tours des chambre und piroetts so hoch schön geschwind und ziehrlich machte, daß der rock ziehmlich herumb flatterte.⁹⁸

Le Cotillon – ein Tanz emanzipiert sich

Die rasche Zunahme an Tanzformen im Karree, die bald die Oberhand über die Tanzform in Gassenaufstellung gewannen, mündete nach 1750 in einer Verschmelzung der Begriffe »Contredanse française« und »Cotillon« in Abgrenzung zur »Anglaise«.⁹⁹ Diese Synonymie ist nicht auf das frühe 18. Jahrhundert übertragbar; auch decken sich die frühen mit den späteren Bedeutungen der beiden Termini nicht. Generell tendierte das frühe 18. Jahrhundert dazu, nicht zwischen den einzelnen Unterarten der Contredanse-Familie zu unterscheiden, sondern bevorzugte den neutralen Oberbegriff »Contredanse«. Keine Sammlung dieser Zeit, weder musikalischer noch tänzerischer Art, führte im Titel die Spezifizierung »Cotillon« oder »Contredanse française«.

Der Terminus »Contredanse française« als Sammelbegriff für alle Tänze in Karreeaufstellung lässt sich für diese Zeit nicht belegen. Dezais benutzte ihn für Tänze im englischen Kolonnenstil, die *n i c h t* englischer Provenienz waren, sondern von französischen Tanzmeistern geschaffen wurden. In seinem *XIII^e Recueil de Danses pour l'année 1715* verwies er im Anhang auf seine Contredanses-Publikation von 1712 als »2^e Recueil de Nouvelles Contredanses Françaises et Angloises de l'année 1712 au

nomb. de 28«. Tatsächlich hatte er die in Wirklichkeit 27 Tänze umfassende Sammlung 1712 unter dem Titel *II. Recueil de Nouvelles contredances mises en chorégraphie [...]* herausgebracht, dabei im Vorwort neun Tänze als französischer Herkunft ausgewiesen (*La Folette*, *L'Alliance* von Mr. Voisin; *La Badine*, *La Marechal*, *La Charpentier* von Mr. Charpentier; *La Triomphante*, *La Victoire*, *La Gentilly*, *La Cribelée* von Dezais selbst). Auch Essex unterschied in seiner Sammlung von 1710 seine eigenen Kompositionen von denen französischer Meister, wie *The Female Saylor*, *The Pantomime*, *Gascone*, *Diligent* und *Micrime*, die er explizit als »Country Dances of the French« bezeichnete.

»Cotillon« benannte 1705 zunächst einen ganz spezifischen Tanz und etablierte sich erst allmählich als Gattungsbegriff. Feuillet umschrieb ihn als »Danse« oder »Branle à quatre« und schuf damit ein Modell, auf das mehrfach zurückgegriffen wurde, denn in der Tanzliteratur behalf man sich in der Folgezeit für eine Contredanse »en carré« gerne mit den Zusätzen (»danse«, »branle« oder Eigennamen) »à quatre« oder »à huit«: *L'Inconstante à quatre*, *L'Infante à 8* oder *La Dauphine*, *Branle à huit*.¹⁰⁰ Der Terminus Cotillon wurde in einschlägigen Werken vermieden. Noch 1716 taucht in Dezais' *XIII^e Recueil de danses* »Cotillon« zwar im Titel des Tanzes *Le Cotillon des Fêtes de Thalie* auf, alle Notenzeilen sind jedoch mit »Contre-danse« überschrieben.

Dem entgegengesetzt finden sich abseits der tanzspezifischen Literatur in Referenzwerken oder in den »Belles Lettres« bereits recht früh erste Belege, die anklingen lassen, dass »Cotillon« als Bezeichnung für eine Tanzgattung im Werden begriffen war, wenn auch meist unter dem Blickwinkel auf den übergeordneten Begriff der Contredanse. Bereits 1708 legte der französische Komödiendichter Jean-François Regnard (1655–1709) einer seiner Figuren in den Mund:

Und auch wollen wir die Geigen tönen hören, Und ich will mit Euch die Cotillons tanzen.¹⁰¹

»Cotillon« findet sich 1718 als eigenständiger Eintrag im *Dictionnaire comique* als Subspezies der Contredances klassifiziert:

eine Art von Tanz zwischen mehreren Personen, was man Contredanse oder englischer Tanz nennt.¹⁰²

Ein Zeitgenosse berichtete in seinem Tagebuch 1722, der junge König Louis XV. habe bei einem Ball in den Tuileries die Contredances mit einem Cotillon à 4 eröffnet.¹⁰³ Wieder einmal unterstand der Cotillon der Contredanse, und erst 1730 findet sich eine Quelle, die beide als gleichberechtigte Komponenten ausweist. Es ist die Opéra-Comique aus dem Repertoire der Pariser Jahrmarktstheater *Les Couplets en Procès* von Lesage und D'Orneval.¹⁰⁴ Das satirische Stück voller Bezüge auf das aktuelle Zeitgeschehen zielte auf eine inhaltliche Problematik der Opéra-Comique ab, die sich in einem Erneuerungsprozess befand und zwischen Tradition und Modernität hin und her gerissen war. Die Komödie schilderte lustvoll Streit und Schlichtung zweier Lager vor Gericht: die Interessenwahrung der konservativen Inhalte der »Foire«-Theater mit Bezug

zu den alten Vaudevilles, vertreten durch personifizierte alte Couplets, gegenüber den Ansprüchen der neuen, eher tanzorientierten, kontext- und somit kulturlosen Formen der neuen Couplets. Als »Dramatis personae« standen alte gesungene Couplets (*Flon-Flon*, *La Commère Voire*) sowie alte Tänze (*Le Traquenard*, *Griselidis*, *La Belle Diguédon* u.a.) den neuen tanzenden und singenden Couplets (*Le Menuet*, *La Musette*) bzw. den nur tanzenden Couplets (*Le Cotillon*, *La Contredanse*, *Le Tambourin*, *La Loure*) gegenüber. Hier kam der Cotillon als eigene Gattung ebenbürtig neben der Contredanse zu stehen! Während die alten Couplets in intertextuellem Bezug zur alten Vaudeville-Gattung standen – d.h. das Theaterpublikum goutierte die kontrafaktierten, dem Stück angepassten Liedtexte unter Kenntnis der dem Vaudeville ursprünglich zugrundeliegenden Verse¹⁰⁵ –, standen die neuen, eher tanz- als textorientierten Couplets traditionslos, ja leer – d.h. ohne subtile Metaebene – da. Folglich verstand sich der Cotillon zu diesem Zeitpunkt bereits als neue Gattung, die ihre alten Wurzeln verloren hatte, d.h. sie hatte den »Branlestatus«, der ja ein Rückgriff auf ein altbekanntes Timbre war, überwunden und konnte sich selbstbewusst in die Reihe der neuen Menuets (à 4 und à 8), Contredanses, Tambourins etc. stellen. Aus dem Bedürfnis der Autoren, den alten gesellschaftskritischen Couplets die besseren Argumente in den Mund zu legen und die neuen textlosen bzw. subtextarmen Timbres eher neutral und gefällig denn ausdrucksstark erscheinen zu lassen, kann man schließen, dass Contredanse und Cotillon ihren unter der »Régence« noch stärker vorhandenen Bezug zu der Vaudeville-Gattung um 1730 bereits zum großen Teil eingebüßt hatten. Der salomonisch urteilende Richter plädierte übrigens – vermutlich ganz im Sinne der Zuschauer – für eine harmonische Mischung aus (nicht überhandnehmender) Tradition und Novität.

Herkunft der Durlacher Handschrift

Dass die europäischen Fürstenhöfe nach tänzerischen Neuheiten lechzten und sich am Pariser Vorbild orientierten, ist für den englischen Tanztyp hinreichend belegt. Für die Rezeption der frühen Contredanses »en carré« und der Cotillons in den Nachbarlanden gibt es deutlich weniger Hinweise.

In Süddeutschland hatte beispielsweise der württembergische Hof Geschmack an der neuen Mode gefunden. Im Nachlass des musikbegeisterten Erbprinzen Friedrich Ludwig (1698–1731) fanden sich bis ca. 1730 um die 400 Tänze, mehrheitlich Menuette. Neben zwei Menuettbüchern für den Carneval von 1718, 1719 und 1722, der Ballettmusik von *Les Fêtes de Thalie* enthielt er auch gedruckte Contredanses-Partituren, u.a. eine Sammlung des Pariser Musikverlegers Le Clerc mit 57 Contredanses und vier Branlen.¹⁰⁶ Eine weitere Stuttgarter Quelle ist die undatierte Sammelhandschrift *Recueil de pièces choisies, Menuets et contredanses, Pour les Musetes et Vieilles*.¹⁰⁷ Tanzbeschreibungen sind aus der Erbprinzensammlung nicht überliefert.

Die wiederentdeckte Quelle von Pariser Modetänzen vom markgräfllich-badischen Hof in Durlach ist ein Missing Link in der französischen Tanzgeschichte des frühen 18. Jahrhunderts. Über die Rezeption dieser Tänze am Durlacher Hof ist jedoch nichts bekannt. Das Manuskript trägt im inneren hinteren Buchumschlag des ersten Bandes den Besitzervermerk:

La Vigne M^{re} de Danse demeurant a
Paris Rue de Bourbon a La Ville de
Londre, faubourg St. Germain.¹⁰⁸

La Vigne, Tanzmeister wohnhaft in Paris,
Rue de Bourbon in La Ville de Londre
[Hausname], Faubourg St. Germain.

Wenn sich auch die Kenntnis seiner Person bis dato unserem Wissen entzieht – sein Schaffen hat erfreulicherweise Spuren in Deutschland hinterlassen. Für die Aufführungen der Hamburger Gänsemarktoper ist ein Ballettmeister namens La Vigne in zwei Einträgen nachweisbar. Die seit 1678 durchgängig bespielte Hamburger Opernbühne beschäftigte auch eine Reihe fast ausschließlich französischer und einiger weniger deutscher Tanzmeister für die Choreographien und die Einstudierung von Tanzeinlagen ihrer Bühnenwerke. Für die 1709 aufgeführte Oper *La forza dell'Amore, Die Macht der Liebe oder: Die von Paris entführte Helena*, Musik und Poesie von Keiser, ist als Ballettmeister Monsieur La Vigne verzeichnet.¹⁰⁹ Ein zweiter Hinweis auf seine Anstellung an der Hamburger Oper findet sich im Autograph zu Matthesons Oper *Henrico IV. Rè di Castiglià* 1711: »Maître de Dance. M^r. La Vigne«; skurrilerweise erwähnt ihn Mattheson in seinem chronologischen Opernverzeichnis selbst nicht.¹¹⁰

La Vigne gehörte zu den in der Liste der Hamburger Opern-Ballettmeister ausdrücklich als Mitglieder der Pariser Académie de Danse bezeichneten Ballettmeister,¹¹¹ und es ist denkbar, dass er noch in anderen Aufführungen die Ballettleitung innehatte. Eine weitere Namensnennung an der Düsseldorfer Oper 1713 in Johann Hugo von Wilderers *Amalasunta, Tragedia per Musica Rappresentata, Alla Corte Elettorale Palatina* könnte sich auf ihn beziehen. In dem in Düsseldorf gedruckten Textbuch ist jedoch von zwei Ballettmeistern des Namens die Rede, wohl Brüder oder Vater und Sohn:

Inventor d' Balli in Servizio di S.A.E.
Antonio la Vigne in Servizio di S.A.E.
Giorgio Pecourt, Giorgio la Vigne, Ni-
cola Lavenant, Massimiliano de Rosier.¹¹²

Erfinder der Ballette im Dienste seiner Kurf.
Hoheit: Antonio la Vigne, im Dienste seiner
Kurf. Hoheit: Giorgio Pecourt, Giorgio la Vigne,
Nicola Lavenant, Massimiliano de Rosier.

In Durlach, wo die Markgrafen von Baden-Durlach residierten, wird zwar von seltenen Opernaufführungen und französischen Tanzmeistern berichtet. Doch gibt es keinen Nachweis, dass La Vigne in markgräflichen Diensten stand, auch nicht in der Folgezeit, als Markgraf Carl Wilhelm (1679–1738) 1719 das Durlacher Hofballet nach »Carols Ruhe« (Karlsruhe) ins neue Residenzschloss übersiedelte, wo in den ersten Jahren regelmäßig Opern aufgeführt wurden.¹¹³ Obwohl La Vigne zum Zeitpunkt der Entstehung des Manuskripts wieder in Paris ansässig gewesen sein muss, ist er dort nicht fassbar. Unter den Tanzmeistern der Pariser Akademie findet sich kein Eintrag seines Namens.

Anmerkungen

- 1 Ordonnance vom 31. Dezember 1715. *Revue de Paris. Nouvelle série* (1835), t. 18, S. 47.
- 2 »Le bal [...] finit à quatre heures du matin, et tous les gens qui y ont été en sont revenus très-content[!]« (»Der Ball endete um vier Uhr morgens, und alle Anwesenden gingen sehr zufrieden nach Hause) (2. Januar 1716). Zitiert nach SEMMENS: *Bals publics*, S. 12. — »l'on dansa jusqu'à 4 heures force contre-danses qui sont à la mode, le menuet, la courante, la gavotte et autres anciennes danses n'étant presque plus de saison« (»Es wurden bis um 4 Uhr viele Contredanses, die in Mode sind, getanzt; Menuett, Courante, Gavotte und andere alte Tänze sind ja nicht mehr aktuell«). Zitiert nach MONTAGNIER: *Un mécène-musicien*, S. 62.
- 3 Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek Göttingen, Cod. Ms. UFFENBACH 29A. Siehe auch PREUSSNER: *Die musikalischen Reisen*.
- 4 Ebd., S. 582f.
- 5 Ebd., S. 582. Der skurrile Sachverhalt findet sich auch in anderen Quellen bestätigt: »Au bal de l'Opera on danse dans les deux bouts de la salle des contredanses différentes« (»Beim Opernball tanzt man an beiden Enden des Saals unterschiedliche Contredanses«). Louis de Cahusac in DIDEROT/D'ALEMBERT: *Encyclopédie*, Bd. 4 (1754), sub »contredanse«. — »La salle fut ornée de lustres [...] d'un orchestre à chaque bout« (»Der Saal war mit Kronleuchtern geschmückt [...] mit jeweils einem Orchester an den Saalenden«). Zur Einstimmung auf den Ball vereinigten sich die beiden Orchester und spielten Symphonien. *Revue de Paris. Nouvelle série* (1835), S. 47.
- 6 UFFENBACH (wie Anm. 3), S. 582.
- 7 Ebd., S. 581.
- 8 Ebd., S. 621.
- 9 Ebd.
- 10 Ebd., S. 599.
- 11 Ebd., S. 600.
- 12 Ebd., S. 601.
- 13 Unter die Paarmenuette mischten sich mehr und mehr die nicht zeremoniellen Menuets à 4 und à 8, die den Contredanses ähnlich sind und eine ihnen vergleichbare Funktion haben.
- 14 Eine deutliche Tendenz zu zunehmender Dominanz der Contredanses zeichnete sich bereits ab – eine Entwicklung, die zum letztendlichen Niedergang des Menuetts im öffentlichen Ball Ende des Jahrhunderts führte.
- 15 Zitiert nach SEMMENS: *Bals publics*, S. 141.
- 16 CHOISY: *Journal*, S. 10.
- 17 Allerdings ist der französische Terminus »contredanse« für die englische Tanzgattung schon 1665 belegt, wie in den Memoiren des Marschalls Bassompierre über einen Ball in Whitehall nachzulesen ist: »Et ensuite nous nous mêmes à danser des contredanses jusques à quatre heures après minuit« (»Danach gingen wir daran, bis vier Uhr früh Countrydances zu tanzen«). BASSOMPIERRE: *Mémoires du maréchal de Bassompierre*, Bd. 3, S. 54.
- 18 LORIN: *Livre de contredance présenté au Roy* [um 1685], dem 1688 sein *Livre de contredance du Roy* folgte.
- 19 DEZAIS: *II. Recueil*, S. II.
- 20 Selbst Louis XIV. integrierte sie in die »Bals parés«, die offiziellen Hofbälle seiner letzten Regierungsjahre. 1708 berichtete der *Mercure galant*, dass bei einem königlichen Ball Contredanses neben den üblichen gebräuchlichen Tänzen keineswegs vergessen wurden: »Il est aisé de s'imaginer, que toutes les danses qui sont aujourd'hui le plus en usage, furent dansées, & que les contre danses ne furent pas oubliées« (»Man kann sich leicht vorstellen, dass alle Tänze, die heutzutage gepflegt werden, getanzt wurden, und dass die Contredanses dabei nicht vergessen wurden«). Zitiert nach SEMMENS: *Bals publics*, S. 88, Nr. 15.

- 21 Inzwischen hatte sich auch ihre schriftliche Fixierung mit ersten dem neuen Genre gewidmeten Publikationen – FEUILLET: *Recueil de contredances* und *VI^{me} recueil* – nach dem bis dahin etablierten Beauchamp/Feuillet-Notationssystem durchgesetzt. Die dafür verwendete »chorégraphie abrégée« mit Tanzanleitungen, die auf Raumwege und die nötigsten graphischen Schrittsymbole beschränkt waren, scheint Feuilletts Verdienst zu sein, will man DEZAIS: *II. Recueil*, S. III, wörtlich nehmen: »Feuillet entreprit en 1706 de réduire les Contredances dans les règles de sa Chorégraphie« (»Feuillet unternahm es 1706, die Contredances auf seine Regeln der Chorégraphie zu beschränken«).
- 22 ESSEX: *For the Further Improvement of Dancing*, Vorwort.
- 23 Einzig ANDRÉ LORIN präsentierte in seinem *Livre de Contredance* von ca. 1685 einen vermutlich von ihm choreographierten Longway für vier Paare, der sich zwischen zwei A-Teilen in Gassenaufstellung im B-Teil in einen Kreis formiert. Seine Figuren basieren vor allem auf Menuettschritten (*New Country Dance for Madame La Dauphine*, Bl. 10v–14r).
- 24 FEUILLET: *4e Recueil*, S. 149–160.
- 25 Ebd., »Avertissement«.
- 26 DEZAIS: *XIII^e Recueil*, S. 12–19.
- 27 DEZAIS: *XVII. Recueil*, S. 278–283.
- 28 »On donne avis qu'il y a un tres grand nombres de Contredances à huit qui ne sont pas imprimées et qui se vendent écrit à la main: sçavoir le Cotillon nouveaux, la Christinne, le Pharaon, la Bœmienne, la Utrecht, le Cotillon de Surene, l'esprit Follet, et le Cotillon des Fêtes de Thalie. Chacune de ces Contredances séparée se vendent quarente sols«. DEZAIS: *XIII Recueil*, »Avertissement«.
- 29 Seine Melodie findet sich unter diesem Namen in BALLARD: *Les Rondes*, Bd. 2, S. 145.
- 30 PHILIDOR: *Suite des dances* (1712), S. 11. Zitiert nach ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 4, S. 190–219. Vgl. S. 206 und Anm. 28.
- 31 *Airs et pièces diverses* – (Dessus seul) s.d. Zitiert nach ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 1, S. 155–174 [GUILCHER: *La Contredanse*, S. 230 [301], datiert 1717]; *Recueil de musettes, de menuets et de contredances recherchés par M. Michon – Aux Armes de le Rebours* s.d. Zitiert nach ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 1, S. 174–204; LE CLERC: *Premier–Neufieme Recueil de contredances*; CHEDEVILLE: *Premier–Huitième Recueil*; MONTECLAIR: *Contre-Dances et Branles*; BALLARD: *Les Rondes*.
- 32 Die Notentradierung ist häufig inkonsequent, indem »neutrale« Cotillons in anderen musikalischen Quellen mit Eigennamen versehen sind. Die musikalische Überlieferung diesbezüglich zu sichten und ordnen hätte den Rahmen dieser Arbeit gesprengt.
- 33 Badische Landesbibliothek Karlsruhe, Mss. D 209/210, katalogisiert unter dem Titel »Chorégraphie«.
- 34 Die häufigste Ergänzung »chassez« sowie einige andere Nachträge stammen aus unterschiedlicher Feder: die Orthographie »Chasez« stammt vom Schreiber der Handschrift, die Variante »chassez« aus anderer Hand, die Ähnlichkeit mit dem Besitzereintrag hat.
- 35 Eine nahezu identische Handschrift liegt in der Biblioteca Trivulziana in Mailand: fondo Belgioioso c.275. Die ebenfalls zweibändige Ausgabe, die eingangs denselben Vermerk »La Clef des Conterdances« trägt, weist große inhaltliche Übereinstimmungen auf, mit der Einschränkung, dass die Reihenfolge der Tänze abweichend ist. Der erste Band verfügt über dieselbe Anzahl von Tänzen; der zweite Band kann im Mailänder Exemplar zwei weitere Tänze mit *La Dragonne* und *Le Phaeton* aufweisen. Die Schreiberhand ist identisch, auch die Ergänzungen aus zweiter Hand decken einander. Vermutlich handelt es sich in beiden Fällen um eine kommerzielle, auf Wunsch beliebig kombinierbare Zusammenstellung von Tänzen, die sich aus dem Repertoire der im Umlauf befindlichen En-vogue-Tänze speiste. Kleine Abweichungen im Notenbild, in der Orthographie und zuweilen in der Wortwahl der erläuternden Texte sowie ein gewichtiger Unterschied bei den »Figures générales« (siehe Anm. 36 und 39) lassen vermuten, dass keine Vorlage zur direkten Abschrift existierte. Eine Beschreibung der Handschrift erfolgte durch PONTREMOLI: *Un' inedita raccolta di contraddanze del Settecento*.

- 36 Unter »Figures générales« sind die standardisierten Figuren der Couplets, auch Entrées genannt, zu verstehen.
- 37 Siehe DEZAIS: *XIII^e Recüeil*, S. 12; zweistimmige Partitur (Melodie und Bass) in LE CLERC: *Premier—Neufieme Recüeil de contredanses*, Bd. 1, S. 38 [104]: *Cotillon de thalie*; und in CHEDEVILLE: *Premier—Huitième Recueil*, 5^e Recueil, 6^e Suite, S. 22: *Cotillon*.
- 38 Erstaunlich ist die frühe Etablierung der Allemandentour mit einem bislang unbekanntem Symbol als Abschlussfigur. Nach der Einführung der neuen Armfassung durch FEUILLET: *I^{er} Recüeil* (1702), der sich bei der Notation des Paartanzes *L'Allemande* von Pécour gezwungen sah, dem Nutzer die Armfassung mithilfe einer Abbildung eines Paares zu verdeutlichen, ist unsere Sammlung die zweite Erwähnung dieser Figur.
- 39 Das Mailänder Manuskript geht von sieben Couplets aus und hat erstaunlicherweise eine weitere Figur für seine Entrées vorgesehen: eine Ronde à 4 mit Rücken zur Kreismitte, die sich zwischen der normalen Ronde à 4 und der Allemande einfügt.
- 40 Die Dezais'schen Cotillon-Beispiele sind aufgrund ihrer komplexeren Couplets und der unterschiedlichen Strophenzahl nicht typisch und stellen ein Repertoire dar, das bereits an die gehobenen Ansprüche seiner Adressaten angepasst war.
- 41 Die Melodie kann (nicht zwingend) in Rondoform komponiert sein, d.h. der musikalische A-Teil (Entrée) wird am Ende des B-Teils (Refrain) wieder aufgenommen.
- 42 Zur Figur siehe GUILCHER: *La Contredanse*, S. 124; ein sehr klares Diagramm der Figur und ihrer Contrepartie bei Vierpaartänzen findet sich in MALPIED: *Les caractères des contre-danses*, S. 22f.
- 43 Aufgrund der schwammigen Begrifflichkeit des Cotillon ist nicht klar, welche Toleranzen er zuließ. Würden Tänze, wie *les Rats*, der sowohl musikalisch als auch choreographisch den strengen Richtlinien eines Cotillonschemas entsprach, aber nachweislich nie als solcher, sondern als Contredanse bezeichnet wurde (*Supplément au Dictionnaire universel françois et latin*, Bd. 2, S. 2011), von den Zeitgenossen als Cotillons verstanden? Wir wissen es nicht. Noch fraglicher ist dies für die »annektierten« Tänze, die tänzerisch einen Cotillon abbilden, aber musikalisch auf einer anderen Grundlage basieren, wie *La Bohaimiene*. Löste sich der Begriff »Cotillon« allmählich von seiner engen Bedeutung? In den Notensammlungen von MONTÉCLAIR: *Contre-Dances et Branles*, S. 13f., und LE CLERC: *Premier—Neufieme Recüeil de contredanses*, Bd. 1, S. 50) findet sich *Les quatres faces ou la Danse d'hier* als Menuett unter dem Titel *La danse d'hier*, gefolgt von der Melodie von *Les quatres faces*, das mit »Cotillon« überschrieben ist, obwohl der Refrain als $\frac{3}{2}$ -Takt mit zwei Achtelnoten Auftakt im strengen Sinne keinen Cotillon mit Gavottenherkunft darstellt. Es finden sich einige wenige korrumpierte (?) Cotillons im $\frac{3}{8}$ -Takt verzeichnet. Da es sich um Nachweise innerhalb einer einzigen Quelle handelt (ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 1, S. 191f.), ist fraglich, ob eine unsachgemäße Verwendung des Wortes vorliegt oder ob sich erste Ausbruchstendenzen aus der starren Form spürbar machen.
- 44 *La Tatar* verwendet in den ersten vier Strophen vollkommen neue Elemente und endet mit Moulinet und Ronde. *Le Jeu d'Amour* bricht mit acht Couplets alle Cotillon-Zweipaar-Rekorde und hat bis auf die drei letzten Entrées (Moulinet, Ronde, Allemande) stark variierte und vom Kanon abweichende Entrées.
- 45 *Le Poivre* hat sieben Couplets: »En avant et en arrière« von Paaren 1 und 3, wiederholt von Paaren 2 und 4 – »la Main« – »les deux Mains« – »Moulinet des Dames« – »Moulinet des Cavaliers« – »Rond des Dames« – »Rond des Cavaliers«. *La Naturelle* hat acht Couplets: das »En avant et en arrière« ist durch »Le grand rond« ersetzt, und als Schlussfigur ist wieder die Allemande vorhanden. Nur die fehlende »Grand rond« als Abschluss trennt sie von den neunstrophigen späteren Cotillons à 8.
- 46 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 77; sowohl die Ausführung des Refrains in »action«/»réponse« – d.h. durch die Hälfte der Tänzer, gefolgt von der »contrepartie« der anderen Hälfte – als auch die Vermutung, dass der Refrain musikalisch immer die doppelte Länge des Couplets einnimmt, bestätigt sich in vorliegender Quelle nicht.
- 47 ELISABETH CHARLOTTE HERZOGIN VON ORLÉANS: *Briefe aus den Jahren 1676—1722*, Bd. 4, S. 342.

- 48 »Diese Kurzfassung der Welt« (Marivaux). Zitiert nach LE NABOUR: *Le Régent*, S. 157.
- 49 ELISABETH CHARLOTTE HERZOGIN VON ORLÉANS: *Briefe aus den Jahren 1676–1722*, Bd. 4, S. 306f. [1069].
- 50 »Man glaubte, ein öffentlicher Ball unter Bewachung, wie es die Oper an den Tagen dieser Veranstaltung war, sei gegen Zwischenfälle gesicherter und würde diesen kleinen Bällen in den Kneipen von Paris, wo dergleichen öfters vorkam, ein Ende bereiten«. MASSENBACH: *Die Memoiren des Herzogs von Saint-Simon*, Bd. 4, S. 29.
- 51 POINTEL: *Deuxième Recueil* (1688) und *Airs de Danses* (1700) sowie PHILIDOR: *Suite des danses* (1699) sind erste Sammlungen, die Contredanses »en colonne« enthalten: *La Valentine, La Vienne, Le Jardin de Cupidon* 1688; *Jeanne qui saute, la Valentine, les Manches vertes* 1699; *Les Galeries d'Amour, La Conty, L'Argentine, Sont des Navets au sucre* 1700, u.v.a.m. Es sind frühe Vorläufer von Recueils mit tänzerischem Repertoire der ersten Hälfte des 18. Jahrhunderts, die nun auch Contredanses »en carré« beinhalten: PHILIDOR: *Suite des danses* (1712); *Airs et pièces diverses* (wie Anm. 31); BALLARD: *Les Rondes*; LE CLERC: *Premier–Neufième Recueil de contredanses*; CHEDEVILLE: *Premier–Huitième Recueil; Recueil de contredanses transposée[!] pour la vielle – Aux armes de Le Rebour, président au Parlement s.d. (1. Hälfte 18. Jh.)*. Zitiert nach ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 5, S. 1–79.
- 52 Zitiert nach SEMMENS: *Bals publics*, S. 141.
- 53 Beide Kontratanzgattungen, der englische und der französische Typ, koexistierten in den »Bals publics«, doch ist zu beobachten, dass das Verhältnis der Contredanses »en colonne« zu den Contredanses »en carré« sich in der »Régence« umkehrte und sich zugunsten der französischen Form entwickelte. Der vorläufige Verlierer im Ballsaal war ausgerechnet die Contredanse anglaise, die der Kontratanzbewegung in Frankreich die Initialzündung verpasst hatte.
- 54 »Aujourd'hui, il n'est plus question / De parler de la Constitution / ou de la guerre d'Espagne. / Un nouveau pays de *Cocagne* / Roule à présent sur le tapis / Que l'on nomme *Mississippi*«. Zitiert nach LE NABOUR: *Le Régent*, S. 300.
- 55 MAUREPAS: *Recueil dit de Maurepas*, S. 127f.
- 56 FOURNIER: *Variétés historiques et littéraires*, Bd. 3, S. 297, Anm. 1; WARTBURG: *Französisches Etymologisches Wörterbuch*, Bd. 10, 121b sub »RATT«.
- Weitere zeitgenössische Einflüsse auf Schlüsselwörter (und danach benannte Tänze) der Zeit, wie »Les rats«, »Marotte« und »Pays de Cocagne«, können auch im Zusammenhang mit dem Symbolismus der närrischen Bruderschaft der Kalottisten (Régiment de la Calotte) gesehen werden. Diese schon unter Louis XIV. geduldete und sehr aktive satirische »Sittenpolizei« bildete in ihrem Wappen u.a. eine Ratte sowie eine Stabpuppe (Marotte) als Szepter ihres Patrons Momus (griechischer Gott des Tadelns) ab. PACKER: *La Calotte and the 18th Century French Vaudeville*.
- 57 Vgl. Anm. 83.
- 58 *La Jamaïque, Jeanne qui saute, Les manches vertes, La Folette, La Badine, La Jalousie, Les cloches, Le prince Georges, L'épiphanie*, etc.
- 59 *Airs et pièces diverses* (wie Anm. 31).
- 60 Die Quelle verfügt über viele textierte und untextierte *Airs*, unter denen vielleicht die eine oder andere als Contredanse identifizierbar sein könnte. Es hätte den Rahmen der hiesigen Arbeit gesprengt, diese *Airs* alle unter diesem Aspekt zu untersuchen.
- 61 Interessanterweise weist Le Clercs zweite Sammlung mehr Cotillons als die erste auf: Die erste Sammlung hat 19, die zweite 26 Einträge. In der ersten überwiegen die mit Namen definierten Cotillons, in der zweiten die unspezifizierten.
- 62 *Recueil de contredanses transposée[!] pour la vielle* (wie Anm. 51). GUILCHER: *La Contredanse*, S. 233, Nr. 313, datiert sie in die erste Hälfte 18. Jh.
- 63 »Comme on me demande des Contredanses 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« (»Da man mich von allen Seiten um Contredanses für vier Paare bittet, gedenke ich, eine Sammlung von 30 bis 35 Contredanses im November nächsten Jahres 1719 zum Preis von 10 Livres herauszugeben«). DEZAIS: *XVII. Recueil*, »Avertissement«.

- 64 DEZAIS: *XIII Recueil*, »Avertissement«. Vgl. Anm. 28.
- 65 *L'Esprit folet* in LE CLERC: *Premier—Neufieme Recueil de contredances*, Bd. 1, S. 27, *L'esprit* in MONTECLAIR: *Contre-Dances et Branles*, S. 8, *L'esprit Follet* in CHEDEVILLE: *Premier—Huitieme Recueil*, 2^e Rec., 3^e suite, S. 11. Der unorthodoxe Cotillon findet sich jedoch unter seinem Durlach-Titel *La Testart, branle* in ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 2, S. 66.
- 66 In FEUILLET: *Recueil de contredances*.
- 67 Der Übersichtlichkeit halber bevorzugt sie konzisere Begriffe, wie »Soté«, dem Feuillet »sauter sur les deux pieds« entspricht, oder »batements des mains«, dem Feuillet »se frapper les deux mains l'une contre l'autre« entspricht; meidet umständliche Erklärungen, wie »petits v [...] pour marquer les mesures des dances« zugunsten von »une Cadance« oder »2 petites barres qui signifient laisser passer deux mesures de l'air« zugunsten von »une pause«; oder zieht eigenständige Bezeichnungen vor mit »tournements des mains« für »rond de poignet« und »batement de pied« für »fraper le plat du pied a terre«.
- 68 FEUILLET: *Recueil de contredances*, gibt in seiner Einleitung an, dass er die Schrittwahl ganz bewusst den Tänzern selbst überlassen wolle: »mon dessein soit de ne point marquer de pas dans les contredances voulant laisser la liberté aux personnes qui les dancent d'en composer comme ils voudront« (»ich habe die Schritte in den Contredances absichtlich nicht ausgewiesen, um den Tänzern die Freiheit zu lassen, sie nach ihrer Wahl zusammenzustellen«), gibt aber gleichzeitig einige Seiten später in seinem »Avis sur les pas qui conviennent le mieux aux Contredances« vorsorglich Richtlinien für eine angemessene Ausführung vor: »Pas de gavote« für Vorwärts- und Rückwärtsfiguren, »Chassés de côté« für Seitwärtswege, »Pas de bourée« und »Demi-contretemps« für kurvige Raumwege. Um eine Figur abzuschließen, empfiehlt er einen »Petit saut sur les deux pieds«. Auch Dezais verweist 1726 im »Avertissement« seines *Premier Livre* für seine Cotillons und Contredances »en carré« auf Feuillet's Vorgaben: »Je ne donne point de principes pour ce livre icy, attendu que tous les Maîtres de l'art sont au fait des Contredances depuis le I^{er} livre que feu Mr. Feuillet a donné en 170[...] [unleserlicher Text: wohl 1706]« (»Ich gebe keine Richtlinien zu diesem Buch an, da alle Lehrmeister der Tanzkunst seit dem ersten Buch, das der selige M. Feuillet 170[6] herausgegeben hat, mit Contredances vertraut sind«).
- 69 Die Legende des »Balonné« fehlt im Ms. Durlach und kann durch das Mailänder Exemplar an dieser Stelle ergänzt werden.
- 70 »certains petits sauts en avant, tant d'un pied que de l'autre, en forme de cloche pied, semblables à ceux que l'on fait au Cotillon aux endroits où l'on y donne la main, que j'appelleray ici des demys contretemps. A toutes les figures rondes comme sont les précédentes et suivantes on pourra faire des demys contretemps, ou des pas de bourée, mais les demys contretemps sont plus en usage«. FEUILLET: *Recueil de contredances*.
- 71 Thoinot Arbeau kannte die Gavotten in jüngeren Jahren noch nicht. *Orchésographie* 1589, Bl. 93.
- 72 *Instruction pour dancier* (FEVES), S. 71–77.
- 73 MERSENNE: *Harmonie universelle*, Bd. 2, S. 168, charakterisiert als einzige Quelle die Gavotte als »dance aux chansons«.
- 74 MANGEANT: *Airs nouveaux*; und *Recueil des plus belles chansons de dances de ce temps*.
- 75 BALLARD: *Les Rondes*.
- 76 »[...] sur des petits airs gais et gaillards comme sont les chansonnettes et les vaudevilles«. PAULI: *Éléments de la danse*, S. 66. Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 139, Anm. 37.
- 77 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 72.
- 78 »Maître Robin macht Kalbsfüße [d.h. liebbedienert], ich mache Liebe auf einem Fassboden« (Wortspiel mit »cul«, Hintern). *Nouveau Recueil de Chansons choisies* 3 (1731), S. 353f.
- 79 DANCOURT u.a.: *Le Moulin de Javel*. Das Stück handelt von einer eine Meile von Paris entfernt an der Seine gelegenen Mühle.
- 80 In Grundzügen ist der Gavottenschritt noch bis heute in den bretonischen Gavottenformen vorzufinden.

- 81 In der Durlach-Quelle kann man aufgrund des in der Nomenklatur verwendeten »Contretemps« (aus »Saut-contretemps« und zwei »pas marchés«) davon ausgehen, dass der »Pas de gavotte« hier bereits in seiner barocken Normalform aus »Contretemps de gavotte« und »jeté-assemblé« (wie er auch in ihren Choreographien belegt ist) zur Anwendung kam.
- 82 RAMEAU: *Le Maître à danser*, S. 255, spricht noch von der »ancienneté« des »contretemps de gavotte«.
- 83 Neben den französischen »Dances nobles« gab es ein namentlich bekanntes Repertoire an geselligen, einfachen »Dances récréatives«, die einen ähnlich legeren Stellenwert im Ballsaal oder bei ungezwungenen Tanzgesellschaften wie *Le Cotillon* einnahmen. Tänze und »Branles figurés«, wie *Le Traquenard*, *Le Branle de Metz*, *Les Olivettes*, *Les sauts de Bordeaux* etc., sind in den musikalischen Quellen des späten 17. und frühen 18. Jahrhunderts belegt. Von diesem seichteren Genre am besten dokumentiert ist die unter dem Namen *Les petites danses* zusammengefasste Branlensuite aus *La Sissonne*, *Les Tricotets*, *Le Branle de Bourges* und *La Cassandre*, die auch im Durlacher Manuskript ihren Platz hat. Die vier Branlen können insgesamt eine nahezu 100jährige Karriere aufweisen. Es handelt sich bis auf *La Sissonne* um alte Melodien im neuen Gewand barocker Schritttechnik. Der *Branle de Bourges* entspricht den *Quatre Branles* aus SUSATO: *Danserye*, und wurde von PHALÈSE: *Premier Livre de Danseries*, übernommen. Ihre vorbarocke Choreographie ist leider nicht erhalten. Melodie und Choreographie von *La Cassandre* finden sich bei ARBEAU: *Orchésographie* 1589 (Bl. 74v–75r). ANTONIUS DE ARENA verwendet in seinem Traktat *Ad suos compagnones studentes* von 1529 bereits ein Verb »tricotare« im Sinne von »Tanzschritte durch schnelle Fußbewegungen auszieren« – GARAVINI/LAZZERINI: *Macaronee provenzali*, S. 42 [400]; S. 60 [736]; etc. RICHELET: *Dictionnaire françois*, führt *Les Tricotets* in seinem Wörterbuch als »eine Art gesprungener Tanz im Kreis« (»c'est une sorte de danse élevée et en rond«). *La Sissonne* datiert aus der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts und ist nach seinem Erfinder, dem Grafen de Sissonne benannt: »sorte de danse ainsi appelée, parce qu'elle a été composée par Monsieur le Comte de Sissonne« – MENAGE: *Dictionnaire étymologique*. In einem *Recueil d'airs de ballet et d'opéra* (»Dessus de violon«), Paris, beendet 1691, läuft *La Sissonne* bereits unter »Airs anciens« – ECORCHEVILLE: *Catalogue*, Bd. 3, S. 27.

Die in Ms. Durlach von drei Paaren in einer offenen Reihe getanzten Branlen folgen einer relativ einheitlichen Schrittvorgabe. Der erste Branle *La Sissonne* prägt die gesamte Branlensuite, da der A-Teil jeder der vier Branlen mit einem leicht variierten *La-Sissonne*-Schema aus zwei »Demi-contretemps«, gefolgt von einem bis drei »Pas de sissonnes« getanzt wird. B- und C-Teile der Branlen entfalten jeweils eigene choreographische Elemente.

Schon 1700 bezeichnete Philidor in seinem *Livre du bal* die »Petites Danses« als »vieilles danses« – GUILCHER: *La Contredanse*, S. 66 – und in Einzelteilen finden sie sich bereits früher; bei POINTEL: *Deuxieme Recueil* (1688), taucht z.B. die Melodie *Tricotets* auf. PHILIDOR: *Suite des dances* (1712), erwähnt schließlich *La Sissonne* und *Cassandre*. Choreographisch sind sie in der Durlach- und der Mailand-Quelle, in einem undatierten Manuskript unter dem Namen *Les Petittes Danse [!] ou bien les tricotets* – LANCELOT: *La Belle dance*, S. 344 – und als *Les Tricotets* bei MALPIED: *Danse de Ville* (um 1781) – ebd., S. 273 – belegt.

In narrativen Quellen tauchen sie im Tagebuch von Dangeau 1709 auf: »Il n'y a point eu de bal ici ce carnaval; on a un peu dansé aux chansons de petites danses« (»dieses Jahr gab es hier keinen Ball zum Karneval; wir haben ein wenig zu den Liedern der Petites danses getanzt«) (Marly, 12. Februar). Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 40. Als Suite hat sich Michel-Richard De Lalande des musikalischen und Claude Ballou des choreographischen Themas angenommen und die vier Branlen in *Les Folies de Cardenio, ballet dansé par le Roy [Louis XV] en 1720* unter dem Namen *Les petites Contredanses* eingestreut. SAWKINS: *A thematic catalogue*, S. 562.

- 84 Der »Pas de gavotte« kommt nur einmal in den *Petites danses* vor: in *Les Tricotets*, wo er »en arrière« ausgeführt wird.
- 85 Bereits bei CHANCY: *Tablature de Mandore* (1629), fol. 18r, gibt es eine Gavotte mit einem Auftakt von zwei Viertelnoten. Analog zur Betonungsverschiebung der zunächst volltaktigen Gavotten muss ein dynamischer Wechsel im Gavottenschritt stattgefunden haben, der durch die Bildung des »Contretemps«-Schritts seinen tänzerischen Ausdruck fand. Zur rhythmischen Verwandtschaft der frühen »Pas de la gavotte« mit dem barocken »Pas de gavotte« siehe WINKLER: »*La Gillotte*«, S. 248–251.

- 86 »Les contredanses sont presque toutes des gavotes qui se dansent d'un air familier et badin, mais dont les figures s'exécutent avec tant de rapidité qu'elles échauffent extraordinairement«. Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 87.
- 87 »Le Cotillon à la mode [...] Il n'est besoin d'aucune méthode: Chacun fait des pas à sa façon«. BALLARD: *Les Rondes*, Bd. 2, S. 170.
- 88 »Les François s'étant déclarés pour les contre-danses, les changèrent bien-tôt de forme, les tournèrent à leur manière, accomodant la figure angloise à leur branle, ils en firent des cottillons de façon qu'il y a présentement deux espèces de contre-danses: l'angloise et le cottillon.« Zitiert nach GUILCHER: *La Contredanse*, S. 71.
- 89 GUILCHER: *La Contredanse*, S. 66, weist darauf hin, dass viele Contredanses aus alten musikalischen Vorlagen entstanden sind: »musicalement donc, une part considérable de l'ancien répertoire français est en train de se reconvertir en contredanse« (»ein beträchtlicher Teil des alten französischen Repertoires kehrt musikalisch als Contredanses wieder«). Auch *Le Cotillon* 1705 basiert auf einer alten Melodie, die bereits als Tanz *La Moutarde* unbekannter Choreographie im Ballet *Ercole amante* von Francesco Buti (1662) überliefert ist. Ebd., S. 75.
- 90 UFFENBACH (wie Anm. 3), S. 176.
- 91 Ebd., S. 175.
- 92 Ebd., S. 176.
- 93 WECKERLIN: *La Chanson populaire*, S. 195; MATTHES: *Vaudeville*, S. 46f.
- 94 LE SAGE: *Théâtre de la Foire*.
- 95 »C'est à la Foire qu'on a vû pour la premiere fois des Cotillons« (»Cotillons waren das erste Mal auf dem Jahrmarktstheater zu sehen«). Ebd., Bd. 1, S. 94.
- 96 28. März 1716. UFFENBACH (wie Anm. 3), S. 662.
- 97 Cotillon-Lieder bauen auf einer langen Tradition auf und sind schon im 16. Jahrhunderts nachweisbar. Ein Noël namens *Autre noel sur la chanson du cotillon* basiert auf einer unbekanntenen *Chanson du cotillon*, die mit einem Lied gleichen Aufbaus von ca. 1535, das die Verse »Au verd buisson, Mon cotillon, / Danssez sur le buissonnet« enthält, identifiziert werden kann. FRIED BLOC: *Timbre, texte et air*, S. 35f. Besonders zahlreich finden sich Kehrreime von Tanzliedern mit diesem häufigst besungenen aller Kleidungsstücke im ersten Drittel des 18. Jahrhunderts: »Troussez, belle, votre cotillon, / Il est si long qu'il traîne« (1724), »Cotillon, vole, vole, vole« (1726) oder »Dansons le nouveau Cotillon! / Trémoussez-vous belle, / Trémoussez-vous donc« – LE SAGE: *Théâtre de la Foire*, Bd. 2, S. 333 – aus: THURAU: *Der Refrain in der französischen Chanson*, S. 182–184.
- 98 »Senken Sie, Schöne, Ihren Cotillon / Kleine Prevote, man sieht Ihren [vacat für franz. »con«, Geschlecht der Frau]. UFFENBACH (wie Anm. 3), S. 172f.
- 99 »I am convinced that the rather sharp distinction regularly made after c1760 between the longways contredanse (the *anglaise*) and the *à la française* variety was not possible earlier in the century, except in the case of the *cotillon*. The latter, in other words, was but one of several possibilities of a contredanse that was regarded as *à la française*« (SEMMENS: *Bals publics*, S. 173).
- 100 Als Beispiel dient auch Dezais' nie eingelöstes Versprechen einer Sammlung von ca. 30 »Contredanses à huit«. DEZAIS: *XVII. Recüeil*.
- 101 »Il faut entendre aussi ronfler les violons / Et je veux avec vous danser les Cotillons« aus *Le légataire universel*. In: REGNARD: *Les œuvres* (1711), S. 323.
- 102 »certaine espèce de danse entre plusieurs personnes, ce qu'on appelle une contredanse ou une danse Angloise«. LE ROUX: *Dictionnaire comique*.
- 103 »Les menuets à quatre ont continué et ensuite les contredanses ont été ouvertes par le Roi, qui a dansé un cotillon à quatre«. BARBIER: *Chronique de la Régence*, Bd. 1 (1718–1726), S. 200.
- 104 LE SAGE: *Théâtre de la Foire*, Bd. 7, S. 325–349.
- 105 Thomas Betzwieser spricht in seinem Artikel von »Zusammenschau zweier Texte«. BETZWIESER: *Funktion und Poetio des Vaudevilles*.

-
- 106 Notenbestand der Universität Rostock (Mus.saec. XVIII-65/7) aus SCHAUER: *Tänze, Bälle und Tanzmeister*, S. 44. Bei den vier Branlen handelt es sich vermutlich um *Les Petites danses*, was auf ein Repertoire aus der ersten Sammlung von LE CLERC hinweist.
- 107 Universität Rostock (Mus.Saec. XVII.18-18).
- 108 Heute rue de Lille, vormals rue de Bourbon bis 1792.
- 109 MATTHESON: *Der Musicalische Patriot*, S. 187; DRAUSCHKE, HANSJÖRG: *Reinhard Keiser: Desiderius, König der Langobarden*. Vorwort zur Partitur (ortus musikverlag), Anm. 33 (<http://www.ortus-musikverlag.de/om027info.htm>).
- 110 <http://opac.rism.info/search?documentid=452501419>; MATTHESON: *Der Musicalische Patriot*, S. 188.
- 111 SCHRÖDER: *Das Ballett an der Hamburger Gänsemarkt-Oper 1678–1749*, S. 28.
- 112 STEFFEN: *Johann Hugo von Wilderer (1670 bis 1724)*, S. 54.
- 113 HAASS: *Die ersten Opernaufführungen*.