

Материалы второй
конференции по вопросам
реконструкции европейских
исторических танцев
XIII–XX вв.

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы второй конференции по вопросам
реконструкции европейских исторических
танцев XIII–XX вв.
28 февраля 2009 г.**

2010
СПб

Печатается на средства частных лиц

Ответственный редактор: Е. В. Еремина-Соленикова

Редколлегия:

Д. С. Еремин-Солеников, Е. С. Михайлова-Смольнякова, Е. В. Еремина-Соленикова

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2010

© Коллектив авторов, 2010

© КультИнформПрессе, 2010

Содержание

<i>Наталья Скорнякова</i> Безымянные мелодии из манускрипта Harley 978 и реконструкции танцев на их основе	5
<i>Екатерина Смольнякова</i> Танцы XV века: несколько слов о положении в паре	17
<i>Дмитрий Филлимонов</i> Системы записи танцев эпохи барокко	26
<i>Мария Жданова</i> Французские контрдансы эпохи барокко	42
<i>Андрей Куга</i> Трактат К. Й. Фельдтенштайна «Изучение искусства хореографии в танце...». Краткое изложение и перевод.	47
<i>Алексей Мачехин</i> La Boulanger	50
<i>Юлия Сальникова</i> Английские танцевальные карикатуры первой четверти XIX века	58
<i>Евгения Еремья-Соленикова</i> Контрдансы в 1830–1890-х гг.	71
<i>Мария Дмитриева</i> Возникновение и развитие танцев, популярных на русских балах в XIX веке	101

Предисловие

Так сложилось, что история «бытовых» танцев слабо освещалась в российской и советской науке, на первое место всегда выходила история балета и театральные постановки. Однако в общемировой практике истории «бытового» танца уделяется очень много внимания, т. к. танец — это своеобразное зеркало общества, отражение его культуры, взаимосвязей между людьми.

Однако в последнее десятилетие в России вырос интерес к «бытовым» танцам прошлого. Приятно осознавать, что начало этом движению было положено в Петербурге в конце 90-х гг. XX в. Сейчас во многих городах создаются клубы, члены которых изучают и реконструируют старинные танцы, проводятся многочисленные фестивали.

В России на базе Санкт-Петербургского Клуба Старинного танца уже второй раз проводится конференция, на которой все желающие могли поделиться итогами своих работ, обсудить интересующие их вопросы. Материалы этой конференции мы предлагаем Вашему вниманию.

В проведении этой конференции нашему Клубу очень помогла Библиотека № 1 им. Н.К.Крупской Невского района Санкт-Петербурга, которой мы выражаем глубочайшую благодарность.

Наталья Скорнякова

Безымянные мелодии из манускрипта Harley 978 и реконструкции танцев на их основе

В данной работе речь пойдет о трех безымянных мелодиях известных из пергаментного манускрипта, датируемого приблизительно 1285-ым годом. В настоящее время он хранится в Лондонской национальной библиотеке под кодом Harley 978. Содержание этого манускрипта очень разнообразно и включает в себя календарь, латинскую поэзию голиардов, лэ Марии Французской, а также известный канон «Summer is icumen in» и три двухголосные мелодии без названия, которые нас и интересуют.

В этих мелодиях подписан лишь верхний (*cantus superior*) и нижний голос (*cantus inferior*). Начало первой располагается внизу листа 8v, ее окончание, а также вторая и третья мелодии занимают полностью лист 9r (см. рис. 1).

Для Англии встречено не так много танцевальных мелодий средневековья. Видимо поэтому эти три привлекли такое пристальное внимание разнообразных исследователей, породив, тем самым, множество формальных неточностей и заблуждений.

В первую очередь — проблема в самом названии. Существует несколько мнений относительно того, как их следует именовать: эстампи, дукция или нота. Поскольку все три названия спорны, очень часто можно в разных аранжировках встретить одну и ту же мелодию, совершенно по-разному подписанную.

Итак, первым делом стоит досконально разобраться, что же понимать под эстампи, дукцией и нотой, на основании чего будет ясно, могут ли эти мелодии называться хотя бы одним из вышеприведенных терминов.

Проще всего с эстампи. Это название встречается неоднократно в литературе, его обсуждает в своей работе известный музыкальный теоретик средневековья Иоанн Грохео (Жан де Груши), сохранилось несколько музыкальных композиций с таким названием. Существовали вокальные и инструментальные эстампи, нас интересует конструкция последних.

Классическими инструментальными эстампи считаются мелодии из манускрипта 844, хранящегося в Парижской национальной библиотеке («Manuscript du Roi», ок. 1280 г.). Формально схемы всех этих эстампи выглядят следующим образом:

AR x/y

BR x/y



Рис. 1: Лист 9г из манускрипта Harley 978.

CR x/у и т.д.,

где А, В, С и т.д. — куплет, R — рефрен, x — первое «открытое» окончание, у — второе «закрытое» окончание [McGee, 1989].

Иоанн Грохео в разделе, посвященном *stantipes* без текста, говорит, что это «музыкальное произведение с трудным и разнообразным мелодическим движением, распадающееся на отделы», далее поясняя: «Я говорю «с трудным и т.д.» потому что *stantipes* своей трудностью целиком и вполне захватывает исполнителя, а также и слушателя <...> Я сказал «распадающееся на отделы», потому что у *stantipes* нет того четкого ритма, как у *ductia*; *stantipes* познается по различию отделов. Части дукций и *стантипедов* вообще называют *punctia*. Это есть разумное соединение ряда конкордансов в восходящем и нисходящем движении, образующее мелодию и состоящее из двух частей, в начале похожих, а в конце различных, которые обычно называются *apertum* и *clausum* (буквально — «открытое» и «закрытое»; под открытым разумеется каденция половинная или в другой тональности, под закрытым — каденция на тонике — прим. перев.). Я говорю «состоящее из двух частей и т.д.» — наподобие двух линий, из коих одна больше другой. Большая заканчивает меньшую и в конце от нее отличается» [Эстетика, 1966].

Итак, взглянем внимательно на современную транскрипцию нот мелодий из интересующего нас манускрипта (рис. 2, 3, 5). При сопоставлении верхнего и нижнего голоса действительно можно обнаружить структуру, напоминающую конструкцию эстампи, описанную у Грохео. Интересно, что это не всегда верхний голос — иногда идея *apertum* и *clausum* прослеживается только в нижнем голосе музыкальной фразы. Кроме того, в этих мелодиях *apertum* и *clausum* могут быть абсолютно идентичны (части 1, 4 в мелодии № 1; части 1, 3 в мелодии № 2). Не всегда также срабатывает идея «открытого» и «закрытого» окончания в музыкальном понимании. Но все же исследователи, считающие эти мелодии эстампи действительно близки к истине.

Что же такое дукция? На этом моменте ситуация становится уже более интригующей, поскольку этот термин встречается только все в том же теоретическом труде Иоанна Грохео. Ни в музыкальных, ни в поэтических источниках пока не найдено ни одного образца с таким латинским жанровым обозначением. Не предпринято и попыток найти его эквивалент в народных языках [Сапонов, 2004, с. 148].

Что о дукции пишет сам Грохео? Выше мы уже видели что сравнивая *stantipes* с *ductia* Грохео указывает, что дукция обладает четким ритмом, а кроме того, как и *stantipes*, состоит из ритмических отделов, называемых *punctia*. «Число частей в дукции, сообразно трем совершенным консонансам, делают обычно три. Но иногда бывают *nota*, именуемые четырехчастными, которые могут быть относимы к несовершенным [неправильным] дукциям и *стантипедам*. Некоторые дукции даже четыре части имеют, как, например, «*Ductia Pierron*»» (из трактата Иоанна Грохео, цит. по [Эстетика, 1966]). По Грохео

Medieval Dance = Estampie simple (по Мелюзин Вуд)
Anon, late 13th C.

The musical score is written in 8/8 time and consists of six systems of two staves each. The notation includes various dance steps and directions, such as "Двойной вперед" (Double forward), "Однорядный назад" (Single backward), "Шаг влево" (Step left), and "Шаг вправо на носок, приставить левую, опуститься" (Step right on the toe, step forward with the left foot, and lower). Roman numerals I, II, III, and IV are used to mark sections of the piece.

Рис. 2: Вторая безымянная мелодия из манускрипта (Estampie simple по Мелюзин Вуд, Ductia по Еве Крошловой)..

= Estampie double (по Мелюзин Вуд)

Ductia

Анон. XIV century

I Двойной вперед Двойной назад Двойной вперед Двойной назад
 II Одинарный вправо Одинарный влево Двойной вперед Одинарный вправо Одинарный влево Двойной назад
 III Двойной вперед Двойной назад Двойной вперед Двойной назад
 IV
 V
 VI

Рис. 3: Первая безымянная мелодия из манускрипта (Estampie double по Мелюзин Вуд)..

дукция, как и стантипша, может быть вокальной или инструментальной. Вот что он пишет про музыкальные формы дукции, исполняемые человеческим голосом: «Собственно, дукция — это шансон, легкая и подвижная, в восходящих и нисходящих ходах [налева], которую в каролах поют юноши и девушки» [Сапонов, 2004, с. 152]. Далее в обсуждении инструментальных музыкальных формы находим еще кое-что интересное о характере этой мелодии: «Ductia — музыкальное произведение без текста, правильно размеренного ритма. Я говорю «без текста», потому что хотя оно может быть исполнено голосом и представлено нотами, но его нельзя записать буквами, так как букв и стихов нет. Я сказал «правильно размеренного ритма», потому что повторяющиеся акценты и движения играющего побуждают душу человека к изящным движениям, к тому искусству, которое зовется танцевальным и ритмы которого соразмеряются в дукциях и хорей» [Эстетика, 1966].

Сапонов, рассуждая над проблематикой термина «дукция» приходит к выводу что Грохео наверняка трудился над проблемой перевода локальных жанровых обозначений на международный научный язык своего времени... Следы лексических поисков проступают иногда в самом тексте трактата. Если Грохео уточняет что *ductia* непременно *ducit corda*, т.е. «воодушевляет, увлекает души» юношей и девушек, то не просто обыгрывает этим элементарную грамматическую связь термина с однокоренной глагольной формой. Он дает материал для реконструкции самого процесса своего терминотворчества: «дукция» воспринимается здесь как выведенная им субстантивированная форма от глагола «*ducere*» — существенной части ходового выражения *ducere choros*, означающего по современным словарным переводам «вести песню-танец», вести хоровод. Приводимое словарями существительное женского рода *ductio* («ведение», в т.ч., следовательно, и ведение песни-танца) связано с тем же глаголом. А греко-латинское *chorea*, *choro*, *sorea* имело в языке парижан времен Грохео свой конкретный лексический эквивалент — *carole*, т.е. «карола» — популярное тогда обозначение песни с танцем вообще... Если глагол «каролировать» — ст. фр. *caroler*, ст. пров. *corolar* — переводился в глоссариях времен Грохео латинским *ducere choros* (*coreas*, *choreas*), то и субстантивированные варианты тех же выражений должны быть синонимами... В таком неизбежном уравнении, синонимизированная с каролой, дукция из единичного и загадочного неологизма Грохео превращается в одно из тех песенно-танцевальных жанровых обозначений, которые столь естественно взаимозаменялись и приравнивались друг к другу в живой и подвижной средневековой словесности [Сапонов, 2004, с. 152]. Существует мнение что наиболее близки к тому что Грохео описал как дукции дансы из уже упоминавшегося выше «*Manuscript du Roi*». В любом случае, термин явно менее удачен в применении в нашем случае, поскольку и сам нуждается в уточнении.

И последнее — *nota*. Ее мы тоже уже видели в цитате из Грохео насчет дукции. Поскольку это слово неоднократно встречается в средневековой литературе, за него также уцепились в свое время искатели средневековых танцевальных

мелодий, тем самым еще больше усугубив путаницу в терминологии. На мой взгляд, логичнее всего принять мнение все того же Сапонова, считающего, что данное слово можно перевести всего лишь как «наигрыш».

Старо-французское *note* (s), *son* (s), *chans*; средневерхненемецкое *note*, *notelîn*, *wise*; старопровансальское *so*, *son sonnet*, *c(h)antar*, *cans*; кастильское *santar* и т.д. использовалось для упоминания любого напева (песни, песенки, мелодии) или наигрыша вообще [Сапонов, 2004, с. 66]. Слова *nots*, *chans*, *sons* взаимосвязаны и часто фигурируют в едином значении «напев — наигрыш — вещь» либо слегка семантически варьируются, когда о звучании (пенин, игре, ансамбле) сказано конкретнее. В XIII веке стали формульными фразы вроде: «во дворце часто слышны *chans et notes et sons*», «слышно как играют на виеле *sons et notes*», «играть на виеле напев» (*vieler chans*), «играть на арфе наигрыш» (*notes harper*) и т.п. Прикинувшийся жонглером Лис (в «Романе о Лисе») «поет напев» (*chant une note*), но явно не играет... Русское слово «наигрыш», правда, несет в себе мимолетно-импровизированный, слишком фольклорный оттенок и не соответствует напрямую этим французским лексемам, которые ближе понятию напева как структурного каркаса, как темы для вариаций. Точный перевод здесь недостижим. [Сапонов, 2004, с. 292].

Сапоновым приводятся во множестве упоминания данного слова в известной литературе того времени:

- О «радости, утехе и увеселении» в прямой связи с королями, а также с «напевами, и наигрышами и кондуктами» (*et sons et notes et conduit*) упоминается в одной из сцен музицирования в «Романе о фиалке» (строка 6583 — 7) [Сапонов, 2004, с. 72].
- Старофранцузский глагол *noter* равно применим к инструментальной игре, к пению, к птичьему щебетанию и т.д., например, «соловей пел (*notoit*) лэ, да попугай напевы (*suns*) выводил»; «завучала песня <...>, слышно как нежно ее запели и заиграли (*dire et noter*)»; «а Ги, что хорошо владеет свои ремеслом, поет и играет (*note*) им этот доренлот!»; «и пошёл, играя (напевая) мелодию (*notant un son*)» и т.д. [Сапонов, 2004, с. 64].
- В сцене музицирования Тристана при дворе короля Марка (Готфрид Стасбургский, «Тристан» (Tristan), 1205 — 1215 гг.) наряду с исполнениями ляйхе (лэ) и пр. упоминаются также наигрыши (*noten*) [Сапонов, 2004, с. 69].
- У Джона Гауэра в «Исповеди влюбленного» (*Confessio Amantis*, 1390 г.) Аполлин, взявшийся за воспитание королевны, обучил ее <...> многим напевам и наигрышам (*note*) в соответствии с требованиями музыки и метра [Сапонов, 2004, с. 97].
- В «Персевале Гальском» сообщается о жонглерах, игравших на виеле лэ, наигрыши (*sons et notes*) и кондукты [Сапонов, 2004, с. 225].

Harley 9781 Безымянная мелодия (fol. 92/II) = Estampie gay (по Мелозин Вуд)

8 ДВОЙНЫХ ШАГОВ С КИКАМИ (ДО КОНЦА ЧАСТИ)

II 8 ДВОЙНЫХ ШАГОВ С КИКАМИ (ДО КОНЦА ЧАСТИ)

КОНЦА ЧАСТИ

ОДИНАРНЫЙ ВПЕРЕД ОДИНАРНЫЙ ВПЕРЕД ДВОЙНОЙ ВПЕРЕД

ОДИНАРНЫЙ НАЗАД ОДИНАРНЫЙ НАЗАД ДВОЙНОЙ НАЗАД ЗА ОБЕ РУКИ ПО ЧАСОВОЙ

СТРЕЛКЕ: ОДИНАРНЫЙ - ОДИНАРНЫЙ - ДВОЙНОЙ ЗА ОБЕ РУКИ ПРОТИВ ЧАСОВОЙ СТРЕЛКИ: ОДИНАРНЫЙ - ОДИНАРНЫЙ - ДВОЙНОЙ ОДИНАРНЫЙ ВПЕРЕД ОДИНАРНЫЙ

ВПЕРЕД ДВОЙНОЙ ВПЕРЕД ОДИНАРНЫЙ НАЗАД ОДИНАРНЫЙ НАЗАД ДВОЙНОЙ НАЗАД

Рис. 4: Третья безымянная мелодия из манускрипта (Estampie gay по Мелозин Вуд).

ESTAMPIE SIMPLE

for Brantle Simple use only the first twelve bars—

From British Museum MS. Harley 978

M.M. $\text{♩} = 88$

Arranged by Elsie Palmer

The image displays a musical score for a piano accompaniment. It consists of five systems, each with a treble and bass staff. The music is written in a simple, homophonic style with a clear harmonic structure. The key signature has one flat (B-flat), and the time signature is 3/4. The score includes various musical notations such as notes, rests, and bar lines, with some measures containing repeat signs. The overall arrangement is clean and focuses on the harmonic support of the melody.

Рис. 5: Вторая аранжировка нот ко второй безымянной мелодии из манускрипта.

- Гильом де Машо писал об игре на роге и на ротте лэ, dis (сказы-повествования), chans (напевы), notes (наигрыши) и дансы [Сапонов, 2004, с. 226].

Подводя итоги, можно сказать что, безусловно, мелодии из манускрипта Harley 978 можно назвать и словом «нота», но это будет равнозначно тому, как если бы мы мелодию, наиболее всего похожую на вальс, так и назвали — «мелодия».

Общий итог всего вышесказанного при обсуждении возможной терминологии — наиболее близко и точно было бы называть эти мелодии «эстампы».

Перейдем теперь к обсуждению попыток реконструкции танцев на основе этих мелодий. На данный момент мне известно два исследователя, бравшихся за эту задачу — это Мелюзин Вуд и Ева Крошлова. Практический материал взят мной по конспектам и видео-материалам мастер-классов Евы Крошловой и Дианы Скрайвинер.

Обратимся в первую очередь к Мелюзин Вуд, еще в середине 20 века написавшей свою книгу «Historical Dances, 12th to 19th Century», где и были предложены реконструкции эстампы на эти три мелодии.

При воссоздании этих танцев Мелюзин Вуд опиралась на два источника, как ни странно, 16 века — манускрипты Inns of Court и «Орхезографию» Туано Арбо. Из первых она почерпнула паванный сет и боковые паванные шаги (также используемые в алемандах), которые четко прослеживаются во всех трех эстампы ее авторства. Из «Орхезографии» ею были взяты некоторые стилистические моменты, проявившиеся в названиях и порядке шагов. Так, при сравнении музыкального материала и схем, предложенных Мелюзин Вуд, можно наблюдать интересную закономерность, представленную в таблице:

Ноты в манускрипте	Танец по Мелюзин Вуд	Аналогии по Арбо	Особенности по Мелюзин Вуд	Преподаватели этих танцев в СНГ
fol. 9r/I (в середине листа)	Estampie simple	Branle simple	Двойной вперед, одинарный назад	Ева Крошлова (ФСТ-2008, СПб)
fol. 8v-9r	Estampie double	Branle double	Двойной вперед, двойной назад	Ева Крошлова (ФСТ-2008, СПб)
fol. 9r/II (внизу листа)	Estampie gay	Branle gay	Шаги с киками (16 шт.) в начале танца (части 1 и 2)	Ева Крошлова (ФСТ-2008, СПб) Диана Скрайвинер (2006, Москва)

Непосредственно схемы этих танцев мы приводим вместе с нотами, чтобы наглядно показать насколько корректно Мелюзин Вуд наложила шаги на нотный материал (рис. 2, 3, 4). У меня нет желания прямо критиковать автора одной из первых работ по старинным танцам, но, по моему мнению, ее взгляд насчет

реконструкции танцев давно устарел, как, например, и книги Мейбл Долметч, также изданные в середине прошлого века. Мы видим простую компиляцию банальных танцевальных связок из гораздо более поздних источников, неаккуратно и без учета музыкальных фраз наложенных на довольно интересный нотный материал. На мой взгляд, пример бережного отношения к танцевальной мелодии — реконструкция эстампи № 3 из «Manuscript du Roi» авторства Джейн Джинджел, пусть и тоже местами спорная, но действительно аккуратная в плане соотношений музыкальная фраза/танцевальная связка. Возможно, еще будут предприняты попытки воссоздания этих танцев, пока же имеющийся хореографический материал действительно оставляет желать лучшего.

Напоследок хочу добавить, что в свете уже обсуждавшихся реконструкций Мелюзин Вуд особенно интригующе выглядит некая «дукция» авторства Евы Крошловой, которую она дала на том же мастер-классе, что и *Estampie simple* авторства Мелюзин Вуд. «Дукция», действительно в стиле каролы, легкая по набору постоянно повторяющихся шагов (4 счета — простые шаги, затем два шага с подпрыгиванием). При сопоставлении нот оказалось все более чем просто, хотя и потребовало некоторых личных опытов с разбором этих мелодий на блок-флейте и консультациям с профессиональными музыкантами. И для танца *Estampie simple*, и для танца *Ductia* был использован один и тот же нотный материал, просто в разной реконструкции. И, естественно, по-разному подписанный, в зависимости от мнения автора реконструкции музыки насчет того, как эту мелодию следует называть. Те самые формальные ошибки, о которых я писала в самом начале этой статьи. Для интересующихся и желающих сравнить — танец *Ductia* (автор реконструкции — Ева Крошлова, преподаватель — она же) был дан с нотами, изображенными на рис. 2. Танец *Estampie simple* (автор реконструкции — Мелюзин Вуд, преподаватель — Ева Крошлова) был дан с нотами, изображенными на рис.5. Собственно, ошибка, возникшая еще на стадии попытки реконструкции самих мелодий, а не танцев по ним. Очень досадная ошибка.

В качестве общего итога мне хочется сказать, что основными мотивами для написания этой статьи стали:

1. Желание разобраться в этих действительно интересных и красивых мелодиях, а также пополнить свою коллекцию интересными реконструкциями средневековых танцев (последнего, увы, не получилось).
2. Желание прояснить значение слов «нота» и «дукция», поскольку никто конкретно не может объяснить, что это такое, отчего и возникают такие досадные ошибки, как в случае с принципиально разными названиями и реконструкциями на одну и ту же мелодию
3. В принципе желание упорядочить имеющийся материал по средневековым танцам, действительно разрозненный и весьма обрывочный, хотя это уже тема далеко не для одного доклада

Надеюсь, всех трех целей более или менее мне удалось достичь.

Список литературы

- [Эстетика, 1966] Музыкальная эстетика западноевропейского средневековья и возрождения. — М.: Музыка, 1966.
- [Пэриш, 1975] *Пэриш, К.* Образцы музыкальных форм от григорианского хорала до Баха / К. Пэриш, Д. Оул. — Перевод с английского. — Л.: Музыка, 1975. — Ноты и описание музыкальной структуры третьей мелодии из манускрипта.
- [Сапонов, 2004] *Сапонов, М. А.* Менестрели. Книга о музыке средневековой Европы. / М. А. Сапонов. — М.: Классика-XXI, 2004.
- [McGee, 1989] *McGee, T. J.* Medieval Dances: Matching the Repertory with Grocheio's Descriptions / T. J. McGee // *The Journal of Musicology, University of California Press.* — 1989. — Vol. 7, no. 4 (Autumn 1989). — Pp. 498–517. — <http://www.jstor.org/stable/763778> .
- [Wood, 1952] *Wood, M.* Historical Dances: 12th to 19th Century: Their Manner of Performance and Their Place in the Social Life of the Time. / M. Wood. — Princeton Book Company Publishers, 1952.

Танцы XV века: несколько слов о положении в паре

При реконструкции танцев любого исторического периода вызывают интерес не только собственно схема и особенности исполнения того или иного шага, но и социальный контекст, в рамках которого изучаемые танцы возникли и развивались. К социальному контексту, среди прочего, можно отнести как общие вопросы этикета, так и более частные проблемы: как было принято кавалеру вести себя по отношению к даме? Как было принято даме вести себя по отношению к кавалеру? Как это зависело, и зависело ли от их общественного положения? Как эти взаимоотношения менялись с течением времени, и менялись ли?

Практическое значение грамотного представления о социальной обстановке и правилах поведения в обществе становится особенно очевидным при подготовке сложных мероприятий, таких как исторические балы, спектакли и комплексные постановки, включающие в себя не просто исполнение серии танцев, но некие сюжеты, объединенные общей темой. Однако существует вопрос, ответ на который вам понадобится определить для себя независимо от сложности подготовки. Вопрос этот по сути своей очень простой: как исполнителям следует вести себя в паре?

В общем случае, чем ближе рассматриваемая эпоха к нашему времени, тем больше в нашем распоряжении информации и о танцах, и о нормах поведения. Что же касается XV века, периода «рассвета» придворного искусства, не всегда полные, часто противоречивые или очень поверхностные сведения о танцах дополняются почти полным отсутствием подробных сведений о поведении кавалера и дамы в танце. Не вызывает удивления, что авторов раннего Возрождения гораздо больше занимали вопросы религии, этики и философии, чем такие мелкие нюансы как «куда кавалеру деть свободную руку» или «на каком уровне держать руку дамы». Однако для воссоздания полной картины поведения в танце и это имеет значение.

Одним из немногих способов поиска ответа на поставленный вопрос для современного исследователя является изучение иконографических источников — к тому же именно этот метод используется и при реконструкции танцев еще более ранних (и, следовательно, еще менее документированных) периодов.

Настоящая работа представляет собой краткий аналитический обзор доступных визуальных материалов. Явная недостаточность выборки не позволяет делать категорических выводов о доминировании того или иного варианта поло-

жения в паре, так что каждый из рассмотренных вариантов должен восприниматься лишь как одна из многих возможностей (по крайней мере, до появления более полной информации).

1 Предшествующие периоды

Одной из безусловных причин отсутствия документированных свидетельств о «правильном» положении в паре является то, что на ранних этапах развития парного танца взаимное позиционирование кавалера и дамы не было элементом хореографии, не имело важного значения и не несло символического смысла — во всяком случае, отличного от норм повседневного этикета (о котором нам, впрочем, тоже известно немного). Это был просто способ объединения в пару — такой же, каким раньше был способ объединения исполнителей в круг или цепочку. Рассмотрим несколько наиболее типичных вариантов, характерных для более ранних периодов.

1.1 В паре или в группе, держась за руки (нет доминирования)

Самый распространенный и естественный вариант: кавалер(ы) и дама(ы) просто держатся за руки, не приподнимая их и не акцентируя ведущую или ведомую роль одного из исполнителей.

На изображениях, подобных приведенным на рис. 1, можно увидеть все варианты взаимного положения рук: рука кавалера сверху, рука дамы сверху, равноправное положение.

1.2 В паре или в группе, держась за руки (рука кавалера сверху)

Достаточно часто встречаются и изображения, на которых мы можем заметить, что рука кавалера лежит поверх руки дамы, развернутой ладонью вниз. Такое положение рук представляется символизирующим доминирующее положение мужчины по отношению к женщине (впрочем, следует иметь в виду, что это современная трактовка и она никак не поясняется в современных изображениях источников).

1.3 Через предмет

Еще один вариант, сохранившийся и в более поздние периоды — это объединение в группы танцоров, держащихся друг за друга «через предмет» — цветок, отрез ткани или рукав платья одного из них.



Рис. 1: «Роман об Александре», Vodl. 264, 1338-1344 гг., фрагменты



Рис. 2: Манесский кодекс, ок. 1300, фрагменты



Рис. 3: «Роман о розе», KB 120 D 13, первая половина XIV в., фрагмент



Рис. 4: Бал, «Facta et dicta memorabilia», BNF Fr. 288, вторая половина XV в.

2 Раннее Возрождение

Согласно распространенной точке зрения, начиная с XIV в. появляется все большее количество танцев, рассчитанных на исполнение в паре. Большая часть этих композиций, судя по всему, являлись простыми процессиями с музыкальным сопровождением. Мы можем наблюдать несколько вариантов позиционирования кавалеров и дам в паре. Кроме них, конечно, можно найти свидетельства и «обычного» положения, при котором видимых различий между положением мужчины и женщины в паре или в цепочке не наблюдается:

2.1 В паре или в группе, держась за руки (рука кавалера сверху)

В парном танце внимание акцентируется на противопоставлении и сочетании мужского и женского начал, поэтому для наблюдателя положение рук танцующих приобретает дополнительный смысл и эмоциональную окраску. Впрочем, особенности взаимоотношений зависят не только и не столько от статичного по-



Рис. 5: «Роман о розе», Harley MS 4425, ок. 1500 гг., фрагменты

ложения, запечатленного на рисунке, сколько от динамики поведения в паре — а об этом сложно судить только по рисункам.

2.2 «Под руки»

Еще один вариант, который можно увидеть на фресках и миниатюрах XV века — это «поддерживание под руки» партнерами друг друга.

Обратите внимание, что здесь как кавалер держит даму под руку, так и наоборот. Ниже мы также можем видеть как один, так и другой варианты.

2.3 Через предмет

Тот же самый вариант, который мы наблюдали в более ранние периоды — удержание партнера через предмет — может быть и в танцах XV века.

Любопытно заметить, что почти на всех приведенных изображениях кавалер держит даму за какую-либо деталь ее костюма — рукав или часть головного убора.

Кроме атрибутированных и не вызывающих сомнений изображений, в нашем распоряжении находится также два рисунка, которые вызывают некоторое сомнение. В первом случае впечатление, что указанный кавалер держит даму



Рис. 6: Иллюстрация из «Book Of Virtue», Johann Blauberger, Аугсбург, 1486 г.

за покров ее головного убора, может оказаться ложным (разрешение доступного экземпляра миниатюры не позволяет утверждать однозначно), во втором автору неизвестна ни датировка, ни происхождение изображения, хотя само по себе оно очень любопытно: первая пара держится через платок.

2.4 О положении рук

В заключение хотелось бы заметить, что, судя по приведенным изображениям, высота, на которую поднимались руки танцоров, не была установлена и определялась исключительно удобством танцующих (например, необходимостью поднимать и удерживать юбки дам). В то же время в нашем распоряжении есть и рисунки, которые однозначно показывают руки танцоров согнутыми в локте и поднятыми на значительную высоту, что говорит о том, что такое положение было среди возможных и допустимых.



Рис. 7: Фреска «Июль», фрагмент (неизв. художник, Castello Buonconsiglio, ок. 1405-1410)



Рис. 8: Танец за пределами городских стен, французское издание «Декамерона» Бокаччо, XIV в., фрагмент



Рис. 9: Танец, источник и датировка неизвестны (предп. XV век)



Рис. 10: Фрагмент эскиза, северный Рейн, ок. 1475 г.

Дмитрий Филимонов

Системы записи танцев эпохи барокко

Введение

Начиная с XV века до нас дошли описания европейских танцев. И также, как и для музыки, для описания схем придумывались различные системы записи. Однако в большинстве случаев эти попытки сводились к словесным описаниям шагов и схем. Только в конце XVII — начале XVIII веков вместе с созданием Французской Академии Танца были созданы сразу несколько различных систем нотаций. Всего можно выделить пять систем, различающихся как по способам изображения шагов и схем, так и по типам танцев, для записи которых эти системы применялись:

1. Нотация Жана Фавье старшего (Jean Favier l'aîné)
2. Нотация Андре Лорана (André Lorin) (для контрадансов)
3. Нотация Пьера Бошама (Pierre Beauchamp) — Рауля-Ожера Фёйе (Raoul-Auger Feuillet), известная как нотация Бошама-Фёйе
4. Нотация Фёйе для контрадансов
5. Нотация Пьера Рамо (Pierre Rameau)

1 Нотация Жана Фавье старшего

В 1688 году Жаном Фавье старшим написана комедия *Le Mariage de la Grosse Cathos* [Favier, 1688], которая так и осталась манускриптом. Помимо музыки этот документ содержит полностью нотированные танцы к комедии. К сожалению, к манускрипту не прилагается описания чтения нотации. Однако в октябре 1753 выходит очередной том энциклопедии Дени Дидро [Diderot, 1753], где тот описывает систему Фавье по прочитанному им манускрипту (местонахождение последнего неизвестно). Статья «Chorégraphie» в энциклопедии содержит изображение шагов и описание в тексте. Подробный анализ комедии Фавье и его системы нотации сделан Марш и Харрис-Уорвик в [Marsh, 1994].



Рис. 1: Страница из манускрипта Фавье [Favier, 1688].



Рис. 2: Проход колонны по залу.

1.1 Основные принципы нотации

Пример на рис. 1.

- Сверху пишется название танца;
- Далее идет нотный стан с музыкой;
- Иногда под первым нотным станом подписывается тип танца;
- Под нотным станом с музыкой располагаются нотные станы для танцоров;
- Каждому танцору отводится свой нотный стан, где пишутся движения ног (в случае описания движения больших групп все танцоры могут быть изображены на одном стане — см. Рис.2);

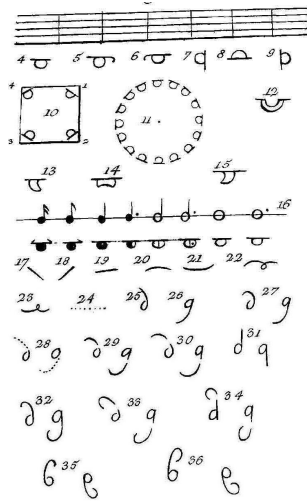


Рис. 3: Обозначения нотации Фавье из энциклопедии Дидро [Diderot, 1753].

- Под нотными станами для танцоров пишутся движения соответствующие шагам;
- Движения танцоров четко соответствуют тактам мелодии.

1.2 Система обозначений

См. рис. 3.

- Положение корпуса и повороты обозначаются {4–11};
- Наклоны корпуса обозначаются {12–15} (присутствуют только в этой системе нотации);
- Длительность шагов и нот совпадает в написании {16} (присутствует только в описании Дидро, в комедии не используется);
- Движения коленями и общее движение корпуса в процессе шага (плие (plier), элеве (élever), марше (marcher), тур дё жам (tour de jambe)) обозначаются {17–24} и записываются под нотным станом;
- Шаги левой и правой ногой обозначаются буквами *g* и *d*, разным написаниям соответствуют разные способы работы голеноостопом {25–36};

- Некоторые специфические шаги обозначаются одной буквой шага (шаг менуэта — M(enuet), па дё бурре — B(ourrée), па дё гальярд — G(aillarde)).

1.3 Использование

Система использована только в манускрипте с комедией, нотировано около 10 танцев (один балет).

2 Нотация Андре Лорана

В 1685 году Андре Лоран, академик Академии Танца, заканчивает свой первый манускрипт «Liure De Contredance présenté Au Roy» [Lorin, с.1685], в который помещает привезенные им из Англии контрдансы, записанные в новой, изобретенной им нотации. Подробно барочные контрдансы и нотация Лорана рассмотрены в статье Марии Ждановой [Жданова, 2010].

2.1 Основные принципы нотации

Пример на рис. 4.

- Сверху записывается посвящение (у Андре Лорана все танцы кому-то посвящены), название (и по-английски, если танец привезен из Англии);
- Далее следует нотный стан с музыкой;
- Оставшийся лист делится на 4 квадрата, каждый из которых изображает залу;
- Сам танец записывается в эти квадраты, где каждый квадрат чаще всего отвечает половине прогона музыки (иногда присутствует дополнительный нотный стан посередине);
- В разграфленных квадратах нарисованы треки каждого танцора для одной пары;
- Под нотным станом в соответствии с музыкой подписаны шаги, иногда шаги подписаны и вдоль треков.

2.2 Система обозначений

См. рис. 2 в [Жданова, 2010] (стр. 43 сборника).

- Шаг обозначается первой буквой названия шага, нога соответствует стороне записи от вертикальной черты;

Maintenon
Excusez-moy
Excusez-moy ²¹

Musical notation includes notes, rests, and dynamic markings such as *p.* and *pp.*. The score is divided into two systems, each with two parts. The first system contains measures 1-8, and the second system contains measures 9-16. The rhythmic diagrams below the notation use lines and dots to represent the timing of notes and rests, with numbers indicating specific measures or beats.

Рис. 4: Пример контрданса Андре Лорана.

- Направление относительно трека (назад, вбок) обозначается приписыванием или поворотом буквы «р» (от pas — шаг)
- Есть нотация для рук (взяться, отпустить, хлопнуть), для реверанса и снятия шляпы.

2.3 Использование

- В манускрипте 1685 года нотировано 13 контрдансов;
- В 1688 году Андре Лораном написан еще один манускрипт — «Liure De La Contredance du Roy Presenté A sa Majesté» [Lorin, с.1688], который содержит лишь один контрданс (Belles les Cloches) на 4 пары.

3 Нотация Бошама-Фёйе

Самую удачную попытку создания универсальной нотации предпринял в конце 80-х годов XVII века Пьер Бошам. К сожалению, сам Бошам так и не опубликовал свою нотацию. Однако за него это сделал Рауль Ожер Фёйе. Правила чтения были опубликованы в «Chorégraphie ou l'Art d'Ecrire la Danse», 1700 год [Feuillet, 1700] и позже переведены на английский Джоном Уивером [Feuillet, 1715].

3.1 Основные принципы нотации

Пример из [Feuillet, 1700] на рис. 5.

- Сверху или прямо посередине пишется название танца, иногда с указанием авторства;
- Далее идет нотный стан с музыкой;
- Под или над нотным станом подписывается тип мелодии (если танец является сюитой, подписывается каждое изменение);
- Иногда ниже следует перкуссионный стан для работы кастаньетами;
- Вся страница представляет из себя план зала или сцены с положением на нем танцоров;
- Треки танцоров соответствуют реальным, а для отсутствия наложения есть система переносов;
- Движения ног (очень редко рук) изображаются прямо вдоль треков.

L'ART DE DECRIRE
LA DANSE

95*

Batterie des pagnes

*Complet de Folie d'Espagne
avec les bras et la batterie
des Castagnettes, pour faire
connoître comme on doit
pratiquer les regles precedentes.*

Рис. 5: Пример танца в нотации Бошама-Фёйе из книги Фёйе [Feuillet, 1700].

3.2 Система обозначений

См. рис. 6 — пример из энциклопедии Дидро [Diderot, 1753].

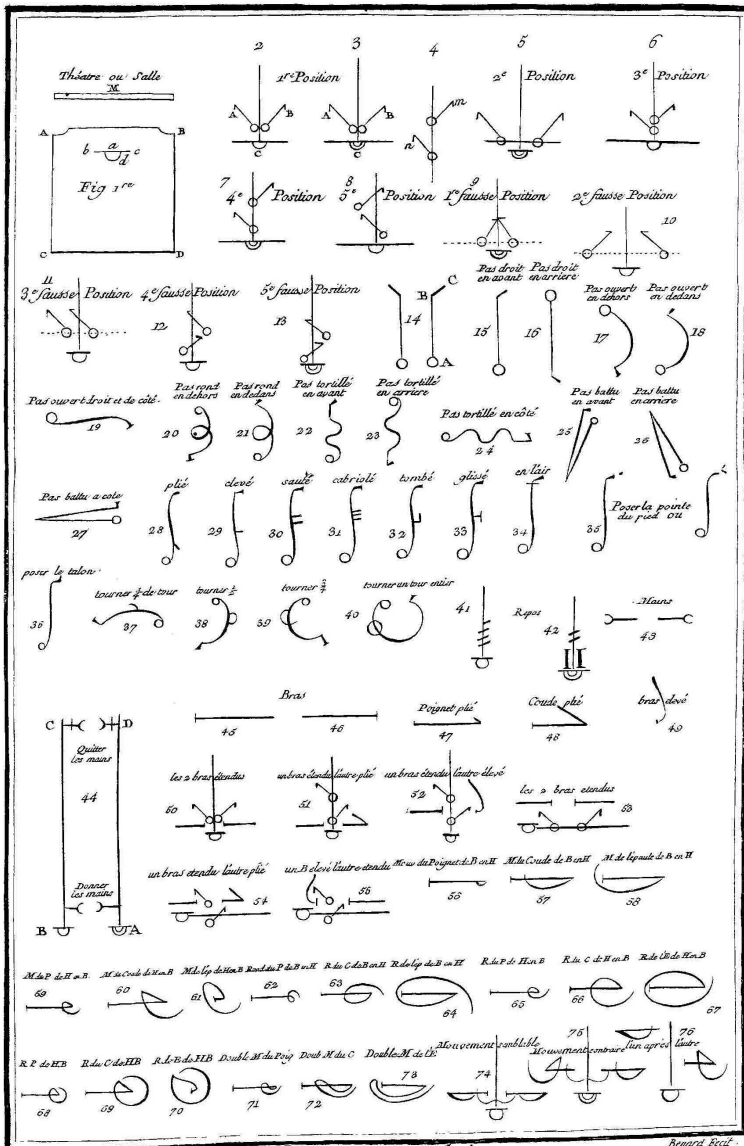
- Траектории ног описываются системой знаков указывающих реальное положение и передвижение стоп {15–27};
- Движения голеностопа, коленей и бедер (plié, élevé, tombé и т.д.) описывается системой штрихов к движению стоп. Имеется три варианта для исполнения этих движений и соответствующие места по ходу шага для их написания: до, во время и после шага ногой {28–40};
- Один шаг всегда связан тонкой линией. Она же служит для обозначения длительности шага (двойная, до конца не доведенная), однако разложение по музыке не всегда очевидно;
- В отдельном сборнике сценических танцев [Feuillet, 1704] есть *Traite de la Cadence*, где описано разложение некоторых шагов по музыке;
- Существует система знаков для обозначения движения рук {43–76}, но она используется только в качестве примера (Для сравнения Рис.5 — пример из книги Фёйе [Feuillet, 1700] и Рис.8 — танец из сборника [Feuillet, 1709]);
- Фёйе опубликованы обширные таблицы по которым можно узнать название и тип того или иного шага, что упрощает чтение танцев (можно читать не «по движениям», а «по шагам»).

3.3 Использование

- Нотировано несколько сотен танцев, как сценических, так и социальных (сборники, ежегодники, отдельные танцы, манускрипты).

4 Нотация Фёйе для контрдансов

В 1706 году выходит сборник контрдансов Фёйе “*La recueil des contredanses*” [Feuillet, 1706]. В нем автор публикует новую, упрощенную нотацию, специально приспособленную для записи контрдансов. Позже этот сборник был переведен Эсексом на английский [Feuillet, 1710]. Контрдансы и нотация Фёйе для них подробно рассмотрены в статье Марии Ждановой [Жданова, 2010]. Ограничимся здесь кратким перечислением особенностей.



Chorographie
ou Art d'Ecrire la Danse.

Beuard Ecrit.

Рис. 6: Система обозначений для нотации Бошама-Фейе из энциклопедии Дидро [Diderot, 1753].

4.1 Основные принципы нотации

Пример на рис. 7.

- Сверху пишется название танца;
- Далее идет нотный стан с музыкой;
- Страница представляет из себя план зала;
- Если в контрдансе имеются различные куплеты, страница делится горизонтально на соответствующие число частей и в каждом записывается свой куплет;
- Фигуры контрдансов записываются, треками ракурсами и иногда специфичными шагами и движениями рук;
- Основные шаги вдоль линии танца не прописаны и отдаются на усмотрение танцора или хореографа (рекомендации Фёйе даны в тексте описания нотации)

4.2 Система обозначений

См. рис. 3, 4 в [Жданова, 2010] (стр. 44).

- Основа символов для нотации взята из нотации Бошама-Фёйе;
- Поскольку нет четких шагов, тактовые черточки заменены символом «V», обозначающим ракурс (символизирует ноги танцора по первой позиции);
- Имеется ограниченный набор специфичных шагов (например шаг ригодона — *pas de rigaudon*), которые прописываются на схеме с использованием нотации Бошама-Фёйе;
- Имеется нотация для движений рук и необычных движений ног: подать руки, хлопнуть в ладоши, погрозить пальцем, топнуть ногой.

4.3 Использование

- Нотация активно использовалась для записи контрдансов в течение всего XVIII века и даже позже.

5 Нотация Пьера Рамо

Пьер Рамо предпринял попытку улучшения нотации Бошама-Фёйе, для чего подготовил и опубликовал описание новой нотации в книге «*Abbrégé de la nouvelle methode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes, de danses de ville*» [Rameau, 1725].

5.1 Основные принципы нотации

Для сравнения приведены первые страницы из записи танца «Bouctée D'Achille» в нотации Бошама-Фёйе (рис. 9) и нотации Рамо (рис. 10).

- За основу нотации была взята нотация Бошама-Фёйе;
- Добавлены новые символы и обозначения, некоторые старые изменены;
- Всегда рисуется стоящая нога, если вторая в воздухе;
- На затакт указывается воздушная первая или нога на носке сзади;
- Есть *Traite de la Cadence* (в книге [Rameau, 1725]), многие шаги тщательно расписаны по счетам.

5.2 Система обозначений

См. рис. 8.

- Добавлено обозначение для деми-жете {6};
- Добавлены символы длительности шага {8–12};
- Изменены символы ожидания (паузы) внутри шага {две правые картинки в нижнем ряду};
- Изменены символы поворотов.

5.3 Использование

- Только в танцах в конце книги Рамо [Rameau, 1725], не прижилась и была отвергнута.

Список литературы

- [Жданова, 2010] *Жданова, М.* Французские контрдансы эпохи барокко / М. Жданова // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2010.
- [Diderot, 1753] *Diderot, D.* L'Encyclopedie, tome troisieme / D. Diderot. — А Paris, 1753. — ¹. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k505351.image.r=encyclopedie+diderot.f368.langEN> .

¹Гравюры издавались отдельным томом, их можно найти здесь:
<http://diderot.alembert.free.fr/PLANCHES/slides/CHOREGRAPHIE1.html> и
<http://diderot.alembert.free.fr/PLANCHES/slides/CHOREGRAPHIE2.html>

- [Favier, 1688] *Favier, J.* Le Mariage de la Grosse Cathos / J. Favier. — BNF, RES- F-534, 1688. — Manuscript. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103682c.r=.langEN> .
- [Feuillet, 1700] *Feuillet, R. A.* Chorégraphie ou l'Art d'Ecrire la Danse / R. A. Feuillet. — A Paris, chez L'auteur, 1700. — Ссылка на второе издание 1713 года. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=072/musdi072.db&recNum=0> .
- [Feuillet, 1704] *Feuillet, R. A.* Recueil de dances contenant un tres grand nombres, des meilleures entrées de ballet de Mr. Pecour / R. A. Feuillet. — A Paris, chez L'auteur, 1704. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=198/musdi198.db&recNum=0> .
- [Feuillet, 1706] *Feuillet, R. A.* Recueil de Contredances, mises en Choreographie par Mr.Feuillet / R. A. Feuillet. — A Paris, chez L'auteur, 1706. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=070/musdi070.db&recNum=0> .
- [Feuillet, 1709] *Feuillet, R. A.* Recueil de dances, composées par M. Pecour / R. A. Feuillet. — A Paris, chez L'auteur, 1709. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=252/musdi252.db&recNum=0> .
- [Feuillet, 1710] *Feuillet, R. A.* For the furthur improvement of dancing, A treatis of chorography or ye art of dancing country dances after a new character / R. A. Feuillet. — London, 1710. — Translated by John Essex. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=069/musdi069.db&recNum=0> .
- [Feuillet, 1715] *Feuillet, R. A.* Orchesography or The art of dancing by characters and demonstrative figures / R. A. Feuillet. — London, 1715. — Translation by John Weaver. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=074/musdi074.db&recNum=1> .
- [Lorin, c.1685] *Lorin, A.* Livre De Contredance présenté Au Roy / A. Lorin. — BNF, Ms. fr. 1697, c.1685. — Manuscript.
- [Lorin, c.1688] *Lorin, A.* Livre De La Contredance du Roy Présenté à sa Majesté / A. Lorin. — BNF, Ms. fr. 1698, c.1688. — Manuscript.
- [Marsh, 1994] *Marsh, C. G.* Musical Theatre at the Court of Louis XIV, Le Mariage de la Grosse Cathos / C. G. Marsh, R. Harris-Warrick. — Cambridge University Press, 1994. — Cambridge Musical Texts and Monographs.

[Rameau, 1725] *Rameau, P.* Abbregé de la nouvelle methode, dans l'art d'écrire ou de tracer toutes sortes, de danses de ville / P. Rameau. — A Paris, chez L'auteur, 1725. — <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=141/musdi141.db&recNum=0> .

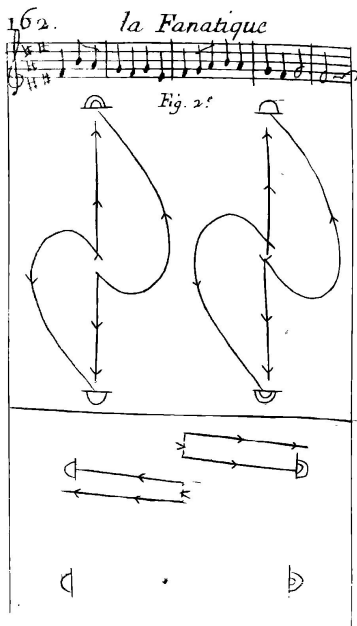


Рис. 7: Контрданс La Fanatique в нотации Фёйе.

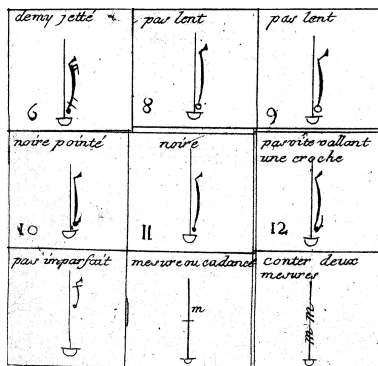
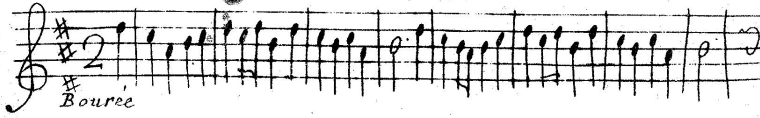


Рис. 8: Новые обозначения Рамо.



la Bourrée d'Achille.

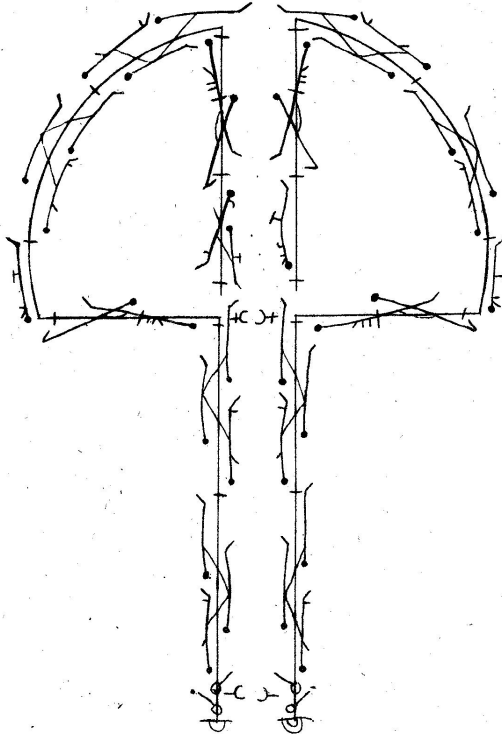


Рис. 9: Первая страница из записи танца «Bourrée D'Achille» в нотации Бошама-Фёйе.

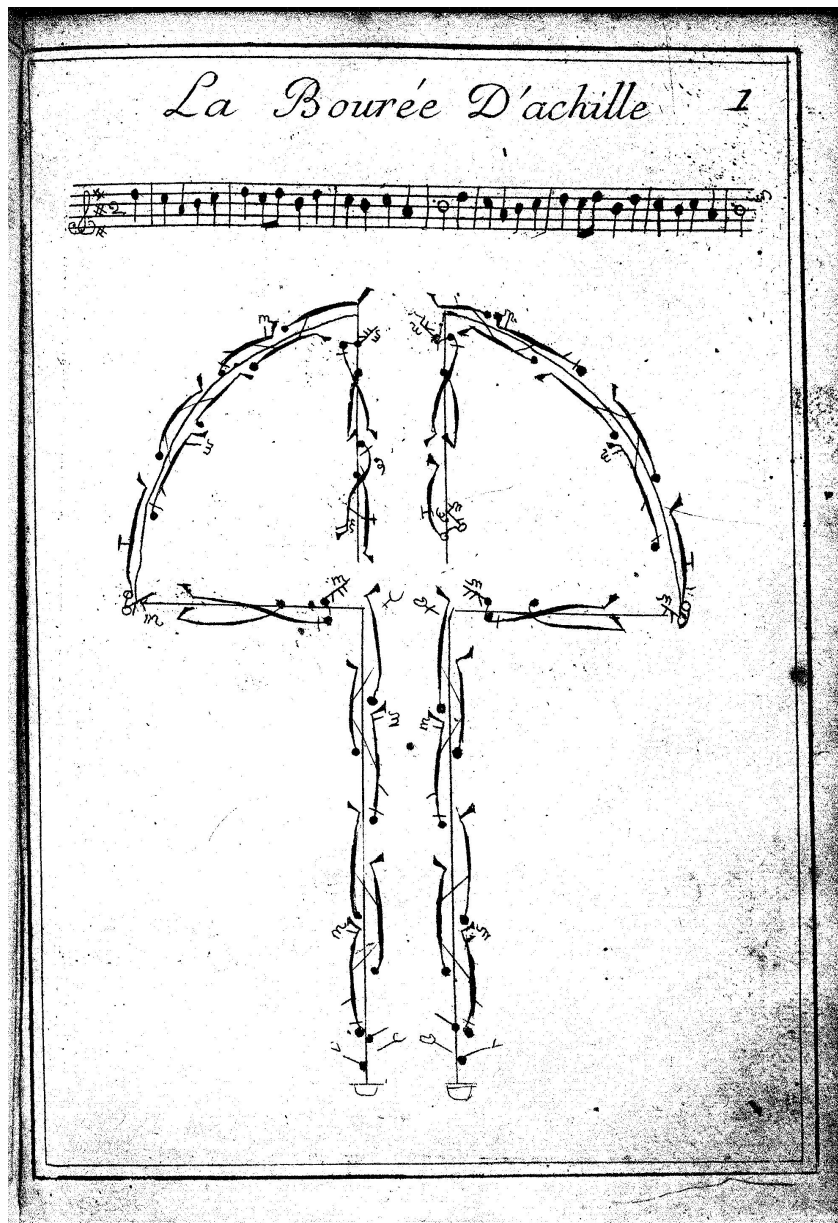


Рис. 10: Первая страница из записи танца «Bourrée D'Achille» в нотации Рамо.

Мария Жданова

Французские контрдансы эпохи барокко

1 Прибытие контрдансов на материк. Манускрипт Андре Лорана.

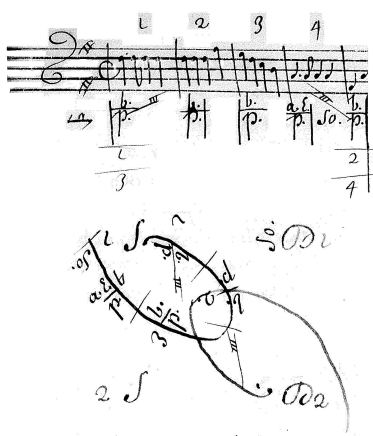


Рис. 1: Пример фигуры в нотации Лорана.

Во Франции контрдансы появились благодаря французскому танцмейстеру Андре Лорану (André Lorin). «Андре Лоран, один из академиков танца, съездив в Англию с Маршалом д'Умьером (Maréchal d'Humieres) для изучения контрдансов, исполнявшихся при Дворе, не только привез самые лучшие из них, но и сочинил новые, для которых он также подобрал подходящие шаги и записал их так, чтобы каждый мог без труда понять» — так начинается манускрипт Андре Лорана. У танцмейстера сохранилось 2 манускрипта: «Livre De La Contredance du Roy Présenté à sa Majesté» и «Livre De Contredance présenté Au Roy», датированных 1687–1688 годами. Первый манускрипт содержит лишь один контрданс (Belles les Cloches) на 4 пары. Здесь автор прописал танец для каждой пары, т.е. фактически 4 раза повторил схему контрданса. Сама нотация описана во втором (исторически первом) манускрипте.

В манускрипт «Livre De Contredance présenté Au Roy» вошли 13 контрдансов, первые три из которых посвящены королю Людовику XIV, наследнику Великому Дофину и его жене Марии-Анне Кристине де Бавьер (Marie Anne Christine de Bavière, Madame La Dauphine), а остальные десять — различным знатым людям Франции. У каждого танца два названия — одно французское, другое — английское, которые могут различаться. Заметим, что два танца (придуманных самим Лораном) вообще не имеют названия.

В предисловии манускрипта Лоран объясняет условные обозначения в своей нотации, а также приводит правила танцевания контрдансов на четверых, на

шестерых и контрданс на двоих.

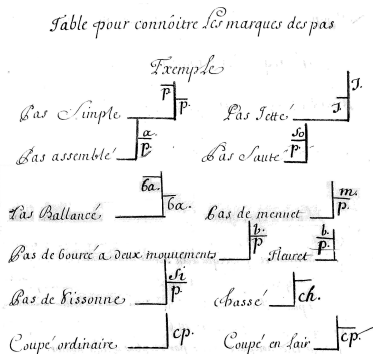
Все схемы танцмейстер записывает в новой придуманной им нотации. Буквы *S* и *D* с цифрами, обозначающими номер пары, в которой находится танцор, указывают на положение кавалера и дамы в танце. Их путь отмечается сплошной черной линией, иногда (Лоран не очень аккуратен в мелочах) разделенной перпендикулярно «тактовыми чертами». Справа и слева от линии прописываются шаги, отвечающие движениям правой и левой ноги соответственно. Каждому шагу соответствует своя комбинация букв, которые могут писаться вверх ногами (если шаг идет назад) и повернутыми на 90 градусов (если шаг идет вбок). Эти же шаги прописаны под мелодией для того, чтобы было понятно, как каждый шаг раскладывается по музыке. Точка рядом с треком, на котором не проставлены шаги, помечает, с какой ноги надо начать движение.

Лоран различает шаги бурре и флёре. Так под первым из них понимается движение с левой ноги, а под вторым — с правой. При этом буквенное обозначение (*b*) у них одно и то же. Наряду с шагом бурре танцмейстер использует такие шаги, как шаг менуэта (*m*), купе (*cp*), шассе (*ch*) и даже прыжки *cote* (*So*), жете (*J*) и ассамбле (*a*). Заметим, что кроме шагов, которые мы сейчас привыкли называть барочными, в контрдансах Лорана активно используется простой шаг (*pas simple* — *p*). В своей нотации танцмейстер предусмотрел отдельные знаки для реверанса (*R*), снятия шляпы и таких движений рук, как «взять за руку/руки» и «хлопнуть в ладоши». При этом отдельно поясняется, что за руки можно брать, только начав движение, а хлопнуть — только после остановки движения.

Среди 13 танцев, описанных в рукописи, отметим третий контрданс, сочиненный самим Лораном и посвященный мадам Дофин (супруге наследника): танец рассчитан на 8 человек, а танцоры, начиная из стандартного контрдансного построения в колонну, вскоре перестраиваются в кадильный сет.

2 Сборник контрдансов Месье Фейе.

«Контрдансы составляют большую часть развлечений на ассамблеях со времен Мадам Дофин, которая ввела их в употребление во Франции» — Рауль Ожер Фёйе (Raoul Auger Feuillet).



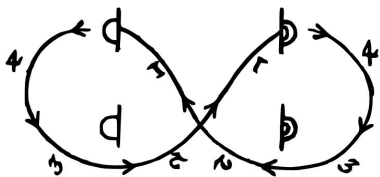


Рис. 3: Фигуры *cross* и *cast down* в нотации Фёйе. Голова колонны — вверху листа.

В 1706 году в Париже выходит в свет сборник контрадансов («Recueil de Contredances»), записанных (и частично сочиненных) танцмейстером Раулем Ожером Фёйе (1660 — 14.06.1710). Сюда вошли 32 контрданса, среди которых были как исконно английские, так и сочиненные французскими танцмейстерами. В числе авторов Фёйе упоминает Месье Вуазена (M.Voisin), танцмейстера Версаля.

Все танцы, приведенные в книге, записаны нотацией Бошама-Фёйе (Beauchamp-Feuillet). Вверху каждой страницы прописана мелодия танца, кавалер изображается полукругом, дама — полукругом с кружочком внутри (рис. 2).

На трек (линии танца) галочками \vee разделены такты соответствующей музыки. Кроме того, по этому знаку можно проследить положение корпуса в начале такта (\vee имитирует положение ступней танцора). Паузы в танце длиной в такт помечаются на трек двумя косыми черточками //.

Заметим, что Фёйе не прописывает большую часть основных шагов. «... Я намеренно не прописываю шаги в танцах, дабы предоставить танцорам возможность танцевать те шаги, которые они хотят...». Танцмейстер лишь позволяет себе дать свои рекомендации по поводу того, какими шагами можно танцевать в том или ином случае. Так во всех контрдансах за исключением менуэтных движение вбок Фёйе рекомендует делать на шассе, вперед-назад — шагом гавота, а полный оборот с партнером красивее всего производить на деми-контрато или флёре.

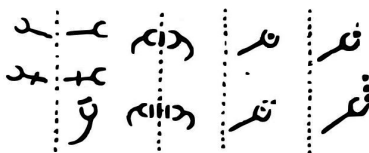


Рис. 4: Основные движения рук по Фёйе

Есть однако специфические движения рук и ног, которые танцмейстер в схеме всё же прописывает. Так в танцах отдельно помечаются шаг ригодона (*pas de Rigaudon*), прыжок *cote* (*sauté*) и балансэ (*balancé*). На рисунке 3 также приведены некоторые движения рук, встречающиеся в контрдансах Фёйе: взяться за руки, отпустить руки, хлопнуть в ладоши, поманить или погрозить пальцем правой или левой руки.

3 Типы контрдансов по Фёйе.

Фёйе разделяет 2 типа танцевания (длинных) контрдансов.

Первый тип (рис. 4): после каждого повторения кавалер (дама) спускается вниз по залу, меняясь кавалером (соответственно, дамой), стоявшим(-ей) за ним (ней). Дойдя до конца колонны они больше «не танцуют» (в привычной нам терминологии — становятся второй парой). Каждая пара, доходя до головы колонны пропускает одно повторение музыки и только потом начинает танцевать, повторяя путь первой пары. Когда первая пара вернется в голову колонны, танец закончится.

Второй тип (рис. 5): после первого повторения мелодии кавалер и дама в паре меняются местами и разворачиваются вниз по залу. После чего кавалер протанцовывает со всеми дамами, спускаясь вниз по залу, а дама — со всеми кавалерами в колонне, оставаясь на одном уровне со своим кавалером. Дойдя до конца колонны, они опять танцуют друг с другом, разворачиваются в голову колонны и заново протанцовывают со всеми танцорами противоположного пола, продвигаясь теперь вверх по залу. Любая другая пара, дойдя до головы колонны, не пропуская музыки, сразу начинает танцевать, повторяя путь первой пары.

Подчеркнем, что согласно Фейё, все контрдансы танцуются волной: начинает танцевать ровно одна пара. При этом если в контрдансах первого типа количество танцующих пар увеличивается на один каждое второе повторение мелодии, то в контрдансах второго типа количество танцующих пар увеличивается на один при каждом повторении.

По схеме танца в нотации Фейё сразу можно сказать, какого типа этот танец. Действительно, если в конце куплета кавалер поменялся с дамой местами, то это контрданс второго типа, если нет — то первого.

Фейё приводит достаточно много танцев с несколькими куплетами. В книге куплеты расположены один под другим и отделены горизонтальной чертой. Схема танцевания контрдансов с несколькими куплетами такова: пара, стоящая в голове колонны, начинает танец, после того, как она спускается вниз колонны и возвращается опять в голову, она начинает танцевать второй куплет (пропуская одно повторение, если второй куплет первого типа, и не пропуская, если второго). С этого момента каждая пара, дошедшая до головы колонны также начинает танцевать второй куплет.

Отметим отдельно контрданс *La Fanatique*. Он интересен тем, что первый куплет танцуются по первому типу контрдансов, а второй — по второму. Второй куплет как волной накрывает всех танцующих.

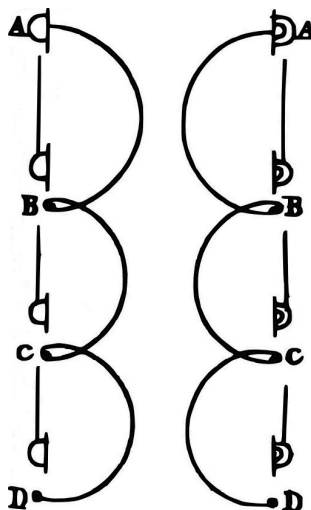


Рис. 5: Первый тип по Фейё

4 Другие французские контрдансы.

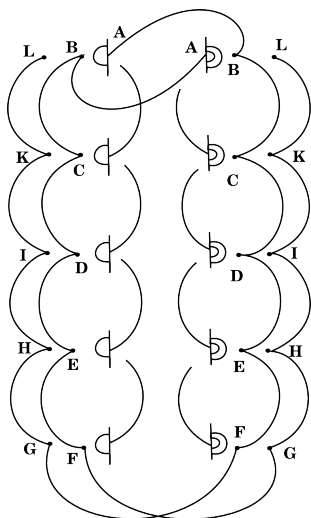


Рис. 6: Второй тип по Фёйе

Кроме упомянутого сборника 1706 года контрдансы публиковались в большинстве ежегодных сборников «популярных танцев сезона».

В 1712 году выходит «второй том» контрдансов Фёйе — сборник под редакцией танцмейстера Жака Дезе (Jacques Dezais), записанный (и даже оформленный) так же, как книга Фёйе 1706 года. Составитель считается преемником Фёйе. Именно Жак Дезе после смерти Фёйе в 1710 году продолжил печатать ежегодные сборники танцев к баллам, а также дал вторую жизнь многим английским контрдансам, не вошедшим в «первый том». В предисловии Дезе предельно краток. «Мне следовало бы напомнить правила хореографии, но поскольку они описаны в первом сборнике Месье Фёйе, я уверен, что те, кто захочет следовать им, разыщут тот сборник, в котором находятся объяснения различных фигур танца <...> и тех шагов, которые следует использовать в контрдансах». Во «второй сборник контрдансов» вошли 27 танцев, среди которых можно найти новые английские танцы, танцы авторства Месье Вуазена, Месье Шарпентьера (M.Charpentier), а также собственного сочинения Месье Дезе.

Список литературы

- [Dezais, 1712] *Dezais, J.* II. Recueil de Contredances, mises en Choreographie par le S^f. Dezais / J. Dezais. — A Paris, L'auteur, 1712.
- [Feuillet, 1706] *Feuillet, R. A.* Recueil de Contredances, mises en Choreographie par MR. Feuillet / R. A. Feuillet. — A Paris, L'auteur, 1706. — <http://www.pbm.com/~lindahl/lod/vol11/ECDorigin.html> .
- [Lorin, 1687?] *Lorin, A.* Livre De La Contredance du Roy Presenté à sa Majesté / A. Lorin. — BNF, Ms. fr. 1698, 1687?
- [Lorin, 1688?] *Lorin, A.* Livre De Contredance présenté Au Roy / A. Lorin. — BNF, Ms. fr. 1697, 1688?

Трактат К. Й. Фельдтенштайна «Изучение искусства хореографии в танце...». Краткое изложение и перевод.

Автором трактата танец определяется как «прекрасное искусство, занятие которым приятно и полезно». Однако он сразу предупреждает, что в трактате «не всегда новое говориться». В целом трактат включает в себя довольно большое количество различных ссылок и цитат, что делает такое предупреждение вполне законным.

В самом тексте трактата можно выделить три крупных блока:

- Введение (Inhalt), в котором автором обосновывается приятность, необходимость и природная красота танца как такового, приводится сверхкраткий экскурс в историю танца исходя из его собственных мнений и обоснований.
- Историческая часть. Она выделяется в пределах глав 1–5 первой части. Здесь раскрывается подробная история танца с упоминанием основных основоположников различных школ танцев и нотаций, обосновываются предыдущие исторические тезисы ссылками на различных мастеров (начиная с Арбо (1588) и заканчивая трактатами Фейе (1701)). В этой части из танца просто приятного появляется танец полезный для здоровья (обоснованием этого можно считать обширную цитату с обобщениями из труда господина Andry «Ortopädie» (Париж). Именно в этой части среди всех танцев выделяются три специфических на взгляд автора типа танцев — церемониальные, комические и национальные. В церемониальные включаются все танцы, которые танцуются на любых праздниках, церемониях и торжествах самого различного происхождения и значения. В национальных танцах автором выделяется обязательное наличие круга или линии без дополнительных фигур. В целом второй блок можно считать почти повторением первого, но через труды других авторов.
- В последний блок, включающий в себя все, что осталось от труда — главы 6–7 из первой части, вся вторая часть и заключение. Этот блок целиком посвящен танцам как таковым с точки зрения техники — подробно разбираются все используемые в схемах шаги, базовые схемы движений, траектории, позиции и другие необходимости для изучения танцев. Здесь

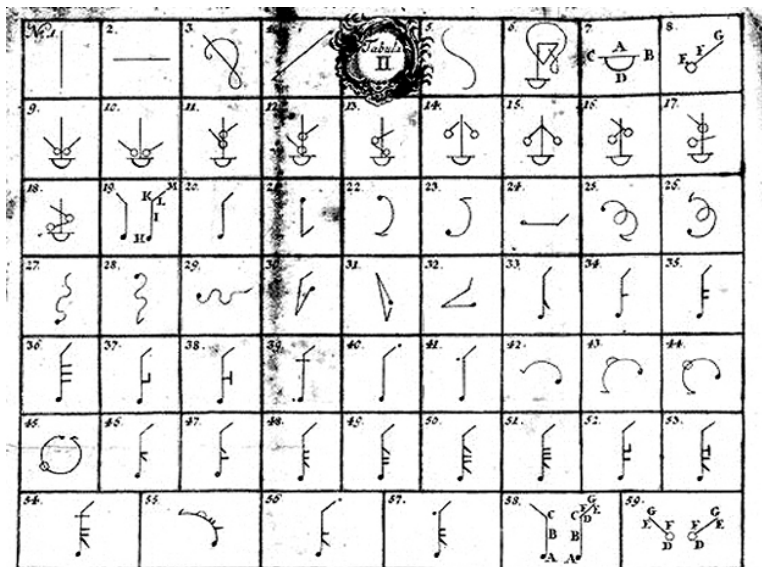


Рис. 1: Нотация Фейе в том варианте, который использован в трактате.

же приводится подробная схема нотации Фейе, которой пользуется автор. Примерно с середины этого блока появляется схематизация упоминаемых танцев. Точную схему с объяснениями автор приводит только одну — менуэт. К ней прилагается несколько вариаций без пояснений (только рисунки). Национальные танцы в большинстве случаев приводятся без конкретных схем и названий и охарактеризованы как танцы, состоящие из чередования кругов и цепочек под музыку в размере, кратном $\frac{3}{4}$. Отдельно здесь выделены только полонез (в группе польских национальных танцев) и котильон (в аналогичной группе английских танцев). Для котильона не приводится ни одной конкретной фигуры (отмечается, что они были различными для разных обществ) и даются два традиционных припева — цепочка в сторону и малая цепочка... Сам котильон представляется как танец из 4–5 фигур с припевами между ними. В заключении приводится очередной экскурс в английские танцы, построенные по схеме «цепочка» (без конкретики).

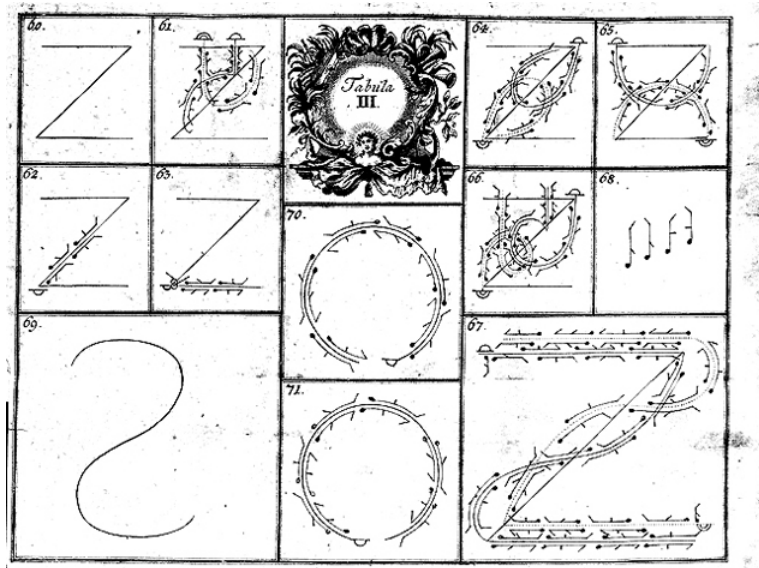


Рис. 2: Схемы фигур в менуэте. (различные вариации, источник для трактата неизвестен)

Список литературы

- [Feldtenstein, 1772] *Feldtenstein, C. J. von*. Erweiterung der Kunst nach der Chorographie zu tanzen, Tänze zu erfinden, und aufzusetzen; wie auch Anweisung zu verschiedenen National-Tänzen; als zu Englischen, Deutschen, Schwäbischen, Pohnischen, Hannak- Masur- Kosak- und Hungarischen; mit Kupfern; nebst einer Anzahl Englischer Tänze. / C. J. von Feldtenstein. — Braunschweig, 1772. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.066> .

Алексей Мачехин

Реконструкция танца La Boulanger конца XVIII — начала XIX века.

Танец La Boulanger (Булочница), очевидно, французского происхождения, в Англии начала XIX века наравне с Sir Roger de Coverly, играл роль завершающего вечер танца, в котором принимали участие все участники бала. Такая же роль у этого веселого, динамичного танца оставалась и во Франции на протяжении всего XIX века.

Наиболее известные упоминания танца в начале XIX века связаны с Джейн Остин. В своем письме 5 сентября 1796 года к своей сестре Кассандре она пишет [Austen, 1884]:

В субботу мы были на балу, уверяю тебя.

Мы пообедали в Гуднестоне, и вечером я танцевала два контрданса и Буланже. Я открыла бал с Эдвардом Бриджсом. В других парах были Люис Кейдж и Гарриет, Френк и Луиза, Фанни и Джордж. Элизабет сыграла один контрданс, леди Бриджс — другой, попросив Генри станцевать с ней, а мисс Финч играла Буланже.

Приглашение на два контрданса подряд — обыкновенная практика в Англии конца XVIII — начала XIX века. Таким образом, мисс Дж. Остин пригласили дважды — на контрдансы и на Буланже, заключительный танец бала.

Этот же танец мы встречаем на балу в романе Гордость и Предубеждение, где он танцуются после шестой пары контрдансов:

...Зато когда стала танцевать Джейн, он как будто весь загорелся. Разузнал, кто она такая, попросил, чтобы его ей представили, и тут же пригласил ее на следующие два контрданса. В третьей паре танцев его партнершей была мисс Кинг, в четвертой — Мария Лукас, в пятой еще раз Джейн, в шестой — Лиззи; Буланже он танцевал...

Позднее этот танец вошел в некоторые кадрили и часто использовался в качестве финальной фигуры [Grove, 1907].

1 Предположительно Англия, неизвестный источник конца XVIII века

На данный момент в открытом доступе находится одно¹ описание танца времен Остин, по которому возможно реконструировать Буланже.

¹http://hda.org.ru/libimg/42_1.gif [pemberley]

NB: Танец может танцеваться любым количеством пар.

Все пары встают как в котильонах и делают Grand Rond и назад за первую часть мелодии. Затем 1-я дама кружится со 2-м кавалером за правую руку и со своим партнером за левую. Затем с 3-м кавалером за правую и своим партнером за левую и т.д. с каждым кавалером пока не вернется на свое место. За вторую часть мелодии каждая дама танцует такую же фигуру, затем кавалеры танцуют эту же фигуру.

Следуя описанию, танец можно реконструировать следующим образом:

1 часть (16 тактов): Все пары, взявшись за руки, Grand Rond (по кругу влево и вправо до своих мест)

2 часть (музыканты играют вторую часть мелодии до завершения фигуры)

Такты 1–4 Д1 подает правую руку правому кавалеру и танцует с ним turn. К1 тем временем выходит в центр круга.

Такты 5–8 Д1 и К1 turn за левые руки.

Такты 9–12 Д1 и К3 turn за правые руки.

и т.д. до своих мест.

После завершения второй части танец начинается сначала, но ведущей во второй части выступает уже вторая дама.

Когда все дамы станцуют фигуру, танец продолжают кавалеры. В какую сторону и за какую руку они идут — из приведенного описания неочевидно.

Рассмотрим более поздние описания танца.

2 США, 1847

Описана Фигура Le Boulanger² в мазурочной кадрили:

1. *Grand Rond как прежде.*
2. *Все восемь Tour sur Place. (Восемь тактов)*
3. *Все восемь holubies. (Восемь тактов)*
4. *Ведущая пара вращаясь за левую руку выходит в центр Кадрили; джентльмен затем танцует шен, (как в Французском фигуре le boulanger) вращаясь с дамой справа за правую руку и затем со своей партнершей за левую, далее с третьей и четвертой дамой и его собственной дамой последовательно, по возможности поддерживая шен.*

²http://hda.org.ru/libimg/42_2.gif [leaflets, 1847]

5. *Tour sur Place*. (Восемь тактов) соло.

6. *Holubies*. (Восемь тактов) соло.

Вторые, третьи, и четвертые пары выполняют те же фигуры поочередно.

3 Англия, 1873

Описан танец *La Boulangere*³:

La Boulangere — очень старый французский танец, который сегодня, как в нашей стране *Sir Roger de Coverley*, обычно играет роль завершающего танца бала.

Кавалеры и их дамы становятся в круг. Кавалеры — лицом внутрь, а дамы — из круга.

Все танцуют держась за руки один круг, и после возвращения на свои места ведущая пара начинает фигуру.

Партнеры берутся за правые руки, кавалер танцует со своей дамой один оборот и затем оставляет ее. После того, левой рукой он берет левую руку следующей дамы, кружится с ней также как и со своей. Затем возвращается к своей даме и подает ей, как и раньше, правую руку; затем за левую с очередной дамой и т.д. до конца, всегда поочередно танцуя со своей партнершей, которая сопровождает его внутри круга. Когда эта пара занимает свое место, все, как вначале, берутся за руки и танцуют полный круг. После этого следующая пара справа танцует ту же фигуру.

Когда компания велика, две противостоящие пары пары могут начинать одновременно.

После этого дамы танцуют эту же фигуру.

4 Франция, 1870-е — 1900-е

Описан Танец *De La Boulangere (L'Ancienne Boulangere)*⁴.

Этот старинный танец, или скорее хоровод, был восстановлен и вновь часто использован в течение уже нескольких лет на домашних и даже больших балах, даже в замке Компьен на императорских празднествах. Раньше его очень любили крестьяне и мелкие мещане, которые предавались ему с искренней радостью. Танец очень популярен в настоящее время на детских балах, как и следующий хоровод *Перезвон Дюнкерка*.

Сначала танцоры, идя по кругу, пели известные слова:

³http://hda.org.ru/libimg/42_9.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_10.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_11.gif [Coulon, 1873]

⁴http://hda.org.ru/libimg/42_3.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_4.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_5.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_6.gif [Desrat, 190-?], аналогично [Giraudet, 1885–1900], [Giraudet, 187-?]

*La boulangère a des écus
Qui ne lui coûtent guère
Elle en a, je les ai vus,
J'ai vu la boulangère.
J'ai vu
J'ai vu la boulangère.*

Не будем приводить продолжение и вернемся в теорию:

Любое количество пар становится по кругу и берутся за руки.

После того, как пары, повернувшись, протанцуют круг направо и налево, ведущая пара выходит в середину круга. Кавалер кружится со своей дамой, подавая ей правую руку и оставляет ее в центре, затем со второй дамой за левую руку, потом снова со своей дамой и так далее со всеми дамами. Когда он возвращается на свое место, танцоры снова танцуют круг направо и налево, после чего вторая пара выходит в центр чтобы повторить движения первой. Таким образом, фигура выполняется всеми танцорами поочередно.

Если количество пар не слишком большое, танец можно возобновить, оставляя кавалера в середине круга. В этом случае дама кружится со всеми кавалерами за левую руку и со своим, соответственно, за правую.

Можно еще немного оживить танец, держась за обе руки. Часто его даже танцуют, удерживая друг друга под локоть.

От более поздних вариаций танца раннюю версию отличают две особенности:

1. Танец начинает дама.

Наравне с традицией приглашения сразу на два контрданса, ведущая роль дамы является характерной чертой английских танцев начала XIX века.

2. Дама начинает танцевать сразу с чужим кавалером

Как видно из приведенных выше поздних описаний, во второй половине XIX века танец начинался с выхода ведущей пары в центр, оборачиваясь за правые руки, и лишь затем ведущий кавалер переходил к Д2, подавая ей левую. Однако в случае, когда танец начинает дама, выход в центр и вращение со своим партнером теряет смысл, поскольку следующий партнер уже находится рядом с дамой. Вероятно, по этой причине в Описании 1 мы видим танец без этой фигуры.

Приняв во внимание поздние описания, вторую часть (с участием кавалеров) можно реконструировать следующим образом:

2 часть (музыканты играют вторую часть мелодии до завершения фигуры)

Такты 1–4 К1 подает правую руку своей даме и танцует с ней turn, выходя в центр круга.

Такты 5–8 К1 и Д2 turn за левые руки.

Такты 9–12 Д1 и К1 turn за правые руки.

и т.д. до своих мест.

При этом К1 занимает свое место сразу после кружения с последней дамой, не делая последний оборот со своей за правые руки. В противном случае, длина мелодии для второй части увеличится на 4 такта.

С другой стороны, для танцев конца XVIII - нач. XIX века характерной чертой было сохранение правильного, симметричного геометрического рисунка, а в некоторых поздних вариантах La Boulangere кавалеры идут в противоположную от дам сторону.

5 Франция, 1877

Описан танец La Boulangere⁵.

Для того, чтобы стацевать La Boulangere, по меньшей мере четыре пары образуют круг держась за руки, дамы справа от своих кавалеров.

В танце могут принять участие все присутствующие пары, становясь обций круг:

- 1. Со своих мест, сужая круг, четыре шага вперед, затем четыре шага назад расширяя круг (4 такта);*
- 2. В широком кругу кавалеры подают свои правые руки дамам слева и кружатся с ними на восемь шагов, поворачиваясь слева направо. В конце оборота дамы оказывается справа от кавалеров (4 такта);*
- 3. Дамы и кавалеры снова формируют круг и возобновляют танец. Таким образом дамы проходят круг вправо, кружась за каждый раз с новым кавалером, и кавалеры, обходяют круг влево, каждый раз сменяя даму.*
- 4. Когда кавалеры вновь встречают своих дам, они до конца музыки танцуют несколько туров вальса в два па, польки или галопы.*

Танец танцуется только в близких компаниях.

6 Франция, 1870-е

Описана фигура Boulangere⁶ в пятой части Американской кадрили:

Все пары, взявшись в кругу за руки, идут в центр и назад, после чего отпускают руки. Все кавалеры подают руки дамам слева и танцуют с ними

⁵http://hda.org.ru/libimg/42_7.gif, http://hda.org.ru/libimg/42_8.gif [Paul, 1877]

⁶http://hda.org.ru/libimg/42_12.gif [Giraudet, 187-?]

полтора оборота, оставляя справа от себя. Затем все пары снова берутся за руки кругу и так далее кавалеры поочередно танцуют с левыми от себя дамами, оставляя их справа. Встретив своих кавалеров, дамы кружатся с ними и затем партнеры приветствуют друг друга.

Исходя из приведенных описаний реконструкция второй части танца возможна в таком варианте:

2 часть (музыканты играют вторую часть мелодии до завершения фигуры)

Такты 1–4 К1 подает левую руку стоящей слева даме и танцует с ней turn, тем временем Д1 выходит в центр круга.

Такты 5–8 К1 и Д1 turn за правые руки.

Такты 9–12 К1 и вторая слева дама turn за левые руки.

и т.д. до своих мест.

Таким образом сохраняется точное соответствие фигур кавалеров и дам, но нарушается чередование партнеров.

В любом случае, право выбора варианта реконструкции этого танца остается за преподавателями. В нашей студии разобран второй вариант:

1 часть (16 тактов): Все пары, взявшись за руки, Grand Rond (по кругу влево и вправо до своих мест)

2 часть (музыканты играют вторую часть мелодии до завершения фигуры)

Такты 1–4 Д1 подает правую руку правому кавалеру и танцует с ним turn. К1 тем временем выходит в центр круга.

Такты 5–8 Д1 и К1 turn за левые руки.

Такты 9–12 Д1 и К3 turn за правые руки. и т.д. до своих мест.

После завершения второй части танец начинается сначала (Grand Rond), но ведущей выступает уже вторая дама.

Когда все дамы станцуют фигуру, танец продолжают кавалеры:

2 часть (музыканты играют вторую часть мелодии до завершения фигуры)

Такты 1–4 К1 подает левую руку стоящей слева даме и танцует с ней turn, тем временем Д1 выходит в центр круга.

Такты 5–8 К1 и Д1 turn за правые руки.

Такты 9–12 К1 и вторая слева дама turn за левые руки.

и т.д. до своих мест.

Танец завершается повторением первой части.

Ускоренный Вариант: когда танец танцует большое количество пар, прохождение по кругу с оборотом на 4 такта обычно затягивается. Убыстрить танец можно сократив оборот до двух тактов, изменив при этом руки: ведущая дама подает кавалерам левую, а своему кавалеру правую. Ведущий кавалер, соответственно, подает даме слева правую и ведущей даме левую руку.

Если в танце принимает участие большое количество пар, он может начинаться одновременно двумя противостоящими или тремя равноудаленными парами.

Список литературы

- [pemberley] Собрание изображений конца XVIII - начала XIX веков на pemberley.com. — <http://pemberley.com/> .
- [Austen, 1884] *Austen, J. Letters of Jane Austen / J. Austen.* — 1884. — http://www.archive.org/stream/lettersjane aust00austgoog/lettersjane aust00austgoog_djvu.txt .
- [Coulon, 1873] *Coulon, E. Coulon's hand-book / E. Coulon.* — London: A. Hammond & Co., 1873. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.179> .
- [Desrat, 190-?] *Desrat, G. Traité de la danse, contenant la théorie et l'histoire des danses anciennes et modernes. Avec toutes les figures les plus nouvelles du cotillon. Par Desrat. Illustré de nombreuses gravures. / G. Desrat.* — Paris, 190-? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.056> .
- [Giraudet, 187-?] *Giraudet, E. Traité de la danse... / E. Giraudet.* — Paris, 187-? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.085> .
- [Giraudet, 1885–1900] *Giraudet, E. La danse, la tenue, le maintien,.. / E. Giraudet.* — Paris, 1885–1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.247> .
- [Grove, 1907] *Grove, L. Dancing, by Mrs. Lilly Grove, F.R.G.S., and other writers, with musical examples. Illustrated by Percy Macquoid and by numerous reproductions of engravings, prints and photographs / L. Grove, F.R.G.S.* — London: Longmans, Green, 1907. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.077> .
- [leaflets, 1847] *Leaflets of the ball room.* — Philadelphia, New York: Turner & Fisher, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.188> .

[Paul, 1877] *Paul, F.* Le cotillon et les quadrilles actuels; traité théorique et pratique, par F. Paul / F. Paul. — Paris, 1877. —
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.132> .

Английские танцевальные карикатуры первой четверти XIX века

Карикатура (итал. *caricatura*, от *caricare* — нагружать, преувеличивать) — способ художественной типизации, использование средств шаржа и гротеска для критически целенаправленного, тенденциозного преувеличения и подчёркивания негативных сторон жизненных явлений или лиц; в Карикатуре сатира и юмор служат для критики, разоблачения, осмеяния каких-либо социальных, общественно-политических, бытовых явлений. В широком смысле слова под Карикатурой понимают всякое изображение, где сознательно создаётся комический эффект, соединяются реальное и фантастическое, преувеличиваются и заостряются характерные черты фигуры, лица, костюма, манеры поведения людей, изменяются соотношения их с окружающей средой, используются неожиданные сопоставления и уподобления. Карикатура в этом значении обладает широчайшим диапазоном тем и может быть сопоставлена с карнавальным действием, театральной буффонадой, литературным бурлеском и эпиграммой.

В более узком смысле Карикатура — особый жанр изобразительного искусства (как правило, графики; гораздо реже используются средства живописи и скульптуры), являющийся основной формой изобразительной сатиры и обладающий ясной идейной социально-критической направленностью. Расцвет Карикатуры связан обычно с периодами крупных общественных конфликтов

Самостоятельная эстетическая значимость карикатуры была впервые теоретически осмыслена в начале XIX в. романтиками, чья эстетика отводила иронии и гротеску одно из видных мест. Но уже в 1-й половине XVIII в. картины и гравюры Уильяма Хогарта, высмеивающие нравы тогдашнего английского общества, положили начало систематическому развитию карикатуры как важной области изобразительного творчества. Вслед за Хогартом английские профессиональные графики-карикатуристы 2-й половины XVIII — начала XIX вв. Джеймс Гилрей, Томас Роулэндсон, Джордж Крукшенк (см. рис. 1) выработали свой тип карикатуры: они преобразовывали жанровые сцены в особый тип театрализованного зрелища, обнажающего уродливые и смешные стороны действительности. Социально-обличительный пафос английских карикатур не поднимался выше «парламентского оппозиционерства» и осмеяния нравов, но в ней сформировались многие характерные творческие приёмы европейской карикатуры.



Рис. 1: Роберт Крукшенк, «Городской бал в Мэнсон Хаусе»

* * *

Итак, мы поняли, что карикатура являлась значительной частью искусства рассматриваемого нами периода, то есть начала XIX века, и отражала различные социальные явления в основном верхних слоев общества. Танцы же являлись без сомнения значительной частью жизни данного общества, и привлекали почему-то внимание в основном не художников, а карикатуристов. Сохранилось достаточно большое количество танцевальных карикатур от ведущих карикатуристов того времени (Роберта и Джорджа Крукшенков, Джеймса Гиллрея и др.)

При попытке классифицировать имеющиеся карикатуры по типам танцев, популярным в то время, получим, что примерно тридцать процентов карикатур посвящены вальсам, что в общем-то не удивительно, ибо вальс, как нечто новое и только что зародившееся (вальс появился в конце XVIII века), не мог не привлекать внимание (см. рис. 2, 3, 4 и 5). К тому же нельзя не отметить, что вальс в Англии приживался весьма не гладко, его появление на балах вызывало не только восторг, но и серьезные возражения. Вот как писал о нем Байрон в «Поездке Сатаны»:

Тут раздался приятной музыки звук:
Кавалеры дам ангажировали.
Сатана увидел, как все вокруг
Внезапно вдруг завальсировали.
Сатане стало даже слегка страшновато:
«В разгар подобных утех
Если вальс затанцуют мои дьяволята,
Впадут они в плотский грех.
А плоть — хоть чураюсь я этой греховности —
В моем королевстве — угроза духовности».

Так же надо сказать, что большинство вальсовых карикатур посвящены определенному вальсу — *La Sautesse*, он был с прыжками и в неопытном исполнении выглядели весьма комично.

Столько же, то есть примерно тридцать процентов, посвящено кадрилиам, которые, видимо, были весьма популярны (рис. 6, рис. 7, рис. 10). Кадрили были не просто новыми танцами, но танцами, заимствованными из Франции, а все французское напоминало англичанам о Наполеоне и Ватерлоо. Эти новые танцы начали вытеснять родные для англичан контрдансы, что само по себе уже порождало желание их высмеять. К тому же фигуры, использовавшиеся в кадрилиях, в основном были незнакомыми и малопривычными, например, дозато в Англии было известно, но танцевалось крайне редко.

Примерно пятнадцать процентов было посвящено неформальным или крестьянским танцам (см. рис. 11, 12)

Те же пятнадцать процентов посвящены общему ходу бала, в котором сложно выделить какой-то конкретный танец (см. рис. 13)

Пять процентов карикатур посвящены менуэту, который был не очень популярен в рассматриваемый период (см. рис. 14).

И, наконец, пять процентов карикатур посвящены контрдансам. Однако нельзя сказать, что контрдансы были так уж непопулярны в начале XIX века, а малое количество карикатур объясняется, скорее, тем, что они просто не казались художникам смешными, так как были для Англии родными. Тем не менее, встречаются достаточно интересные работы (см. рис. 15).

Так же отдельно хотелось бы продемонстрировать карикатуру на обучение академическим танцам (см. рис. 16).

Одна из причин такой привлекательности танцев для карикатуристов состоит в том, что параллельно с танцем осмеянию порою подвергалась мода того времени.

Она одновременно и подчеркивала фигуру, и делала ее весьма гротескной — высокая талия у дам, буфы на плечах и перетянутая талия у кавалеров. При такой моде хореографические тонкости вальса или кадрили выглядели, в зависимости от танцора, или очень хорошо, или очень плохо, что только увеличивало пыл карикатуристов.



WALTZ DANCE.

Рис. 2: Александр Андерсон, «Вальс», 1820



Рис. 3: Роберт Крукшенк, «Бал»



Рис. 4: Джеймс Гиллрей, «Вальс», 1810



Рис. 5: Джордж Крукшенк, «Долгота и широта Петербурга», 1813



Рис. 6: Чарльз Вильямс, «Семейное исполнение кадрили», 1813 г.



Рис. 7: Джордж Крукшенк, «Дозадо, случай в кадрили», 1817



Рис. 8: Джордж Крукшенк, «Визави, случай в кадрили», 1817



Рис. 9: Джордж Крукшенк, «Грации, случай в кадрили», 1817



Рис. 10: Джордж Крукшенк, «Мулине, случай в кадрили»



Рис. 11: Томас Роулэндсон, «Деревенский танец», 1810



Рис. 12: «Неформальные танцы в гостиной», 1810



Рис. 13: Джордж и Роберт Крукшенки, «Том, Джерри и логика на вечере в Воксхолле», 1821



Рис. 14: Дж. Уильямс, «Девонширский менуэт»

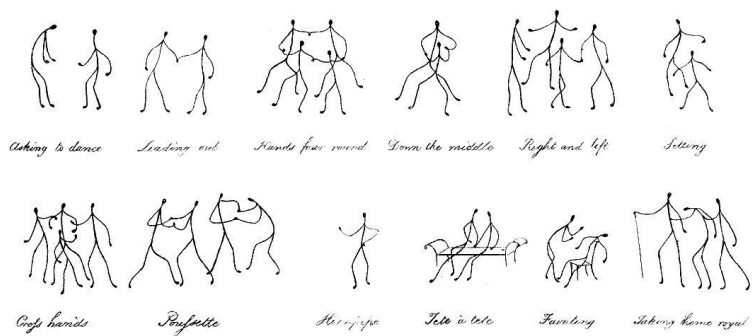


Рис. 15: «Точки», 1817

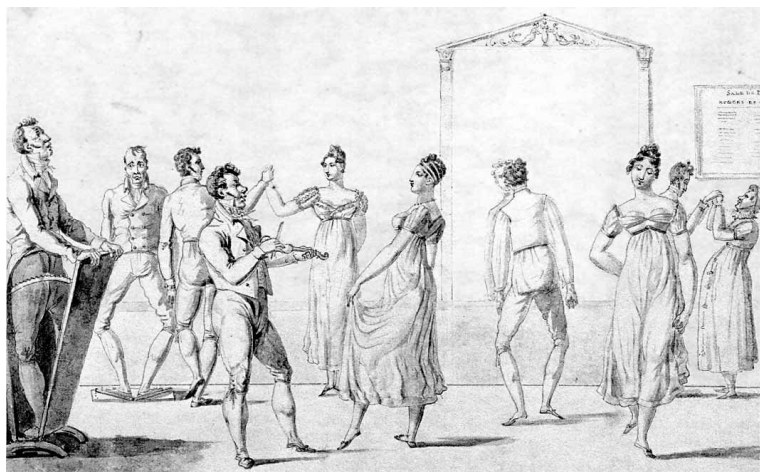


Рис. 16:



Рис. 17: Обложка к «Правильному исполнению немецкого и французского вальса» Вилсона

Так же стоит отметить то, что даже рисунки, не подразумевавшие в себе сатиры, и нормальные танцевальные иллюстрации того времени имеют признаки карикатурности. (см. рис. 17, 18 и 19.)

* * *

При подготовке статьи использовались материалы из следующих источников:

- <http://www.cruikshankart.com/robertcruikshank/index001.html>
- http://community.livejournal.com/ua_bal/173820.html
- http://commons.wikimedia.org/wiki/Thomas_Rowlandson
- <http://www.chrisbeetles.com/gallery/artist.php?art=2743>
- <http://www.cartoonblues.com/forum/>
- <http://www.pemberley.com/janeinfo/rgnclfil.html#danccaric>
- <http://memory.loc.gov/>



Рис. 18: «Кадриль»



Рис. 19: Бал в Шотландии

Евгения Еремия-Соленикова

Контрдансы в 1830–1890-х гг.

«Do you dance then?» said Mrs Biggerton much annoyed for she loved and had anticipated a rubber. «Not ourselves» said the grocer's wife; «but we think it an inno wnt amusement for young people when conducted on proper principles». «Come along then, old lady», said the jolly host, catching hold of his wife's hand — «come along. We'll keep up our old custom, and open the ball with a country dance. Choose your partners, and follow me. Come boys — come, you pretty little dears — tol-de-lol-lol». «Excuse me», said Smallbones — «but — really — » «Well, really what? out with it». «Country dances are never danced in this country. We only know the quadrille».

Sum Cuique «The Christmas Log»
[Cuique, 1845]

1830 год — год революций в Европе — является рубежным для танцевальной культуры вообще. Для контрдансов по нему можно провести символическую границу. Они итак постепенно сходили с исторической арены, а после прихода в танцы новых слоев населения окончательно потеряли свое место в танцевальном репертуаре и вместе с ним — такую важную характеристику как разнообразие. Большая часть контрдансов была забыта — что, впрочем, логично — они создавались не столько как самостоятельные танцы, имеющие непреходящую ценность, сколько как одни из множества; а когда публика потеряла интерес к этому множеству, они ушли.

Во многих учебниках вообще нет упоминаний о контрдансах. Они не встречаются во французских источниках — Франция была законодателем танцевальной моды, отсюда распространялись кадрили, вальсы, польки — и здесь, естественно, отжившие свой век танцы (тем более иностранного происхождения) были не

в почете [Blasis, 1866; Cellarius, 1849; Giraudet, 187-?]. Контрдансы отсутствуют во всех известных мне немецких и западнославянских учебниках (впрочем, небольшая их выборка не может быть показательной), этот регион жил под французским культурным влиянием [Bosshardt-Strübi, 1897; Lorenzová, 189-]. Этих танцев нет в русских книгах (впрочем, у нас они были не сильно распространены и в начале XIX в.) — мною было просмотрено несколько десятков изданий и найден всего один танец — лонгвей¹. В Италии контрдансы встречались, хоть и в небольшом количестве — но в Италии жила не французская, а американская танцевальная традиция [Mollica, 1995, стр. 87–94]. Так же эти танцы отсутствуют в некоторых английских и американских учебниках [Blasis, 1830; Clendenen, c1895; Cleveland, c1878].

В тех же английских учебниках, в которых контрдансы есть, их, как правило, очень мало. Их можно пересчитать по пальцам, и большинство из них достойно персонального анализа. Это: Sir Roger de Coverley, Waltz-Country Dance (он же Spanish Waltz), Tempete, Pop goes the Weasel, Money Musk, Triumph, Sicilian и Circassian Circle, Rustic reel. Подобная же ситуация сложилась в Австралии [Robertson, 1875], Италии [Mollica, 1995, стр. 87–94], такие же списки можно найти в некоторых американских учебниках [Carpenter, c1882].

Этими восемью контрдансами репертуар середины-второй половины XIX века не исчерпывался, но все-таки в большинстве учебников приведены только они. Чаще всего танцы, связанные с этой традицией, собирались в один раздел. Иногда они дополнялись еще одним — пятью контрдансами, встречавшимися не так регулярно как звездная «восьмерка»². Среди них попадаются очень интересные схемы — например, Ля Буланже, известный с конца XVIII века [Howe, 1862, стр. 91], об этом танце см. статью А. Мачехина в этом сборнике [Мачехин, 2010]).

Но, в любом случае, 5–12 танцев — это небольшая подборка, и танцующие в той ли иной местности имели возможность выучить все употреблявшиеся в их окружении контрдансы.

Т.о. главным отличием середины — второй половины XIX века было отношение к контрдансам — как к отдельным танцам, подчас имевшим свой характер, а не как к обобщающему стилю или явлению³.

Кстати, именно в это время зарождается современный порядок исполнения контрдансов — когда танцевать начинает не одна первая пара, а несколько первых пар сразу (так, как мы привыкли сейчас) — этот вариант описан у Кулона в 1862 г. для случаев, когда в лонгвее стоит много пар [Coulon, 1860].

Впрочем, были местности, где традиция контрдансов носила совершенно другой характер.

В 1858 г. в США вышла книга Элиаса Хоува [Howe, c1858]. В 1862 г. там же вышла еще одна книга под его фамилией, с похожим набором танцев [Howe,

¹о нем см. в разделе о танце Сэр Роджер де Коверли

²судя по материалам, опубликованным библиотекой Конгресса США

³что коренным образом отличалось от танцев начала XIX в. [Еремина-Соленикова, 2009].

1862], а в 1886 г. — третья [Howe, c1886]⁴. В аннотации к учебнику Хоува в Библиотеке Конгресса отмечается, что в то время повысился интерес авторов к источникам по истории танца. Так, он, к примеру, абсолютно верно описывает котильон как танец на 4 пары, подобный кадрили [Howe, 1862, стр. 26]⁵, а в другой книге есть ссылки на ранние публикации Плейфорда [Howe, 1862, о Тренчморе]. К сожалению, других учебников с подобными историографическими исследованиями мне найти не удалось. У Хоува были помещены схемы множества контрдансов: около 100 в первом, около 140 во втором и около 40 в третьем, вместе с ними были опубликованы scotch reels и танцы в стиле highland. Да и сами контрдансы, описанные у Хоува, в большинстве своем хорошо известны по шотландским описаниям XX века.

Хоув — не единственный, кто так активно использовал шотландское наследие. В 1890-х гг. в Нью-Йорке публикуются книги по хайланду профессора Гранта [Grant, 1892, c1895]. Такой объем «тематических» танцев и публикаций объясняется тем, что в США и Канаде существовали большие колонии шотландцев, сложившиеся в XVII–XIX вв. (например, Нью-Скотия). Население таких колоний очень трогательно относилось к своему наследию, причем порой даже более консервативно, чем Шотландцы в Великобритании. Благодаря этому, к примеру, в Канаде, сохранился бретонский степ — стиль, некогда популярный у горцев, но исчезнувший на британских островах. Впрочем, в самой Шотландии контрдансы также продолжали исполнять. Об этом свидетельствуют, например, воспоминания камердинера королевы Виктории, лорда Рибблздейла, описывающего один из многочисленных шотландских егерских балов-маскарадов, на которых так любила бывать королева во время пребывания в своей резиденции Бальморал: «Мы все были одеты в шотландскую национальную одежду и отплясывали совершенно фантастический танец под названием «Цветы Эдинбурга». Даже для опытных танцоров исполнение этого сложного танца требует максимальной сосредоточенности и осторожности, если не сказать — здравого смысла. Самое главное здесь — быть в нужном месте в нужное время, что мне удавалось с большим трудом».

Это не удивительно. Ведь для Шотландии во 2 половине XIX века контрдансы — это национальное наследие, способ противопоставить свою культуру культуре Англии (да и всего мира). Аналогичные настроения были и в Ирландии — к примеру, известен случай, когда в 1850 г. в Дублине 17 марта в единый

⁴В пояснении ко второй книге в библиотеке Конгресса указано, что авторство Хоува было поставлено, чтобы привлечь внимание читателей к книге. Однако в любом случае, все три книги имеют близкий текст и список танцев, так что для данной статьи не принципиально, кто был их настоящим автором — материалы всех сборников будут рассмотрены под общим авторством Хоува.

⁵В отличие, к примеру, от русских авторов 2 пол. XIX века, считавших, что французы назвали впервые так не танец на 4 пары, а танец-игру, и, возводя этимологию котильона к слову «юбка» считали, что тем самым любвеобильная нация пыталась прославить женскую часть общества. Слово «котильон» действительно когда-то означало «юбку», но изначально это было название всего одного танца давшего жизнь типу танцев на 4 пары

сет встало 50 пар, чтобы станцевать контрданс «St. Patrick Day» [Rogers, 2003, стр. 15]. Впрочем, свое танцевальное наследие ирландцы и шотландцы пытались сохранить и другими способами — известно, что в Лоуленде и на побережье Ирландии распространены т.н. «одиночные кадрили» — кадрили всего с одной фигурой, танцевавшиеся 4–5 минут (в то время как «стандартный» кадильный сет включал 5–6 фигур и занимал около 15 минут). Т.о. местное население, отдавая дань общей моде, не позволяло чужеродным танцам занять слишком много времени в балльных программах [Rogers, 2003, стр. 156–157].

Но Шотландия и шотландские диаспоры были не единственным обществом, где контрдансы сохранялись на протяжении всего XIX века как живая традиция. Не менее интересная ситуация сложилась в Америке со «square и contra dances». Традиция контрдансов в Америке известна с XVII века. Она, несомненно, имеет свою специфику, но вплоть до начала XIX века американская традиция равнялась на европейскую, а точнее, английскую традицию — в обеих странах были популярны одни и те же книги, американские авторы описывали традиции английских танцев [Aldrich, 1991, стр. 12,15]. Однако контрдансы настолько прочно прижились в Америке, что, когда в Старом свете традиция стала исчезать, в Америке их по-прежнему знали и танцевали. Хорошо распространение этих танцев описывает цитата из учебника Джудсона Саусе: «These dances are no longer fashionable, yet they are frequently danced all over the country» [Sause, c1889, стр. 71]. Томас Хилгров считал, что контрдансы распространены на провинциальных балах и частных вечеринках и характерны «доброй старой Англии»: «they are characteristic of Merry England in the olden time — of the cheerful, gay, and light-hearted, but hold an inferior place in the programme of a modern assembly» [Hillgrove, c1863, стр. 230].

Возможно, такая популярность контрдансов в Америке как-то связана с раслоением американского общества по социальной лестнице — здесь основными хранителями танцевальных традиций оказался миддл-класс с его высоким тяготением к неизменности быта, а, возможно, определенную роль сыграла половая дифференциация общества — танцевали в Америке, в основном, женщины, а контрдансы друг с другом танцевать интереснее чем вальсы [Aldrich, 1991, стр. 7–9]. И именно Америка в середине — второй половине XIX века дает наиболее богатый и интересный материал по контрдансам.

В библиотеке Конгресса представлено 35 американских учебников, в которых можно найти большие списки этих танцев⁶. Они имеют очень устойчивые схемы — т.е. в подавляющем большинстве случаев мы можем быть уверены, что речь идет именно об одних и тех же танцах, а не просто о разных танцах, сочиненных на одну и ту же мелодию. Многие из них сохранились в американской

⁶Всего в них встречается 202 танца, причем «уникальных» (т.е. названий, упоминающихся по 1 разу) — из них 85 (из около 400 проанализированных танцев начала века большинство было уникальными, а повторяющихся названий было всего около 40); впрочем, танцев, встречающихся в 7 и более учебниках тоже немного — около 20; большинство встречается 2 — 5 раз.

и шотландской традициях и до наших дней. Из общих «качеств» контрдансов можно назвать следующие: по сравнению с предыдущим периодом сильно сократилось количество «именных» танцев — в Америке было мало Лордов и Леди, которым имело смысл их посвящать; но зато по-прежнему очень популярно указание в названии типа танца — примерно половина названий — это «джиги», «рилы», «хорнпайпы». Танцы — в основном Longways duple minor (triple minor longways попадают, но редко [bal, 1863, стр. 11]). Многие танцы были рассчитаны на конечное количество пар, из них наиболее известный — это Virginia reel, танцующийся на 4 пары, но в учебниках довольно часто указывалось, что в сет должно вставать 6 пар вне зависимости от танца (см., например, [Kopp, c1896, стр. 110]). В дополнение к правилу 6 пар в книге под редакцией Френча указывается, что после того, как все станцевали свое проведение, все вместе должны станцевать финал — all forward (4); turn partners (4); all promenade around the hall (8) [French, c1893, стр. 78].

Кроме стандартного построения встречались танцы в разных формах лонгвеев: пары стоят лицом друг к другу, но не в колонне, а по кругу (Sicilian circle), линия из двух пар лицом к такой же линии (Tampete), линия из трех персон, кавалер между двумя дамами, лицом к такой же линии (Rustic Reel), первая пара стоит на чужих местах (Spanish Dance).

В тех учебниках, где указано количество тактов, чаще всего танец укладывается в 32 такта в проведении [French, c1893; Elmwel, 1892], впрочем, есть учебник, указывающий количество шагов (80 или 120), но просчет фигур танцев в этом учебнике, как правило, дает те же самые 32 такта [bal, 1863]. А профессор Бонштейн вообще каждую фигуру считает соответствующей 8-ми тактам музыки [Bonstein, c1884, стр. 9]. Но бывают танцы и на иное количество тактов, чаще всего на 24 или 40 (см., напр. [Kopp, c1896, стр. 91], The firemen's dance).

Некоторые авторы учебников указывают происхождение того или иного танца — английское, ирландское, шотландское или французское. Насколько это соответствовало реальному происхождению — мне сложно проверить. Так же значительное количество танцев было вальсами-контрдансами или польками-контрдансами; мазурка в контрадансах не использовалась.

В Шотландии и Ирландии тоже регулярно создавались танцевальные книги с описаниями контрдансов. Самыми известными из них являются:

- Willok H.D. Manual of dancing (Glasgow, ок. 1847) — в книге приведено 29 танцев, из них 10 — на шотландские мелодии;
- prof. Bland The art of dancing (London, ок. 1850) — в книге помещено описание шагов шотландских сольных танцев, позаимствованное у Пикока;
- Frederick Hill's Book of Quadrilles and Country Dances (рукопись, начата в 1841 г. — в ней помещены описания 12 сольных шотландских танцев и 48 шотландских контрдансов — часть из которых общеизвестны, а часть

были не в моде много-много лет + 14 контрдансов, не имеющих пометки «шотландские»);

- Thomas Archie Book of dances — рукопись из Дуддалка (Ирландия), начата в 1864 г. — это записная книжка танцевального мастера, в которой он отмечал все танцы, разучиваемые им на занятиях, в ней упоминаются Circassian Circle, Hiberian Circle, Guaracha Waltz, Reel of eight, Virginia Circle, Hullachon, а также описываются 54 лонгвея;
- Thomas Murphy manuscript held in the archives of Glasgow City Council, c1867 — в ней есть некоторое количество танцев на популярные мелодии (одиночные кадрили), а также Lancier, Glazgow Highlanders, Duke of Perth, Flowers of Edinbourgh, Prince Imperial, Polka-quadrille, yPetronella, La Russ, Blue Bonnet, Black Watch, Waltz-cotillion (изложено по [Rogers, 2003, стр. 152–155]).

Одним из самых молодых примеров может быть работа Космо Митчелла 1900 года издания [Mitchell, 1900]. Впрочем, 1900-й год — это время, когда уже работал Сесил Шарп в Англии, занимавшийся собиранием контрдансов и возрождением традиций. А это было уже новой главой в истории этих танцев.

1 Sicilian Circle & Circassian Circle

Это два танца, несомненно, родственные между собой. Они хорошо известны по учебникам 1856–1896 гг.

Прежде всего, их объединяет построение — такое же как для испанского танца — специфический лонгвей, замкнутый в круг. Оно позволяло танцевать всем парам одновременно, даже не простаивая проведение на концах. Кроме того, т.к. пары стояли лицом пара к паре, а не к партнеру, напротив каждой дамы стоял кавалер, что позволяло выполнять очень любимую в XIX-м веке фигуру «*chaîne de dame*». Надо отметить, что эти танцы никогда не танцевались в линиях, а такой тип построения — четверки по кругу — до настоящего времени называется «*sicilian circle*». Интересно, что в середине — третьей четверти века танцующим рекомендовалось для *sicilian* и *circassian circle* вставать «как на испанский вальс». А в 1890-х гг., наоборот, использовалась для описания построенный фраза «встать как на *sicilian circle*» [Elmwell, 1892, *Soldiers's Joy*]. А в настоящее время «*sicilian circle*» — выражение, использующееся преимущественно для описания построения, и даже Испанский вальс может называться *Sicilian Circle Waltz*⁷. Танец исполнялся либо до тех пор, пока все пары не вернутся на свои первоначальные места и не встретят партнеров, с которыми начинали, либо до тех пор, пока промптер не остановит его.

⁷См.: <http://old.fezziwigs.org/othersets.html> Приношу свою благодарность Тихомировой Е. В., обратившей мое внимание на это обстоятельство.

1.1 Sicilian circle (Сицилийский круг)

Танец впервые мне известен в 1857 г. [Hillgrove, 1857, стр. 70], но автор описания упоминает, что этот танец был и раньше популярен на балах, но вышел из моды из-за грубой манеры его исполнения [Hillgrove, 1857, стр. 70]. По сути, это — чуть измененная первая фигура Кадрилли⁸, что и объясняет популярность Sicilian circle. Часто его ставили на балах сразу после Грандмарша⁹. Танец, как правило, имел следующий набор фигур: Circle four hands around (4); turn partner (4); right and left (8); ladies chain (8); all forward and back (4); pass through (4) [French, c1893, стр. 13]. Вариации, конечно, были возможны — чаще всего последнюю фигуру (all forward and back и траверсе) заменяли пуссетом (all promenade—passing once and half round — например, [Hillgrove, c1863, стр. 224]); либо вместо баланса друг к другу танцевали баланс в центр [Rivers, c1885, стр. 38]. Этот танец, как и многие другие танцы середины — второй половины XIX века сильно зависел от промптера, выбиравшего фигуры: в некоторых книгах описываются два варианта фигур — на выбор промптера — см., [Strassburg, c1889, стр. 24] и [French, c1893, стр. 13]. Также на протяжении всего периода авторы учебников жалуются на неаккуратных танцоров, исполняющих пуссет на шагах галопа ил польки, улетающих на ползала и при возвращении путающихся, не могущих найти своего места в сете ([Hillgrove, 1857, стр. 70], [Hillgrove, c1863, стр. 224] [Harvey, c1889, The Sicilian Circle]).

1.2 Circassian circle (Черкесский круг)

Этот танец тоже известен с 1850-х годов (первое упоминание из найденных мной — 1856 г. [Durang, c1856, стр. 98], первое описание — 1857 г. [Hillgrove, 1857, стр. 75–78]), и до конца века. Чаще всего распространено описание на 40 тактов в проведении: All balance, swing four hands — ladies chain — balance and turn partners — right and left — all forward and back, forward again and pass to next couple (as in the Haymakers.) [Howe, c1886, стр. 46]. Изредка встречались и другие варианты (например, [Robertson, 1875, стр. 127–128]).

Но наиболее интересной и при этом уникальной является схема, помещенная у Хиллгроува [Hillgrove, 1857, стр. 75–78]): здесь описан интересный вариант, состоящий из нескольких частей (каждая на 32 такта): по нему, первое проведение танцуется первая схема, следующее — вторая, затем в третьем проведении используется третья схема и т.п. — всего 10 вариантов, относительно их чередования в случае, если танец больше чем на 20 пар указано «All repeated <...> ad libitum». Справедливости ради стоит отметить, что в учебнике Страссбурга [Strassburg, c1889, стр. 24], для сицилийского круга описаны также две части, а не одна, как повсеместно.

⁸о чем писали еще авторы-современники этого танца: [Hillgrove, 1857, стр. 70]; точнее название звучит как Plain Quadrille, [Harvey, c1889, The Sicilian Circle]

⁹наблюдение Тихомировой Е. В.

2 Money Musk

Этот танец известен с конца XVIII в. (Money Musk — это название местечка в Шотландии).

Впервые он упоминается у Томпсона в Thompson's Complete Collection of Country Dances and Cotillons в 1780 году, но в данном сборнике присутствует только мелодия [DFIE, 2006, Title Index-MO].

С 1785 года этот страспей регулярно публикуется со схемой танца:

Werner, 1785	Mony Musk	TCTSTSTOETET	3	E=L, T=O
Preston, 1786	Money Musk	TCTCSTSTOLC	3	O/2
Longman&Brod, 1790	Money Musk	TCTSTSTOEETT	3	O/2, E=L, T=O
Bland&Weller, 1797	Money Musk	TCTSTSTOETET	3	O/2, E=L, T=O
Preston, 1798	Money Musk	TCTSTSTOETET	3	O/2, E=L, T=O
Dale, 1800	Money Musk	TCTSTSTOETET	3	O/2, E=L, T=O

[DFIE, 2006, Title Index-MO]

Эти зашифрованные схемы показывают, что в конце XVIII века Money Musk танцевался одинаково практически везде (с небольшими расхождениями в конце схемы).

Но были и другие варианты исполнения танца: так, The gentleman & lady's companion считает, что танцевать нужно на 24 такта следующим образом: вшестером полкруга влево и вправо; первый и второй кавалеры балансе друг другу (?) и поворот друг с другом за руки, одновременно то же самое делают леди; первая пара — вниз по сету и вверх, cast off, right and left (с первой парой — ?). [Six hands half way round and back, first and second gentlemen balance together and turn round, the 1st and 2nd ladies do the fame, down the middle, up again, cast off, right and left. — [tgl, 1798, стр. 17]]

Right and left — необходимая принадлежность почти любого контрданса, напечатанного в этой книге. А связка down the middle, up again, cast off, right and left встречается в этом сборнике примерно в каждом втором танце. Возможно, здесь зафиксирован какой-то локальный вариант контрдансной традиции, распространенной в Норвиче — так как общего со схемой «классического» Money Musk нет в этом варианте ничего.

Вилсон предлагает танцевать Money Musk в двух вариантах: на 16 и на 32 такта (или в одном на 48, если считать single и double двумя частями одного танца):

1. Первая пара танцует восьмерку вокруг второй; движется вниз по сету и вверх, сет верхней паре;
2. Верхняя пара кружится за правые руки вокруг одной пары, затем то же самое за левые; три пары танцуют фигуру «set three across», затем фигуру, «set three in your places»; все в сете круг за руки, а затем возвращаются на места; проход через верх и низ

(1 часть: Whole figure at top, down the middle, up again, and foot it to the top couple; 2 часть: The top couple swing with right hands round one couple, then with left, set three across and three in your places, hands six round and back again, and lead through bottom and top — [Wilson, 1809, стр. 80]).

Для наглядности, приведу эту же запись в коде:

```
Wilson 1809 Money Musk FLS 2 S=56 [S. Fig.]
Wilson 1809 Money Musk TTSSOLL 3 T=1 [D. Fig.]
```

[DFIE, 2006, Title Index-MO]

Первый вариант с Money Musk не имеет ничего общего, второй — очень вольная трактовка общераспространенной схемы.

Надо отметить, что Money Musk был широко распространен — даже в России, где не очень любили лонгвеи, его танцевали, что подтверждается Петровским: «Можно бы еще писать о других, не столь употребительных танцах, как то: о Монимаске, Монферино, à la Greque и пр. — но оставляю оные до времени более приятнаго.» [Петровский, 1825, стр. 129].

В середине XIX века Money Musk упоминается в «Country Dance & Quadrille. A defence of the old dancing» Томаса Мура:

```
While — to the tune of “Money Musk,”
Which struck up now — she proudly spoke...
[Moore, 22 абзац]
```

В этом фрагменте говорится не о мелодии Money Musk, а о мелодии от [контрданса] Money Musk — что подтверждает, что мелодия и схема в сознании людей того времени были нераздельны, а сам контрданс воспринимался как родной Британский танец.

Во второй половине века формы танца уже не меняются — во всех 14 книгах, где было найдено его описание (например, [Carpenter, c1882; Link, c1893; Hillgrove, 1857, c1863; Brookes, 1867; How to dance, 1878; Bonstein, c1884; Kopp, c1896; bal, 1863; Elmwel, 1892; French, c1893; Howe, c1858, 1862, c1886]), схема остается стандартной, на 32 такта:

- 1–8 первая пара делает полтора оборота за правые руки и спускается на второе место: дама — cast off, кавалер проходит между второй парой и встает на место второй дамы;
- 9–16 все пары сходятся — расходятся; первая пара за правые руки делает поворот на три четверти круга и встают кавалер — между второй парой, дама — между третьей;
- 17–24 все вместе (новыми шеренгами) сходятся — расходятся; первая пара за правые руки докручивается еще на три четверти круга и встают на вторые места на правильные стороны;
- 25–32 right & left (первая и вторая пары)

Стандартной является только схема, описания же разные авторы составляли по-разному, с указанием большего или меньшего количества подробностей. Различия принципиальные были только в одном — когда первой паре спускаться на второе место — в конце первых восьми тактов (что, с моей точки зрения удобнее), или в начале вторых восьми тактов (вариант, распространенный чаще).

То. вариант середины века XIX в целом сохраняет все ту же устоявшуюся схему Money Musk, известную с конца XVIII века.

В настоящее время этот контрданс продолжает существовать в живой шотландской традиции, но его формы несколько изменились:

MONYMUSK (S8x32) 3C (4C set)Preston RSCDS Bk 11

1–8 1s turn RH & cast to 2nd place, turn 1.1/4 times LH to end 1L between 2s to face 1M between 3s

9–16 2s+1s+3s set twice 1s turning onto opposite sides & all set twice

17–24 2s+1s+3s circle 6H round & back

25–32 1s dance reels of 3 on sides giving RSh to person on their Right & 1s cross RH to places

Здесь, как и раньше, сохраняется связка поворот одной пары — совместное движение всей шеренги (только это не движение вперед — назад как в середине века, а классический сет — движение вбок).

3 Pop Goes The Weasel¹⁰

Нет, это не только детский стишок! Мелодия этого танца довольно стара, но только в середине XIX века на листочках с музыкой и в танцевальных учебниках начал появляться довольно глупый танец. Он был довольно популярен, что напоминает о том, что танцы были развлечением для людей студенческого возраста и большинство рецептов пунша XIX-го века включали изрядное количество спирта. Большинство ранних (середины века) источников описывают Pop Goes the Weasel как «недавно восстановленный» «древний» английский танец. Некоторые уточняют, что он был постановлен «в высшем свете». Один музыкальный листок грандиозно заявляет, что он был «недавно представлен на дворянских балах им. Ее Величества». Английский писатель Michael Quinion в статье о песне цитирует рекламу 1854 года, которая описывает танец, как представленный самой Викторией. И Quinion, и я¹¹ одинаково скептически касательно такой рекламы, но по количеству выживших источников видно, что танец был популярен по обе стороны Атлантики. Некоторые ранние источники содержат фрагменты, подтверждающие слова Кулона, что Pop Goes the Weasel «исполняется в той же манере, что и контрдансы, кавалеры и леди друг напротив друга.» Не совсем понятно, почему это не контрданс, поэтому мне кажется,

¹⁰Эта глава является сокращенным переводом статьи Susan de Guardiola [Guardiola, 2008a], выполненным Дмитрием Ереминым-Солениковым

¹¹Susan de Guardiola

что разница мала на практике, особенно если учесть, что остальные источники классифицируют танец как контрданс. Как и у многих других контрдансов, построение — лонгвей.

3.1 Фигуры

Базовая последовательность 4 фигур похожа во всех источниках и велико-лепно ложится на музыку.

- 8b Active couple down the middle and back again to original places
- 8b Active couple go down the outside of the set and back again
- 8b Active couple takes the next lady and the three circle around to the right then back to the left, ending with the lady going under the active couple's raised arms while all sing "pop goes the weasel!"
- 8b Active couple takes lady's partner and repeats the circling and "pop"

Я считаю, что крутиться надо сначала по, а затем против часовой стрелки, что типично для контрдансов. В некоторых источниках соотношение танца с музыкой слегка спутано: на третью фигуру выделяют 16 тактов, что явно является опечаткой, поскольку в четвертой фигуре такая же последовательность движений занимает 8 тактов, а песня не раскладывается на 40 тактов. Большинство источников середины века (как музыкальных листков, так и танцевальных учебников) описывают движения во время первых 16 тактов как «бег», что довольно странно, учитывая модные в то время кринолины и юбки на фижахмах. Источники 1880-х и 1890-х, будучи менее подробными, обычно ничего не пишут о характере движения. Единственным источником, указывающим шаги, будет мануал, в котором оно описано как «марш». Сейчас уже сложно выяснить, является ли это поздней вариацией, или это региональные отличия; этот источник (Kopcen) был опубликован в St. Louis в 1883 году. Подозреваю, другие танцоры в процессе движения первой пары не могли удержаться и незаплодировать, да и я, наверное, не слишком бы старался подавить это желание. Некоторые источники специально указывают, что при продвижении вниз снаружи сета, пройдя мимо следующей пары, пара не «пробивается» сквозь линии и не поднимаются до верха, а продолжает движение с того места, где они оказались, как принято в современных жанрах контрдансов (ECD, contra, RSCDS).

3.2 Вариации

Три части в которых фигуры различаются от источника к источнику:

1. Большинство источников начинают танец с движения 'middle down the center and up', но некоторые источники переставляют первые две части местами и пара сначала движется снаружи, затем внутри.
2. Опять же, абсолютное большинство источников предлагают первой кружить леди, но несколько источников советуют сначала проделать это с

кавалером, а затем с его партнершей.

3. Я нашла 3 варианта кружения:

- (a) Некоторые источники советуют делать полтора оборота в одну сторону, вместо поворотов туда и обратно. При этом первая пара оказывается за второй леди и прогрессия сломана, т.к. леди «выталкивается» обратно на свое место. Это просто обойти, сделав прогрессию во время прохода вниз и обратно по сету.
- (b) Некоторые поздние источники (начиная с 1880 г.) описывают эту фигуру как мулине. Это, конечно, означает, что танцующая пара или должна сделать необычную арку из левых рук или отпустить руки и взяться в форме более привычной арки; оба варианта неудобны, по сравнению с просто прокруживанием под арку.
- (c) Наконец, один источник 1893 г. описывает последовательность как «balance to the second lady, three hands around» перед «пор».

Хотя ни одна из вариаций не кажется подходящей, 3(b) может быть истолковано как более аккуратная версия для бала в стиле позднего 19-го века.

3.3 Музыка

Поскольку по этому танцу у меня нет источников раньше середины 19-ого столетия, я отношусь скептически к любому заявлению о том, что это «старинный» танец. Но сама мелодия достаточно известна: она является версией одного из контрдансов (Naumakers), использовавшего ту же фигуру, что и Strip the Willow, и Bob в Bowster (пара держит руки, формируя мост, другая должна пройти под ним). Впервые она публиковалась в сборнике Гоу, вышедшем в 4 томах с 1799 по 1820 гг. Она похожа на мелодию к Humpty Dumpty и не слишком далеко ушла от Lillibulero и Rock A-bye Baby, джиг отслеживаемых с XVII века.

Дополнить это милую статью Сюзан де Гьярдиолы можно фразой из учебника 1889 года: «This is one of the dances that always ends when the music stops». Это — один из тех танцев, которые всегда заканчиваются только когда заканчивается музыка [Harvey, c1889, стр. 61]).

4 Rustic Reel¹²

Rustic Reel — это простой контрданс из Американских учебников середины XIX века, в основном эпохи Гражданской войны 1860-х, хотя он встречается

¹²Сокращенный перевод статьи Susan de Guardiola [Guardiola, 2008b], выполненный Дмитрием Ереминым-Солениковым

с 1841 г. до поздних 1880-х. Некоторые источники отмечают, что он особенно подходит в качестве последнего танца вечера: «этот танец продолжается, пока церемониймейстер не решит, что его протанцевали достаточно, обычно завершает вечернее празднество и не должен использоваться в другое время» [bal, 1841].

Для танца может использоваться любая живая музыка с квадратом в 24 такта; некоторые источники указывают размер $\frac{6}{8}$ (джига), другие советуют шотландские риловые мелодии ($\frac{2}{4}$, $\frac{4}{4}$). Танцующие стоят в линиях по 3 человека (кавалер между 2 леди), тройки лицом друг к другу по кругу вокруг залы. Линии по трое затрудняют размещение танца на бальной карточке, поскольку танцору требуется две партнерши.

Все танцоры начинают одновременно.

Наиболее популярная форма танца:

- 1–8 оба кавалера променад с правыми дамами [или контр-дамами] напротив и обратно
- 9–16 оба кавалера променад с левыми дамами [...] напротив и обратно
- 17–24 вперед-назад-вперед-траверсе

На променаде танцоры могут взяться или за 2 руки (напрямую или перекрестив их) или в бальную позицию. Во втором случае или первый променад делается в сторону, противоположную вытянутым рукам, или танцоры должны использовать обратную бальную позицию (левая рука кавалера на спине дамы, правая рука отставлена и держит левую руку дамы). Ни один источник не приводит точного описания позиции. Мне больше нравится хват с перекрещенными руками, напоминающий о кадрилиных балансе, использовавшихся в середине XIX века. С широкими сетями и длинными променадами танцу требуется или большое пространство, или высокая дисциплина танцоров — но характер танца не способствует дисциплине.

Два поздних источника [Reilley, 1870; Rivers, c1885] приводят альтернативные фигуры на первые 16 тактов:

- 1–8 кавалеры балансе и поворот с правой дамой [или с правой контр-дамой?]
- 9–16 то же с левой

Ни Rivers, ни Reilley не указывают, как именно делать балансе. В кадрилях Rivers использовал балансе в виде *chassez*, когда партнеры перекрещивают руки и танцуют променад на 4 счета наружу, 4 обратно, подобно длинной фигуре променада в обычной версии. Танцоры также могут делать 3 маленьких шага и закрытие по направлению друг к другу и обратно, вероятно, кавалер в одиночку мог подойти к даме, которая неподвижна. Мне больше нравятся *chassez*-балансе Rivers'a, которые сохраняют дух времени и при этом лучше подходят для забитых бальных зал.

Еще источник [Brooks, c1866] дает другой набор фигур:

- 1–4 кавалеры прокручивают правых [контр-]дам за правую руку
- 5–8 кавалеры прокручивают левых [контр-]дам за левую руку
- 9–12 половина променада с правыми партнершами
- 13–16 половина right and left на места.

Это более сложная фигура. Половина променада и половина right and left делаются по диагонали через сет. Брукс особо отмечает, что танцоры поворачиваются самостоятельно в конце сета так, чтобы леди, шедшая вниз, слева, пошла бы наверх справа, поскольку в этой версии левые дамы меньше танцуют. Большинство танцоров и так поступают именно так, поскольку поворачиваться линией из 3 достаточно странно.

В дополнение к подробной статье Сюзан могу отметить, что Рустик рил (особенно в варианте Брукса) схож с «бранлем на шестерых», распространенным в современной французской традиции: и там, и там мы видим поочередные па с правой и левой партнершами — в том числе и в варианте «через сет», а также сход-расход (правда, без траверсе) — и других фигур в этом танце нет. Является ли это следствием какой-то зависимости между танцами или просто совпадением — пока не ясно.

5 Sir Roger De Coverley¹³

В середине — второй половине XIX в. контрданс Сэр Роджер де Коверли сохранял свою популярность. По книгам ходили легенды, что он был забыт и возрожден то ли на костюмированном балу у Королевы, то ли на балу в честь инаугурации губернатора в Хартворде (Коннектикут). Однако, судя по учебникам, он просто никогда не исчезал из бальных зал. Его характеризовали следующим образом: «Это — один из самых веселых танцев, и поныне, когда он танцуются, величественность и внешнее приличие уступают место веселью и радости, хотя в том, что касается манеры действий, утонченность не совместима с чем-либо близким к яркой грубости». [Witherspoon, c1894, стр. 15].

Какие наиболее характерные черты имеют версии, существовавшие в XIX веке?

Прежде всего, Сэр Роджер, известный с некоторого момента как Вирджиния рил (Virginia reel), как и многие другие контрдансы этого времени, танцевался не на 4, а на 6–8 пар¹⁴. Танцевался он на несложных шагах¹⁵. Соло первой и четвертой пар было почти неизменным условием — в книгах из библиотеки Конгресса практически нет вариантов без него. Причем вариант, где танцуют

¹³История этого танца была подробно рассмотрена в докладе Юлии Сальниковой на Первой Конференции по реконструкции старинных танцев [Сальникова, 2009].

¹⁴Ферреро допускал до 10 пар в сете, но пояснял, что в случае, когда пар много, они могут танцевать все фигуры имея две солирующие пары на сходах — расходах [Ferrero, 1859, стр. 135]

¹⁵The step used is an easy swing trot — [Harvey, c1889, стр. 60]

не крайние, а все пары, хоть и существовал, но почти не пользовался популярностью (в одной из книг 1874 г. появляется комбинированный вариант — сначала все пары сходятся и расходятся, партнеры меняются местами, а затем возвращаются обратно, после этого танцуются привычная схема — [tdg, c1874, стр. 25–26]). В отличие от современных версий, в Америке сходов-расходов было чаще не 4, а 5 — просто сход-расход с поклоном, проворот за левые руки, проворот за правые руки, проворот за две руки, до-за-до¹⁶. Начинать могли как первый кавалер и последняя дама, так и первая дама и последний кавалер — варианты встречаются одинаково часто (см. к примеру [Brooks, c1866, стр. 36] и [Brookes, 1867, стр. 45]). Так же почти обязательной фигурой была «мельница»¹⁷ — есть очень мало описаний, в которых она отсутствует.

Наиболее часто встречающееся описание:

- 5 перемен
- мельница
- ведущая пара поднимается наверх
- все вслед за ведущей парой маршируют по кругу — cast off до низа колонны — и поднимаются обратно
- ведущая пара галопирует вниз

(так же был популярен вариант с воротиками — когда после мельницы первая пара галопирует вверх, cast off до низа, где ставит арку, в которую проходят все остальные пары).

В стандартном варианте на одно проведение (при условии, что в сете всего 6 пар) уходило 80 тактов¹⁸, на все 6 проведений — 480 (+ в некоторых версиях предлагается после последнего проведения танцевать общий финал — Then all chassez, all forward and back, bow and courtesy, and see their ladies to seats. — [Hillgrove, c1863, стр. 225–226]). Темп музыки Сэра Роджера, как правило, 52–55 тактов в минуту, так что танец длился очень долго — достаточно, чтобы весело и шумно завершить вечер, утомив всех окончательно¹⁹.

Возможно, именно такой характер танца и позволил ему распространиться повсеместно. Даже в России, вообще очень холодно относившейся к контрдан-

¹⁶ В 1900 г. была опубликована версия на 6 перемен — последней был сход и поклон [Dodworth, 1900, стр. 135]; в Англии, впрочем, бытовала версия с четырьмя переменами

¹⁷ в терминологии XIX в. *geel down*.

¹⁸ правда, в случае если в сете много пар, и люди, стоящие на разных концах не успевают сойтись — прокрутиться и разойтись за отведенные на это 8 тактов, авторы советовали второй диагонали начинать движение не с началом новой фразы, а в момент, когда первая начинала двигаться назад из центра

¹⁹ проф. Брукс отмечает, что танец может исполняться под вальсовую мелодию, что вносит весьма приятную в него перемену [Brooks, c1866, стр. 36]

сам, был известен один из вариантов Сэра Роджера под названием «Шведский танец»²⁰.

Пройдя через столетия и страны, этот контрданс приобрел много разных мотивов и схем, так что бывают случаи, когда в одном и том же танцевальном сообществе бытуют по две разных схемы под двумя разными названиями. Так что, возможно, сейчас имеет смысл говорить не о танце, а о группе танцев или танцевальном явлении с таким названием.

Чем можно объяснить такую невероятную популярность Сэра Роджера?

Объяснения, которые приходят в голову, достаточно банальны — простая, незатейливая, но в то же время не обыденная композиция, веселая музыка, интересные фигуры (например, самая знаменитая — мельница), поочередное соло каждой пары, позволяющее вести танец и станцевать поочередно со всеми контрапартнерами в сете. Каждое качество по отдельности не могло быть основанием для долгосрочной популярности, но все вместе они обеспечили танцу такую долгую жизнь. Кроме того, свою роль сыграло то обстоятельство, что в Англии это был традиционно святочный или финальный танец — им заканчивалось большинство балов и танцевальных вечеров.

6 Tempete (тампет)

Тампет (фр. — буря) традиционно считается танцем французской революции. Самое раннее описание, доступное мне, помещено у Петровского:

«Тампет, Tempête.

Сей танец давно известный и заключающий много приятности, весьма мало и даже никакой не имеет трудности для того, кто знает уже Экосsez, Матредур, французскую Кадриль и т. п. танцы. — Кажется сей танец Англинский, судя по короткой, прерывистой музыке и шагах, отбиваемых о пол в роде матлота, кои называть будем (поелику нет другаго названия) pas de tempête. — Оные шаги выделять можно двояким способом: подвигаясь вперед и назад по надобности, подскакивая, или притопывая одною ногою, а другою выбивая. — Шаг тампетовой состоит из 2-х: 1) подскочить не свысока на правой ноге, дабы левая в боку осталась на воздухе, 2) отбить ею о пол и в подскочении опять отставить ее на воздухе; таким образом выделять обеими ногами, сколько надобности требует и тем же самым способом делать можно шаги сии стоя без подскочения. Из етого то шага, le demi-contretems и pas de rigodon составляется весь сей танец; фигуры же его известны тому, кто весь выше изобретенныя танцовал; вообще учившейся танцам, так мало найдет около него заботы, (что можно об заклад биться), что не учась ему, а только заметив порядок, будет танцовать его с точностию. — Тампет содержит 4 колена, 1-е состоит из баланса, местнаго, или движущегося вперед и назад и tour de mains обеими руками; 2-е Из chassées croisées; 3-е из креста, 4-е из traverssé и passé. — Особенную приятность

²⁰Он описан в книге де Колиньера [Де-Колиньяр, 1869, стр. 81–82]

сообщает ему то, что от самого начала до конца все находятся в непрерывном действии, и как перемены мест и предметов вообще нравятся вкусу каждого, то он как будто сделан для подтверждения мысли: одно и то же может наскутить. Впрочем учившие Матредур танцуют его точнее, потому что в нем особенно в фигуре *chassé* обращено внимание всех на двоих, где какнибудь и одним способом танцевать уже не следует; в самом же тампете танцуются во сколько угодно пар, лишь бы позволило пространство места и в такой толпе, кто что делает, не слишком приметно, лишь бы перебирать ногами и не мешать фигурам. — Не знаю кто выдумал в выделке баланса на месте останова в шагах, бить 3 раза в ладоши. Кажется такой игрушке не учит ни один учитель, а догадываюсь, что должен был учить таких, которых слух не слишком разборчив в музыкальном размере и что бы приучить их к ровному танцованию, бил им в ладоши, а может быть то же и им позволил, что прочие, не понимающие, присвоили себе, ввели в моду и распространили в других местах.» [Петровский, 1825, стр. 117–119]

По нему можно узнать основную схему, родственную вариантам середины — второй половины века:

- балансе друг к другу (с контр-партнером), *tour de mains*
- *chassées croisées*
- мулине
- *traversé* и проход к новым партнерам

Справедливости ради нужно отметить, что в английских учебниках начала века танец мне пока не встречался.

В середине — второй половине XIX в. тампет был очень популярен по обе стороны Атлантики. Чаще его называли *La tempete* или *Tempete*, и постоянно сравнивали с кадрилими:

«Когда фигуры хорошо исполнены, этот танец становится веселым, забавным и прекрасным вариантом для танцевального вечера, соединяя волнительность контрдансов с грацией и элегантностью кадриллей» [Hillgrove, 1857, стр. 67]²¹.

Схема тампета была достаточно стабильной:

построение — шеренга из двух пар лицом к такой же шеренге, группы из четырех пар выстраивались в колонны

1. Все, взявшись за руки, сходятся и расходятся два раза (8 тактов)
2. Все *chassées croisées* (правая пара проходит на место левой левая — на место правой), правая всегда идет впереди (8 тактов)
3. Все, взявшись за руки, сходятся и расходятся два раза (8 тактов)

²¹см. также [Reiley, 1870, стр. 190], [Witherspoon, c1894, стр. 17]

4. Центральные четверо мулине правыми руками, затем левыми (боковые танцуют то же по двое) (8 тактов)
5. В тех же группах, что и мулине (2—4—2) круг вправо—круг влево (8 тактов)
6. Все вперед-назад, вторые пары поднимают руки, а первые проходят в эти воротики к новым партнерам (8 тактов)

(изложена по [Hillgrove, c1863, стр. 221–223])

Иногда в нее вносили небольшие изменения: например, мулине и круги менялись местами, или вместо первого схода—расхода ставился общий круг.

Примерно с 1860-х гг. вместо названия *Tempete* стало изредка появляться название *Tom Pete*.

Интересно отметить, что параллельно существовал танец *Tempest* (это та же «буря», но по-английски). Кроме названия он был похож на Тампет «классический» тем, что его построение также было непривычно для контрдансов и восходило к котильонам: для него 6–8 пар вставали в две линии—пара напротив пары (как в поздних вариантах французской кадрили). Схема же была следующей:

Две верхние пары (по одной с каждой стороны) двигаются вниз, там разделяются и поднимаются вверх по-отдельности, поворот перед вторыми парами [и выстаиваются в два квадратика]—*right & left*, шен дам, балансе, и круг на 4 человека [при этом верхние пары оказываются на втором месте] [Howe, c1886, стр. 46].

Танец был тоже очень популярен, хотя и меньше, чем тампет. Часто в одних и тех же учебниках описывали оба танца, их не путали—всего один раз зафиксирован случай, когда вместо названия *Tempest* применено название *Tampete*.

7 Triumph

(Триумф, он же *Lady's Triumph*, or *Katy's Rambles*)

Танец, известный с начала XVIII века до нашего времени.

Свое название он, судя по всему, получил по центральной фигуре, которая присутствует во всех вариантах. Выглядит она следующим образом: второй кавалер и первая дама спускаются вниз по сету между линиями танцующих, в то время как первый кавалер спускается параллельно им с внешней стороны сета. Внизу сета (или внизу нескольких пар, т.к. за 4 такта практически невозможно ускакать дальше 8–10 пар) они соединяют руки следующим образом: леди скрепчивает руки и подает левую—кавалеру справа, правую—кавалеру слева; кавалеры берут руки леди в разноименные руки (тот, что справа—в правую, тот, что слева—в левую), а свободные руки кавалеры соединяют и поднимают над головой дамы как триумфальную арку (отсюда и название фигуры). В таком хвате тройка возвращается на свое место.

Впервые этот танец с таким названием упоминается в 1719 г:

Walsh, 1719	Lady's Triumph	SCSCLTFT	3	L/2
Walsh, 1736	Lady's Triumph	SCSCLTFT	3	L/2
Wright, 1719	Ladys Triumph	KTKTRSNLCT	3	T/1.5,R/2,S=24,L/2

[DFIE, 2006, Title Index-LA]

В конце века (и впервые без приставки Lady's) этот танец упоминается в сборнике Престона в 1793 г., а позже опубликован в его же сборниках 1799 и 1805 гг.:

Preston, 1793	Triumph,The	STSTL&CLLC	3	L/2
Preston, 1799	Triumph,The	XLVT	3	L&C
Preston, 1805	Triumph,The	SXSXLCT	2	X/2,L&V

[DFIE, 2006, Title Index-TR]

К сожалению, эти описания доступны только в кодированном варианте, поэтому полноценно исследовать их невозможно²². Можно только констатировать следующее: все описания отличаются как друг от друга (кроме описаний у Walsh'a), так и от позднейших вариантов. Во всех трех есть буква кода «L» — lead²³. Так что можно предположить наличие фигуры «триумф». Впервые этот танец как *Duple minor longway* был записан в 1805 г. Все варианты, если мне правильно удалось прочесть код, предполагают мелодию на 24 такта.

О вариантах, предложенных Томасом Вилсоном, известно больше. Он дважды публиковал этот танец, первый раз в *Treasures of Terpsichore* в 1809 г., второй раз — в *The treasures of Terpsichore; or, A companion for the ballroom* в 1816 г. Обе публикации — идентичные и обе имеют два варианта танца. Оба варианта рассчитаны на те же 24 такта. Отличаются они следующим: в первом кавалеры сначала ведут в триумфе первую леди, затем — вторую, затем, на последние 8 тактов танцуются *down the middle, up again, and right and left*; второй вариант начинается с *Set and change sides* (туда и обратно), затем кавалеры ведут только первую даму, затем — *down the middle, up again, and right and left*. В целом схемы достаточно похожи, чтобы быть вариантами одного танца, а не двумя разными танцами под одним названием. Применительно к Вилсону хочется отметить, что именно у него впервые появляется в этом танце фигура «*down the middle, up again*», которая позже будет одним из наиболее частых способов «заполнить» музыкальные фразы до необходимых 24 тактов. Кроме того, у Вилсона опубликован редкий вариант, в котором ведут не только первую, но и вторую леди. И, опять же, это первый известный случай «двойного» триумфа [Wilson, 1809, стр. 124].

Следующее описание находим в книге *The ballroom* (издана в Glazgo в 1827):

1. The first couple down the middle and up (8)

²²по нескольким причинам: под одним символом могут скрываться разные варианты похожих по сути фигур — например, L обозначает и обычное ведение, и ведение в «триумфе»; в коде отсутствуют все пояснения — к примеру как передвигается первый кавалер, если второй увел его даму

²³но под этим символом скрываются все варианты ведения.

2. The first lady down the middle with second gentleman; at the same time, first gentleman follows on the opposite side. They lead up the Lady in Triumph (8)

3. Pousset (8)

[Boulogne, 1827, стр. 45].

Те же самые фигуры (но в другой формулировке) в 1900-м воспроизводит Космо Митчел [Mitchell, 1900, стр. 58]:

First couple lead down the centre and back. Second gentleman leads first lady down the centre. The first gentleman follows them on the opposite side. The lady crosses hands, the first gentleman with right, the second gentleman with left hand behind the lady, forming an arch over her head, they lead up the centre in triumph. First and second couples circle round each over twice with chasse step, ultimately exchanging places. Repeat until places are regained.

Т.о. сопоставление этих двух шотландских учебников позволяет говорить об устойчивейшей форме танца, существовавшей в Шотландии в XIX в.

Логичным продолжением этой традиции является современный шотландский вариант:

THE TRIUMPH (R4x24) 4C setGow RSCDS Bk 1

1–8 1s lead down the middle & back to top, 1M presenting 1L to 2M

9–16 1L+2M with nearer hands joined dance down the middle followed by 1M, 1L+2M turn inwards (still holding hands) & with crossed arms gives LH to partner, 1M+2M join free hands in arch over Ladies head & all 3 dance up in «Triumph», 2M returns to place

17–24 1s dance special Poussette (1/4 turn, travel, 1/4 turn, 1/4 turn, travel, 1/4 turn, 1/2 turn) down the middle to 4th place as 2s+3s+4s step up

Здесь заменен только тип пуссета, опускающий оттанцевавшую пару в низ сега.

На английском материале представлены еще два описания:

Lady's Triumph.

First lady down the centre with second gent, partner follow after and back (8); first couple down the centre and back (8); right and left (8); then first gent down the centre with second lady, etc., etc.

[French, c1893, стр. 83]

По сути, это «сокращенный» вариант описания Вилсона — видимо, потому, что в конце века на те фигуры, которые Вилсон предлагал танцевать на 4 такта,

стали использовать по 8 тактов. Интересно то, что второй триумф, включенный Вилсоном в первое проведение (см. первый вариант) сместился во второе проведение.

У Редстока в 1877 г. был приведен более сложный вариант, тоже восходящий к Вилсоновской идее триумфа двух дам:

41.—The Triumph.

A somewhat old dance, but yet sometimes found on programmes of country families. The dancers form in two long lines, the length of the room;

No. 1 couple chasseez down the centre to the end, and in retiring are followed by the last couple; in turning back, No. 1 gentleman joins the last couple and lady between them, chasseez down again, No. 1 lady coming behind, and retiring No. 1 lady is guarded by both gentlemen, the other lady following behind; when turning down again, No. 2 couple chasseez behind them down the centre. The whole to be repeated by all the couples until the whole are in action.

[Radestock, 1877, стр. 140].

Он интересен «сплавлением» воедино фигур «down the middle and up» и «триумфа».

По другую сторону Атлантики сложилась следующая картина.

Большая часть учебников, в которых есть этот танец, изданы в Бостоне, что может свидетельствовать о популярности «Триумфа» именно в этом городе. Впрочем, вариативность форм танца (вернее, ее отсутствие) от города не зависела.

Так все описания, за исключением одного (как опубликованные в Бостоне, так и опубликованные в Нью-Йорке), предлагают следующую схему:

- триумф первой леди
- триумф первого кавалера (первая и вторая леди ведут его аналогично тому, как в первой части кавалеры вели леди)
- down the centre and up, cast off
- right & left

(например, [Bonstein, c1884, стр. 45])

Это — развитие первого варианта Вилсона. Однако, растянутое на 32 такта (т.к. последние две фигуры у Вилсона занимали 8 тактов, а в XIX веке — 16 тактов). Триумф кавалера, видимо, является местным, американским изобретением, и он очень хорошо объясняется исходя из состояния американского

общества того времени. Дело в том, что в Америке мужчины вели очень отделенную от дам жизнь — более обособленную, чем в Англии. Причем пика своего выражения эта разделенность достигала именно на танцах — в какой-то момент на танцевальных собраниях нормальной была ситуация, когда танцевали в основном дамы, а кавалеры встречались в таких местах очень редко [Aldrich, 1991, стр. 7–9]. Отсюда появляется стремление уравнивать условно-кавалерскую и дамскую партии в танце.

Но в Америке была известна и «традиционная шотландская» схема на 24 такта (down the middle and up, триумф первой леди, пуссет) — она была, к примеру, опубликована в сборнике *How to dance*, изданном в 1878 г. все в том же Бостоне [How to dance, 1878, стр. 29].

В заключение хочется отметить важный момент, который позволит избежать путаницы: слово «триумф» встречается в названиях разных контрадансов (например, *Love's triumph*, *Dorset triumph*). Но к «нашему» Триумфу они не имеют никакого отношения.

8 Spanish Waltz (Испанский вальс, испанский танец, вальс-контрданс, круговой вальс)

История этого танца была изложена Фабио Моллика [Mollica, 2005].

Вальсы-контрдансы в «испанском стиле» были известны в Лондоне с 1820-х гг. Одним из примеров может быть «Гуарача» (*Guaracha*), описанная Чиверсом.

Как вид танца *Spanish Dances* отличались только испанскими терминами и постоянным использованием па-де-вальс и вальсового вращения, особенно в пуссете. Впервые «Испанский танец» более-менее привычных нам форм (но с мулине во второй части) встречается в 1841 г. в маленьком анонимном учебнике, опубликованном в Нью-Йорке в 1841 г., *The Ballroom Instructor*. Вариант с двумя кругами баланс (без рук и за руки) появляется в вышедшем в 1856 г. *The Fashionable Casket* Чарльза Дюранга. Эта версия стала общепринятой и сохранилась до наших дней под названием вальсового контрданса. Обе версии сосуществовали на протяжении всего XIX века.

В книге Хоува [Howe, c1858] описаны еще несколько контрдансов на вальсовых шагах под названием *Spanish Waltz*, однако с другими фигурами, например, первая пара — *cast off*, встречается в конце и танцует вальс вверх по сету (*lead up*), возвращаясь на место. Вторая пара повторяет. Первая пара — вальс в конец колонны (*lead down*), обратно и *cast off* на одну позицию. Первая и вторая пары — *right and left*. В конце века вальсы-контрдансы пропадают из столичных программ, но после Первой Мировой войны уже воспринимаются как старинные танцы. Они «...будут рассматриваться и изучаться различными исследователями, которые посвятят себя восстановлению национальных традиций. Они станут элементами (частями) английских *old-time dancing*, американских *vintage dance*, французских *danse populaire*, т. е. свидетельством прошлого».

[Mollica, 2005].

В дополнение к обзору, написанному Фабио Моллика, хочется отметить следующие факты:

Я не берусь судить о традиции в Испании, но в испаноговорящей Латинской Америке вальсы-контрдансы были очень популярны. Их особенности — медленные движения и то, что танцуют все, а не только первая пара — были идеальны для жаркого климата этих стран [Hall, 1824, стр. 153-155], [Cochrane, 1825, стр. 117-121], [Varca, 1843, стр. 24–25].

Когда из Испании вальсы-контрдансы перекочевал в Англию, в 1830 году была опубликована Royal Spanish Quadrill, также исполнявшаяся на вальсовых шагах. Однако фигуры вальсов-контрдансов в ней не использовались [Rogers, 2003, стр. 103].

Оба варианта испанского вальса (более известного под именем испанского танца) — с мулине и с замкнутым кругом и постоянной сменой дам — были одинаково распространены по обе стороны Атлантики и мирно сосуществовали. Так, в 1847-м г. в книге «Leaflets of the ball room» упоминаются оба варианта второй части как одинаково возможные [leaflets, 1847, стр. 15]. А два типа построения — в колонну или по кругу — описываются еще в 1841 г. в The Ballroom Instructor [bal, 1841, стр. 35–37]. Правда, в самом конце века (начиная примерно с 1880-х годов) в учебниках публикуется только вариант с мулине.

Для варианта с балансе чаще всего требовалась музыка на 48 тактов, для варианта с мулине — на 32 такта, но уже с 1856 г. появляется вариант, предполагающий музыку на 40 тактов²⁴.

Испанский танец рассматривается авторами как общеизвестный и исключительно популярный. В 1868 г. о нем пишут: «Его не следует танцевать более двух раз за вечер. (It should not be danced more than twice during an evening)» [Beadle, c1868, стр. 24]. В 1863 г., в книге The ball-room manual of contra dances and social cotillions, with remarks on quadrilles and Spanish dance²⁵ описания испанского танца отсутствует, приведены только построение и способ вальсирования (кадрилли в этой работе посвящен также всего один абзац) [bal, 1863, стр. 28].

Не обходилось и без забавных случаев: в изданном в Мельбурне в 1875 г. «Roberts' manual of fashionable dancing and vade mecum for the ball-room» описаны два «разных» танца испанский вальс и круговой вальс, все отличие которых заключалось в том, что первый танцевался в колонне, а второй — в колонне, замкнутой в круг [Robertson, 1875, стр. 126–127].

А вот в учебниках Хоува испанский танец и испанский вальс действительно являются разными танцами (описание приведено выше — см. [Howe, c1858, 1862,

²⁴Each gentleman takes his own partner, and the two couples valse round each other once or twice, ad libitum, leaving the second lady and gentleman at the top of the dance [Durang, c1856, стр. 100]

²⁵Эта книга посвящена контрдансам, автор ее ставит своей целью знакомство публики с этим видом танцев.

с1886]).

На рубеже веков появился новый интересный вариант — когда пары стоят в едином кругу, и танцуют не в четверках, а в общем круге (он привезен в Россию Фабио Моллика — по словам исследователя, он нашел его в одном из английских учебников).

В наше время традиция вальса-контрданса развивается. К примеру, Тьерри Анан среди прочих бретонских танцев привез вальс «Огонь свечи», где мулине (или продвижение в закрытом круге) заменено на шен.

Список литературы

- [Де-Колиньяр, 1869] *Де-Колиньяр*. Практический самоучитель бальных танцев для обоого пола. / Де-Колиньяр. — Москва: тип. А. Гатцука, 1869.
- [Еремина-Соленикова, 2009] *Еремина-Соленикова, Е.* Томас Вилсон и английские контрдансы первой трети XIX в. / Е. Еремина-Соленикова // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2009.
- [Мачехин, 2010] *Мачехин, А.* Реконструкция танца La Boulanger конца XVIII — начала XIX века / А. Мачехин // Материалы второй конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2010.
- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским. / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825. — http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm .
- [Сальникова, 2009] *Сальникова, Ю.* Эволюция танца Сэр Роджер де Коверли (Вирджиния Рил) / Ю. Сальникова // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2009.
- [Aldrich, 1991] *Aldrich, E.* From the Ballroom to Hell / E. Aldrich. — Evanston, Illinois: Northwestern University Press, 1991.
- [bal, 1841] The Ball-room instructor [sic]; containing a complete description of cotillions and other popular dances, with illustrations. — New York: Huestis & Craft, 1841. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.225> .

- [bal, 1863] The ball-room manual of contra dances and social cotillons, with remarks on quadrilles and Spanish dance. — Belfast, Me: H. G. O. Washburn, 1863. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.011> .
- [Barca, 1843] *Barca, C. de la*. Life in Mexico During a Residence of Two Years in that Country / C. de la Barca. — Boston: Charles C. Little and J. Brown, 1843. — <http://books.google.com/books?id=X2ge2Jh1S6cC&dq> .
- [Beadle, c1868] Beadle's dime ball-room companion and guide to dancing. Comprising rules of etiquette, hints on private parties, toilettes for the ball-room, etc. Also, a synopsis of round and square dances, dictionary of French terms, etc. — New York: Beadle and Co., c1868. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.101> .
- [Blasis, 1830] *Blasis, C.* The code of Terpsichore. The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress, from the earliest times ... by C. Blasis ... Translated under the author's immediate inspection by R. Barton / C. Blasis. — London: E. Bull, 1830. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251> .
- [Blasis, 1866] *Blasis, C.* Carlo Nouveau manuel complet de la danse; ou, Traité théorique et pratique de cet art depuis les temps les plus reculés jusqu'à nos jours / C. Blasis. — Paris: Librairie Encyclopédique de Roret, 1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.020> .
- [Bonstein, c1884] *Bonstein, P.* Dancing and prompting, etiquette and deportment of society and ball room / P. Bonstein. — Boston: White, Smith & Co., c1884. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.002> .
- [Bosshardt-Strübi, 1897] *Bosshardt-Strübi, J. R.* Leitfaden für den Tanz- & Körperbildungs-Unterricht, mit Anleitungen über den gesellschaftlichen Verkehr. 14 Tafeln mit 118 figürlichen und choregraphischen Darstellungen / J. R. Bosshardt-Strübi. — Zürich: Juchli & Beck, 1897. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.201> .
- [Boulogne, 1827] *Boulogne, J. P.* The Ballroom or Juvenile Pupil's Assistant / J. P. Boulogne. — Glasgow: Edward Khull & Son, 1827.
- [Brookes, 1867] *Brookes, L. d. G.* Brookes on modern dancing, containing a full description of all dances, as practised in the ball room and at private parties, together with an essay on etiquette / L. d. G. Brookes. — New York: [The author], 1867. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.027> .
- [Brooks, c1866] *Brooks, P. C.* The ball-room monitor / P. C. Brooks. — Third edition. — Philadelphia: J. H. Johnson, c1866. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.030> .

- [Carpenter, c1882] *Carpenter, L. O.* J.W. Pepper's universal dancing master, prompter's call book and violinist's guide: containing a description of all the figures and full explanation of the different steps used in dancing, together with the music of all the principal dances, arranged for violin, with the prompter's calls printed on each dance just where they occur in dancing / L. O. Carpenter. — Philadelphia, Pa.: J.W. Pepper, c1882. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.035> .
- [Cellarius, 1849] *Cellarius, H.* La danse des salons / H. Cellarius. — Paris: Chez l'auteur, 1849. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.038> .
- [Clendenen, c1895] *Clendenen, F. L.* Prof. Clendenen's fashionable quadrille book and guide to etiquette / F. L. Clendenen. — Davenport, Ia.: F.L. Clendenen, c1895. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.016> .
- [Cleveland, c1878] *Cleveland Jr., C. H.* Dancing at home and abroad / C. H. Cleveland, Jr. — Boston: O. Ditson & Co., c1878. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.046> .
- [Cochrane, 1825] *Cochrane, C. S.* Journal of a Residence and Travels in Colombia During the Years 1823 and 1824 / C. S. Cochrane. — London: Henry Colburn, 1825. — Vol. II. — Chapter 11. — <http://books.google.com/books?id=RrECAAAYAAJ&dq> .
- [Coulon, 1860] *Coulon.* Coulon's hand-book; containing all the last new and fashionable dances... / Coulon. — 3 edition. — London: Jullien & Co, 1860. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049> .
- [Cuique, 1845] *Cuique, S.* The Christmas Log / S. Cuique // *Hood's magazine and comic miscellany, H. Reshaw.* — 1845. — Vol. III. — Pp. 143–155. — <http://books.google.com/books?id=dXUEAAAQAAJ&dq> .
- [DFIE, 2006] Dance Figures Index: English Country Dances, 1650–1833. — Colonial Music Institute, 2006. — Compiled by Robert M. Keller. — <http://www.danceandmusicindexes.org/DFIE/Index.htm> .
- [tdg, c1874] The dancer's guide and ballroom companion. — New York: Frank M. Reed, c1874. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.009> .
- [Dodworth, 1900] *Dodworth, A.* Dancing and its relations to education and social life, with a new method of instruction, including a complete guide to the cotillion (German) with 250 figures / A. Dodworth. — New York, London: Harper & Brothers, 1900. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.186> .

- [Durang, c1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket; or, The ball-room instructor. A new and splendid work on dancing, etiquette, deportment, and the toilet / C. Durang. — Philadelphia: Fisher & Brother, c1856. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063> .
- [Elmwell, 1892] *Elmwell, L. H.* Prompter's pocket instruction book / L. H. Elmwell. — Boston: White-Smith Music Publishing Co., 1892. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.064> .
- [Ferrero, 1859] *Ferrero, E.* The art of dancing, historically illustrated. To which is added a few hints on etiquette; also, the figures, music, and necessary instruction for the performance of the most modern and approved dances, as executed at the private academies of the author / E. Ferrero. — New York: Edward Ferrero, 1859. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.067> .
- [tgl, 1798] The gentleman & lady's companion: containing the newest cotillions and country dances, to which is added, instances of ill manners, to be carefully avoided by youth of both sexes. — Norwich: J. Trumbull, 1798. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.114> .
- [Giraudet, 187-?] *Giraudet, E.* Traité de la danse... / E. Giraudet. — Paris, 187-? — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.085> .
- [Grant, 1892] *Grant, H. N.* The Highland fling and how to teach it. / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y.: Electric City Press, 1892. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.086> .
- [Grant, c1895] *Grant, H. N.* The double sword dance / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y.: Electric City Press, c1895. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.088> .
- [Guardiola, 2008a] *Guardiola, S. de.* Pop Goes the Weasel / S. de Guardiola // *Capering & Kickery, Capering & Kickery.* — 2008. — August. — <http://www.kickery.com/2008/08/pop-goes-the-we.html> .
- [Guardiola, 2008b] *Guardiola, S. de.* Rustic Reel / S. de Guardiola // *Capering & Kickery, Capering & Kickery.* — 2008. — July. — <http://www.kickery.com/2008/07/rustic-reel.html> .
- [Hall, 1824] *Hall, B.* Extracts from a Journal: Written on the Coasts of Chili, Peru, and Mexico, in the Years 1820, 1821, 1822 / B. Hall. — Edinburgh: A. Constable and Co., 1824. — Vol. I. — <http://books.google.com/books?id=2QtJAAAAIAAJ&dq> .

- [Harvey, c1889] *Harvey, J. H.* Wehman's complete dancing master and call book: containing a full and complete description of all the modern dances, together with the figures of the German / J. H. Harvey. — New York: H. J. Wehman, c1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.091> .
- [Hillgrove, 1857] *Hillgrove, T.* The scholars' companion and ball-room vade mecum, comprising a description of all the principal dances ... With hints and instructions respecting toilet, deportment, &c., &c. ... / T. Hillgrove. — New York: T. R. Turnbull & Co., Printers, 1857. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.094> .
- [Hillgrove, c1863] *Hillgrove, T.* A complete practical guide to the art of dancing. Containing descriptions of all fashionable and approved dances, full directions for calling the figures, the amount of music required; hints on etiquette, the toilet, etc. / T. Hillgrove. — New York: Dick & Fitzgerald, c1863. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.093> .
- [How to dance, 1878] How to dance. A complete ball-room and party guide. Containing all the latest figures, together with old-fashioned and contra dances now in general use. Also, a guide to ballroom etiquette, toilets, and general useful information for dancers. — New York: Tousey & Small, 1878. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.098> .
- [Howe, 1862] *Howe, E.* American dancing master, and ball-room prompter: containing about five hundred dances including all the latest and most fashionable ... with elegant illustrations, and full explanation and every variety of the latest and most approved figures, and calls for the different changes, and rules on deportment and the toilet, and the etiquette of dancing. / E. Howe. — Boston: E. Howe, 1862. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.102> .
- [Howe, c1858] *Howe, E.* Howe's complete ball-room hand book, containing upwards of three hundred dances, including all the latest and most fashionable dances ... with elegant illustrations, and full explanation and every variety of the latest and most approved figures, and calls for the different changes, and rules on deportment and the toilet, and the etiquette of dancing / E. Howe. — Boston: Ditson & Co., c1858. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.243> .
- [Howe, c1886] *Howe, E.* The pocket ball-room prompter, containing calls for the different changes and figures to all the principal quadrilles, cotillons, country dances and fancy dances of the day / E. Howe. — Boston: O. Ditson & Co., c1886. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.099> .

- [Kopp, c1896] *Kopp, E. H.* The American prompter and guide to etiquette, comp. by E. H. Kopp. Containing, in addition to explanations of all modern dances in general use, full directions for calling and dancing all the latest standard and special dances ... / E. H. Kopp. — Cincinnati: The J. Church Co., c1896. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.110> .
- [leaflets, 1847] Leaflets of the ball room. — Philadelphia, New York: Turner & Fisher, 1847. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.188> .
- [Link, c1893] *Link, C.* Unique dancing call book Rochester / C. Link. — N.Y.: C. Link, c1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.113> .
- [Lorenzová, 189-] *Lorenzová, A.* Elegantní tanecník / A. Lorenzová. — V Trebíci: Nakladatel Jindrich Lorenz, 189-. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.215> .
- [Mitchell, 1900] *Mitchell, C.* A guide to ball room dancing / C. Mitchell. — Aberdeen, 1900.
- [Mollica, 1995] *Mollica, F.* La Danza di Società nell'Italia dell'800 / F. Mollica. I Libri della Società di Danza. — Bologna: B. F. T., 1995.
- [Mollica, 2005] *Mollica, F.* Il Valzer dei Maestri Storia ottocentesca di una danza / F. Mollica. I Libri della Società di Danza. — Bologna: B. F. T., 2005.
- [Moore] *Moore, T.* Country Dance & Quadrille. A defence of the old dancing / T. Moore. — http://www.setdance.com/archive/dance_and_quadrille.html .
- [French, c1893] The prompter's hand book / Ed. by J. A. French. — Boston: O. Ditson Co., c1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.079> .
- [Radestock, 1877] *Radestock, R.* The Royal Ball-room guide / R. Radestock. — London, 1877. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.140> .
- [Reilley, 1870] *Reilley, E. B.* The amateur's vademecum. A practical treatise on the art of dancing / E. B. Reilley. — Philadelphia: J. Nicholas, 1870. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.144> .
- [Rivers, c1885] *Rivers, C. H.* A full description of modern dances / C. H. Rivers. — Brooklyn, c1885.
- [Robertson, 1875] Roberts' manual of fashionable dancing and vade mecum for the ball-room containing review and full description of all the modern dances / Ed. by G. Robertson. — Melbourne: G. Robertson, 1875. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.147> .

- [Rogers, 2003] *Rogers, E. A.* The Quadrille. A practical guide to its origin, development and performers / E. A. Rogers. — Orpington: C & E Rogers, 2003.
- [Sause, c1889] *Sause, J.* The art of dancing, embracing a full description of the various dances of the present day, together with chapters on etiquette, the benefits and history of dancing / J. Sause. — Chicago: Belford, Clarke & Co., c1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.150> .
- [Strassburg, c1889] *Strassburg, H. A.* Call book of modern quadrilles ... / H. A. Strassburg. — Detroit, Mich.: American Music Co., c1889. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.153> .
- [Wilson, 1809] *Wilson, T.* The Treasures of Terpsichore, or a Companion for the Ball-Room...Country Dances... / T. Wilson. — 2nd edition. — London: Calvert, W, 1809. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.191> .
- [Witherspoon, c1894] *Witherspoon, E.* The perfect art of modern dancing / E. Witherspoon. — London, New York: Butterick Publishing Co., c1894. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.119> .

Мария Дмитриева

Возникновение и развитие танцев, популярных на русских балах в XIX веке

На русских балах в XIX веке программа танцевального вечера — количество и последовательность танцев — варьировалась в зависимости от бала: на придворных обычно танцевали полонез, вальс, французскую кадрили и мазурку; на частных балах танцы были более разнообразными. Драматургия бала развивалась от торжественного, чинного полонеза к шутивому котильону.

Некоторые танцы появлялись и исчезали, другие изменялись — как в схеме, так и в технике исполнения, а в определенные периоды эпохи какой-либо определенный танец, как дань моде, мог быть наиболее популярным. Следует отметить, что в репертуаре каждого танцмейстера имелись танцы собственного сочинения.

1 Полонез

Перешедший из XVIII века в XIX, полонез — или польский, всегда открывал придворные балы. В церемониальном танце-марше принимали участие все присутствующие. Во второй половине XIX века полонезом открывались балы на купеческих и серебряных свадьбах, а также на детских балах.

В первой паре мог быть дирижер со своей дамой, или же хозяин бала с наиболее почетной гостьей (хозяйка бала шла во второй паре с наиболее почетным гостем). На официальных балах во второй половине XIX века император с императрицей могли составлять первую пару, но до того в первой паре шествовал император со старшей дамой, во второй — императрица с великим князем или особенным гостем, а остальные пары строились по заранее назначенному порядку (в соответствии с Табелем о рангах и светским этикетом). На частном балу император выступал в первой паре с хозяйкой бала, императрица с хозяином бала — во второй паре.

Полонез бывал продолжительным, поэтому опоздавшие гости могли присоединиться к танцу.

Последовательность исполнения фигур танца могла указываться танцмейстером, при этом зачастую эту роль на себя брала первая пара — она задавала определенные фигуры, которые повторяли и все остальные. С течением времени танец упростился, став более похожим на торжественную прогулку с минимальным количеством фигур.

Исполнение танца не ограничивалось одной залой — вереница польского могла следовать и в другие комнаты.

Во время полонеза был в ходу и обычай «отбивания дамы», особенно популярный на московских балах — кавалер, которому не досталось дамы, подбегал к первой паре и, хлопнув в ладоши, отбивал даму себе, первый же кавалер переходил ко второй даме, второй — к третьей и т.д., последний кавалер, оставшись без дамы, либо уходил прочь, либо бежал отбивать даму первой пары.

Полонез мог состоять из нескольких туров, не более трех, во время которых пары распадались, образуя новые.

Польский мог предшествовать ужину, когда все участники, не прекращая танца, направлялись в столовую.

Существовали разновидности танца — круглый польский, полонез с прыжками (*polonaise sautante*).

2 Вальс

Самый романтичный, опьяняющий и кружащий голову танец — вальс был вторым танцем, также мог являться и открывающим на частном балу.

Увлекательный, способный возбудить сладкие грезы и томительные мечты, что-то среднее между кокетством и страстью, между ребяческой игрой и глубоким вздохом, вальс долгое время считался вольным и неприличным.

Вальс создавал для объяснений удобную обстановку, а соприкосновение рук позволяло передавать записки.

Во время танца в паре необходимо было находиться не слишком близко друг к другу, и не слишком отдаленно, не отворачивать голов друг от друга, чтобы глаза были не слишком подняты, но и не опущены. Ноги вытянуты, танцевать следует на носках и без шарканья, руки держать закругленными — левая рука дамы лежит на плече кавалера, а правая рука кавалера обхватывает талию дамы.

В России вальс танцевали долго и быстро, вальсировать можно было два-три тура, выходить из танца разрешалось до окончания музыки — можно было присаживаться, а потом снова включаться в очередной тур. Когда дама желала прекратить вальс, то предупредила об этом кавалера, произнося «Merci», с легким поклоном головой.

Дирижер-распорядитель, желая закончить вальс и перед тем, как замолкнет музыка, объявлял: «Valse va finir» («Вальс закончен»).

Существовало несколько разновидностей вальса, из них наиболее распространенными были немецкий вальс в три па — более спокойный, и французский, более живой — в два па. Также танцевали Венгерский вальс, Венский вальс, вальс в пять па. В конце XIX века появились вальс-галоп, вальс-менуэт...

3 Французская кадрили

В первой трети XIX века этот танец был одним из самых популярных на балу, достигнув широкого распространения в 1830-х годах, и его могли танцевать несколько раз за вечер.

В начале XIX века кадрили состояла из пяти фигур и требовала хорошей техники исполнения: надо было обладать большой ловкостью, чтобы с достоинством протанцевать кадрили и заслужить одобрение присутствующих.

К концу XIX века происходит эволюция французской кадрили. Построение пар было в виде колонны, а не в виде каре, в танце насчитывалось шесть фигур, упростилась техника исполнения. Кадрили стала отдыхом после лёгких танцев.

На любые кадрили вежливость требует выбирать визави с согласия своей дамы и по возможности не приглашать брата или мужа своей партнерши. К кадрили кавалер ведет свою даму под руку, а не за руку, и таким же образом отводит ее назад, по окончании танца.

4 Мазурка

Успех этого танца пришелся на 2 половину 1810-х – 1820-е годы — стремительная мазурка с быстрым темпом и сложными па являлась кульминацией бала, и обычно была последним танцем перед ужином.

Ведущая роль в мазурке принадлежала кавалеру — он выбирал фигуры, движения и переходы, а дама ему подчинялась. Каждый участник должен был проявить изобретательность и импровизировать, не нарушая общего рисунка танца.

«Бравурный», или краковский, стиль — характерный для провинциальных балов — отличался размашистым и свободным исполнением. Здесь кавалеры проявляли силу, решительность, галантность, очаровывали и завоевывали своих дам, демонстрирующих слабость и хрупкость.

Салонная мазурка, утонченная и изысканная, более плавная и спокойная, признавалась танцмейстерами как единственно правильный вариант, при этом во время танца не было противопоставления мужского и женского начал, характерного для бравурного стиля.

В 1820-е французская (светская и любезная) манера мазурки сменяется английской, с томными и ленивыми движениями кавалера, что было связано с модой на дендизм.

Мазурка продолжалась долго: одни пары исполняли фигуру, показанную распорядителем и его дамой, другие наблюдали за ними или вели светскую беседу, получившую название «мазурочная болтовня». Принимающие участие пары могли пропускать фигуры танца. Мазурочные беседы позволяли легально общаться с противоположным полом, что имело большое значение и представляло возможность любовного признания. В мазурке были распространены

разные фигуры, в том числе с выбором партнера, и предпочтение в пользу кого-то могло рассматриваться как знак особой благосклонности.

Мазурку в конце XIX века постепенно вытесняют котильон и кадрили-монстр (обыкновенная кадрили, между фигурами которой вставляются различные легкие танцы). Со временем создавались варианты мазурки, такие как вальс-мазурка, кадрили-мазурка.

5 Полька

В аристократических салонах в начале 1840-х годов получил распространение и признание чешский танец — полька. Не взирая на бешеную популярность, временно затмившую даже вальс, польку не танцевали на придворных балах.

Во время исполнения польки дирижер должен допускать танцевать одновременно только несколько пар, чтобы они, не будучи стеснены, могли показать свое искусство.

Первоначально полька исполнялась с постоянными фигурами, к концу XIX века фигуры упростились или исчезли, начали появляться новые варианты и гибриды танца — полька-галоп, полька-мазурка.

6 Котильон

Игровой танец, как правило, завершавший бал, имел множество фигур, куда входили элементы самых распространенных и популярных салонных танцев: вальса, мазурки, польки.

На котильон, как и на мазурку, кавалерами приглашались хорошо знакомые им дамы.

Начинался котильон туром вальса по кругу — за распорядителем и его дамой следовали все остальные пары, и когда последняя из них завершала свой тур и возвращалась на свое место, шли в ход другие фигуры танца — от более легких к более сложным.

Танцмейстеры придумывали всё новые и новые фигуры котильона, с вовлечением в танец различных бытовых предметов (стульев, вееров, цветков, шляп и т.п.) или котильонных аксессуаров (флагов, шаров, хлопушек, снежков из папирусной бумаги и т. п.).

Молодым девушкам рекомендовалось держать себя очень сдержанно и в некоторых фигурах не позволять себе движений, не согласных с хорошим тоном.

Котильон, весьма раскрепощенный, не предназначался для придворных балов: представители царской фамилии и знатные особы обычно покидали бал сразу после ужина, не принимая участие в шумном и развлекательном много часовом танце-игре.

7 Прочие танцы XIX века

Галоп — игриво-быстрый танец с беззаботным характером исполнения, рекомендовалось танцевать его в большой зале, по гладкому паркету, немногочисленным числом пар. Этим танцем могли оканчивать кадрили или сам вечер.

На балах в первой трети XIX века танцевались англезы и экосезы, матредур, гросфатер, тампет, Различные кадрили, например, русскую и английскую, а также краковяк.

В середине XIX века появляется лансье — танец, вызвавший переполох на балах по причине, что он всеми танцевался различно.

Падекатр, падеграс, венгерка, миньон, шакон — танцы конца XIX века.

8 Танцы-соло

Существовали сольные, или «блистательные», танцы, исполнявшиеся одним или несколькими танцующими.

В первой трети XIX века были распространены:

Тирольский вальс — имитация сольного танца тирольской крестьянки. Казачок — танец, заимствованный из русских народных. Матлот — традиционный английский матросский танец со сложной работой ног. Тамбурино — турецкий танец, переделанный на французский манер, дама, его танцевавшая, всегда держала в руках игрушки или барабанчик. Фанданго — сольный танец в испанском стиле, с кастаньетами; был очень любим за красивые движения и кружение. Также в моде были стилизации под Французские, Савойские и Неаполитанские танцы. Бывали танцы с гирляндами и букетами, часто исполняемыми детьми. Иногда такие танцы приобретали некоторую сюжетность: например, Весталка, или танец для 4-х девушек "Времена Года".

На протяжении всего XIX века в мемуарной литературе упоминаются два сольных (показательных) танца:

Русская пляска, в которой выразительные простонародные движения и сила чувства особенно впечатляли иностранцев.

Па де шаль — возникший в период увлечения античной культурой, танцевался с легким газовым шарфом, который необходимо изящно драпировать, поэтому в исполнении были важны грация и плавность движения рук. В танце обычно участвовали от одной до трех танцовщиц — они под музыку из известного балета создавали красивые группы, принимали изящные позы, подбрасывали шали, ловили их, набрасывали на голову, обвивали вокруг талии и т.п. В женских институтах па де шаль исполнялся как групповой танец.

Список литературы

- [Быт, 2003] Быт пушкинского Петербурга: Опыт энциклопедического словаря. — СПб: Издательство Ивана Либбаха, 2003. — Т. 1. А-К.
- [Гавликовский, 1902] *Гавликовский, Н. Л.* Руководство для изучения танцев. Составил артист императорских Санкт-Петербургских театров Н. Л. Гавликовский. Общедоступное пособие по изучению всех бальных танцев с указателем фигур для котильона и мазурки / Н. Л. Гавликовский. — Санкт-Петербург, 1902.
- [Дмитриев, 1998] *Дмитриев, М. А.* Главы из воспоминаний моей жизни / М. А. Дмитриев. — М.: Новое литературное обозрение, 1998.
- [Жахарев, 1989] *Жахарев, С. П.* Записки современника. Дневник студента / С. П. Жахарев. — Л.: Искусство, 1989.
- [Захарова, 2003] *Захарова, О. Ю.* Светские церемониалы в России XVIII — начала XX в. / О. Ю. Захарова. — М.: ЗАО Центрполиграф, 2003.
- [Институтки, 2005] Институтки: Воспоминания воспитанниц институтов благородных девиц / Под ред. В. М. Боковой, Л. Г. Сахаровой. — М.: Новое литературное обозрение, 2005.
- [Колесникова, 2005] *Колесникова, А. В.* Бал в России. XVIII — начало XX века / А. В. Колесникова. — СПб: Азбука-классика, 2005.
- [Лаврентьева, 2007] *Лаврентьева, Е. В.* Повседневная жизнь дворянства пушкинской поры. Этикет / Е. В. Лаврентьева. — М.: Молодая гвардия, 2007.
- [Лотман, 2006а] *Лотман, Ю. М.* Беседы о русской культуре. Быт и традиции русского дворянства (XVIII — начало XIX века) / Ю. М. Лотман. — СПб: «Искусство СПб», 2006.
- [Лотман, 2006б] *Лотман, Ю. М.* Великосветские обеды / Ю. М. Лотман, Е. А. Погосян. — СПб: Издательство «Пушкинского фонда», 2006.
- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев. Соч. А. Максина. С рисунками и нотами для фортепьяно / А. Максин. — Москва: типография Николая Степанова, 1839.
- [Марченко, 2005] *Марченко, Н.* Быт и нравы пушкинского времени / Н. Марченко. — СПб: Азбука-классика, 2005.

- [Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев, изданные учителем танцеванья при Слободско-украинской гимназии Людовиком Петровским / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825.
- [Правила, 1889] Правила светской жизни и этикета. Хороший тон. Сборник советов и наставлений на разные случаи домашней и общественной жизни. Состав. Юрьев и Владимирский. — С-Петербург, 1889.
- [Дуков, 2000] Развлекательная культура России XVIII-XIX вв. Очерки истории и теории. / Под ред. Е. В. Дуков. — СПб: Издательство «Дмитрий Буланин», 2000.
- [Светозарская, 1880] *Светозарская, К.* Светский человек изучивший свод законов общественных и светских приличий / К. Светозарская. — С-Петербург, 1880.
- [Гоппе, 1881] Хороший тон. Сборник правил и советов на все случаи жизни общественной и семейной. В пяти отделах. — С-Петербург: Издание Германа Гоппе, 1881.

Санкт - Петербургский Клуб Старинного Танца

Наш клуб объединяет в своем составе людей,
по-настоящему увлеченных изучением и реконструкцией исторического танца.
В рамках Клуба мы не только танцуем, но и знакомимся с этикетом, историей,
историей культуры и готовим сценические постановки.
Мы регулярно организуем балы, мастер-классы и конференции.

Занятия проводятся по нескольким программам,
охватывающим период с XV до н. XX вв.

Наши координаты:

+7-911-730-96-89 Екатерина Смольникова

+7-921-38-777-49 Евгения Соленикова

<http://historicaldance.spb.ru>

Группа танцев XVIII-XIX веков

“Рондино”

Мы любим и с удовольствием изучаем танцы эпохи ампира - времени противостояния
Наполеона и всей Европы. Другим направлением изучения являются контрадансы,
некогда господствовавшие по всему миру, но позже в России незаслуженно забытые.
Основное внимание мы уделяем восстановлению того незримого духа изящества и
грации, который витал на Петербургских балах начала XIX века.

Занятия проходят на базе СПбКСТ.

Руководитель группы - Соленикова Евгения.

eugeniasolenikova@gmail.com

+7-921-38-777-49

<http://historicaldance.spb.ru>, <http://rondino.spb.ru>

Ансамбль танцев эпохи Возрождения “*Vento del tempo*”

Погружаться в атмосферу прошлого можно по-разному. Участники ансамбля делают это через Танец, всегда бывший зеркалом взаимоотношений между мужчиной и женщиной, великим и смешным, значительным и мелким.

Основной предмет работы ансамбля - реконструкция и сценическая стилизация танцев и связанных с танцами элементов повседневной жизни европейцев XV-XVI вв.

Занятия ансамбля проходят на базе группы танцев XVI века СПбКСТ. Руководитель ансамбля - Смольнякова Екатерина.

esmolnyakova@gmail.com

+7 (911) 730-96-89

<http://historicaldance.spb.ru>

Фестиваль по эпохе 1500-1635 гг. “Золотой Век”

Фестиваль представляет собой реконструкцию европейского общегородского праздника. Разные мероприятия фестиваля ориентированы как на костюмированных, имеющих специальную подготовку участников, знакомых с эпохой и различными аспектами повседневной жизни, так и на зрителей и гостей фестиваля.

Большая часть мероприятий будет ориентирована на зрителей и подразумевает интерактивное участие.

Организаторы: администрация г. Гатчина, Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, ансамбль старинной музыки “*Lorem ipsum*”

info@16century.spb.ru

<http://16century.spb.ru/forum>