

Материалы конференций  
по вопросам реконструкции  
европейских исторических  
танцев XIII–XX веков  
2014–2015 годы

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы конференций по вопросам  
реконструкции европейских исторических  
танцев XIII–XX веков  
2014–2015 годы**

Санкт-Петербург  
2016

УДК 793.32  
ББК 85.326  
МЗ41

**Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX веков. 2014–2015 годы** — СПб.: КультИнформПресс, 2016. — ISBN 978-5-8392- . 127 стр.

В данном издании помещены материалы конференций, посвященных изучению старинных танцев. Рассмотрены актуальные вопросы, поставлены новые задачи, выявлены новые проблемы. Для специалистов и всех интересующихся историей танца.

Печатается на средства частных лиц.

Рецензент:

**Фомкин А. В.**, кандидат педагогических наук

Научный редактор:

Е. В. Еремина-Соленикова

Редколлегия:

Е. В. Еремина-Соленикова

Д. С. Еремин-Солеников

Е. С. Михайлова-Смольнякова

Корректор:

Е. В. Еремина-Соленикова

Верстка:

Д. С. Еремин-Солеников

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2016

© Коллектив авторов, 2016

© КультИнформПресс, 2016

ISBN 978-5-8392-

## Содержание

<i>Margarita Силичева</i> Bassa Franzesse и Bassa di Schastiglia— два танца, написанные на одну музыку .....	5
<i>Gerrit Berenike Heiter</i> Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Treatises of Civility of the 17 <sup>th</sup> Century .....	13
<i>Klaus Abromeit</i> Die Tanztexte von Johann Georg Pasch. Eine praktische und inhaltliche Annäherung .....	32
<i>Gerrit Berenike Heiter</i> The [Re]Creation of the <i>Ballet de la Merlaison</i> (1635–2011) — the Aesthetics of a Court Ballet of Louis XIII .....	37
<i>Klaus Abromeit</i> Country Dance, Contredance and the Consequences .....	55
<i>Klaus Abromeit</i> What will be will be — a ballet on matters of fate .....	58
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Вальс в датских контрдансах последней четверти XVIII века .....	68
<i>Letizia Dradi</i> The Italian Contraddanza between the 18 <sup>th</sup> and 19 <sup>th</sup> century .....	73
<i>Борис Стратилатов</i> Русская мазурка в XIX веке .....	84
<i>Борис Стратилатов</i> Фигуры Grand Rond в русских танцевальных источниках	108
<i>Дмитрий Еремин-Солеников, Евгения Еремина-Соленикова</i> Танцы профессора Гранта .....	117

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

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

На базе Санкт-Петербургского Клуба Старинного танца ежегодно проводится конференция, посвященная истории «бытового» танца, на которой все желающие могут поделиться итогами своих работ, обсудить интересующие их вопросы. Материалы конференций, прошедших в 2014 и 2015 годах мы предлагаем Вашему вниманию.

Проведении этих конференций было невозможно без Академии Русского Балета им. А. Я. Вагановой, которой мы выражаем глубочайшую благодарность.

Екатерина Михайлова-Смольнякова  
Евгения Еремина-Соленикова

Маргарита Силичева

## Bassa Franzesse и Bassa di Schastiglia — два танца, написанные на одну музыку

Bassa Franzesse — танец Нью-Йоркского манускрипта [Smith, 1995b, 25], Bassa di Schastiglia описан во Флорентийском манускрипте [Smith, 1995b, 23–4]. Оба манускрипта были написаны в одном регионе и примерно в одно время [Smith, 1995a, 195 и 203], содержат сходный набор постклассических танцев, поэтому можно смело предполагать, что авторы обоих танцев находились в общем культурном кругу и принятую в нем танцевальную музыку знали.

Танцы стиля Доменико обладают сложным меняющимся ритмическим рисунком, для них нужна специально написанная музыка.

Узость культурного круга людей, вовлеченных в сочинение и исполнение танцев стиля Доменико позволяла использовать чужие достижения со значительными изменениями. Bassa Franzesse и Bassa di Schastiglia тому пример.

Bassa Franzesse был написан, скорее всего, под готовую музыку, к которой, возможно, дописали финальную часть saltarello. Эта музыка не сохранилась, но ее структуру можно восстановить по схеме танца. Посмотрим на таблицу 1.

№ такта	Шаги
<i>[Музыка bassadanza]</i>	
1	Reverentia до земли
2	
1	Continentia Continentia
2	Sempio Sempio
<b>A</b>	<b>Doppio</b>
<b>B</b>	<b>Doppio</b>
<b>C</b>	<b>Doppio</b>
<b>D</b>	<b>Doppio</b>
<b>E</b>	<b>Doppio</b>
3	Sempio Sempio
4	Ripresa Franzesse

№ такта	Шаги
5	Ripresa Franzesse
6	Ripresa Franzesse
1	Continentia Continentia
2	Sempio Sempio
A	<b>Doppio</b>
B	<b>Doppio</b>
C	<b>Doppio</b>
3	Sempio Sempio
4	Ripresa Franzesse
5	Ripresa Franzesse
6	Ripresa Franzesse
1	Continentia Continentia
2	Sempio Sempio
<b>A</b>	<b>Doppio</b>
3	Sempio Sempio
4	Ripresa Franzesse
5	Ripresa Franzesse
6	Ripresa Franzesse
<i>[Музыка Saltarello]</i>	
1-8	8 saltarello

Таблица 1: Схема Bassa Franzesse.

Танец начинается коротким двухтактовым вступлением. Затем три раза повторяется связка шагов и небольшими изменениями — последовательно уменьшается количество **doppio** с пяти до трех, а затем до одного. Это очень интересная музыкальная задача, но мы никогда не узнаем, как она была решена в данном случае. Затем следует «хвост» *saltarello* — фигура ухода, вероятно.

Теперь посмотрим на Bassa di Schastiglia. Ее схема представлена на таблице 2.

№ такта	Шаги	Комментарии
1	Reverentia	
2	Continentia Continentia	
3	Sempio Sempio	
4	<b>Doppio</b>	
5	<b>Doppio</b>	
6	<b>Doppio</b>	
7	<b>Doppio</b>	
8	<b>Doppio</b>	
9	Sempio Sempio	
10	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
11	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
12	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
13	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
14	Sempio Sempio	
15	<b>Doppio</b>	
16	Sempio Sempio	
17	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
18	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
19	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
20	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse	
Повторить такты 3–20 два раза		
1	Reverentia	
2–12	11 saltarello	
13	Sempio Sempio	Кавалер уходит вперед.

№ такта	Шаги	Комментарии
14	<b>Doppio</b>	
15	Sempio Sempio	Дама его догоняет.
16	<b>Doppio</b>	
1	Sempio Sempio	
2	<b>Doppio</b>	
3	<b>Doppio</b>	
4	<b>Doppio</b>	
5	<b>Doppio</b>	
6	<b>Doppio</b>	
7	Sempio Sempio	
8	<b>Doppio</b>	
9	Sempio Sempio	Первый шаг вперед, второй назад.
10	Reverentia	

Таблица 2: Схема Bassa di Schastiglia.

Музыка к этому танцу тоже не сохранилась, но в структуре танца видно некоторое сходство с предыдущим.

Чтобы убедиться, что сходство есть, мы попробовали выровнять обе схемы друг относительно друга на глаз. На таблице 3 представлены результаты выравнивания первой части танцев.

Bassa Franzesse	Bassa di Schastiglia
Reverentia до земли	Reverentia
	Continentia Continentia
Continentia Continentia	Sempio Sempio
Sempio Sempio	<b>Doppio</b>
<b>Doppio</b>	<b>Doppio</b>

<b>Bassa Franzesse</b>	<b>Bassa di Schastiglia</b>
<b>Doppio</b>	Sempio Sempio
Sempio Sempio	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Continentia Continentia	
Sempio Sempio	
<b>Doppio</b>	
<b>Doppio</b>	
<b>Doppio</b>	
Sempio Sempio	
Ripresa Franzesse	
Ripresa Franzesse	
Ripresa Franzesse	
Continentia Continentia	Sempio Sempio
Sempio Sempio	<b>Doppio</b>
<b>Doppio</b>	Sempio Sempio
Sempio Sempio	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse
Ripresa Franzesse	Ripresetta Franzesse Ripresetta Franzesse

Таблица 3: Сравнение первых частей Bassa Franzesse и Bassa di Schastiglia.

Двухтактовое вступление в обоих случаях использовано для приветствия, оба этих приветствия совершенно обычны для танцев стиля Доменико.

Первая связка шагов Bassa Franzesse легко превращается в первую связку Bassa di Schastiglia. Их отличает наличие двух *continentia* вначале. И Bassa Franzesse, и Bassa di Schastiglia балло, но они созданы с использованием бассаданц, французских или испанских, некоторое количество которых прижилось в Италии (Borges [Smith, 1995b, 44]).

Многие коридорные бассаданцы начинаются фигурой выхода не в том месте зала, где будут исполнены сложные и зрелищные фигуры, а на расстоянии нескольких шагов, а поэтому фигура выхода состоит из проходящих шагов без поклона или другого приветствия (Principessa [Smith, 1995b, 255–8], Cupido [Smith, 1995b, 70–2], Bassadanza [Smith, 1995b, 26]). В некоторых случаях такие бассаданцы начинаются двумя *continentia*. Но авторы Bassa di Schastiglia *continentia* проходки в начале не использовали.

Если они предлагали исполнять сразу два *sempio*, то у них должен был остаться еще один такт в конце связки. Его потратили на еще две *ripresetta franzesse* (аналог французского *demarche*).

Второй повтор связки шагов пропускаем — в Bassa di Schastiglia у него нет аналога.

Третий удивительным образом похож на первый.

На этом первая часть Bassa Franzesse заканчивается, а Bassa di Schastiglia повторяется еще раз, исключая приветствие.

Итак, чтобы получить музыку для первой части Bassa di Schastiglia нужно взять музыку первой части Bassa Franzesse, удалить из нее второй повтор и повторить первый и третий повторы два раза.

Посмотрим теперь на вторую часть танцев в таблице 4.

Bassa Franzesse	Bassa di Schastiglia	Комментарии
8 saltarello	Reverentia	
	11 saltarello	
	Sempio Sempio	Кавалер уходит вперед.
	Doppio	
	Sempio Sempio	Дама его догоняет.
	Doppio	

Таблица 4: Сравнение вторых частей Bassa Franzesse и Bassa di Schastiglia.

Шаги Bassa di Schastiglia занимают 16 тактов. То есть музыку второй части Bassa Franzesse нужно просто удвоить.

Третья часть Bassa di Schastiglia не имеет аналога в Bassa Franzesse — в ней только две части. Она легко образуется из первой, как видно из таблицы 5.

Bassa di Schastiglia I часть	Bassa di Schastiglia III часть
Reverentia	
Continentia	
Continentia	
Sempio	Sempio
Sempio	Sempio
<b>Doppio</b>	<b>Doppio</b>
Sempio	
Sempio	
Ripresetta Franzesse	
Sempio	Sempio
Sempio	Sempio
<b>Doppio</b>	<b>Doppio</b>
Sempio	
Sempio	
Ripresetta Franzesse	

Таблица 5: Сравнение первой и третьей Bassa di Schastiglia.

Последние два такта — два sempio и reverentia — это завершающий поклон. Он ничем не отличается от поклона в начале танца и также занимает два такта. Поэтому музыка начала танца может быть использована в его конце.

Таким образом, для балло Bassa di Schastiglia и Bassa Franzesse предположительно была использована одна и та же музыка, но с небольшими перестановками ее частей.

## Список литературы

[Smith, 1995a] *Smith, A. W.* Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza / A. W. Smith. — Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1995. — Vol. 1.

[Smith, 1995b] *Smith, A. W.* Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza / A. W. Smith. — Hillsdale, NY: Pendragon Press, 1995. — Vol. 2.

Gerrit Berenike Heiter

## Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Treatises of Civility of the 17<sup>th</sup> Century

While the case study of the education of the future Louis XIII, meticulously recorded by the journal of his personal physician permits a rare insight in a royal upbringing at the beginning of the 17<sup>th</sup> century [Héroard, 1989]<sup>1</sup>, the multiplication of treatises of civility and their translations in all European languages shows a particular interest and need in the understanding of the codes of social behavior in the polite society. The mastering of emotional and physical movements, expressed in gestures and words in consideration of other persons are in the very center of civility, which means therefore the capacity of living together [Grassi, 1998, 11], [Pons, 1992, 19–32].

This article focuses on the body ideal represented in treatises of civility and ‘savoir-vivre’ of the 17<sup>th</sup> century and particularly on the information on dance they provide.

The treatises cannot emphasize enough the importance of an early initiation for formal behavior and of the rules concerning aristocratic distinction and respect of rank, as well as the apprenticeship of dance and other aristocratic skills.

### 1 The Importance of an accomplished upbringing

Indeed our society has difficulties to imagine how naturally a child of aristocratic birth (and other classes as well) started the apprenticeship of the rules and codes of his rank. By imitating adults, a child learned to take his or her place in society step by step. The domination of the body, the control of (involuntary) movements and affects, as well as the quality of the whole physical presence of a person was part of the ideal of the noble ‘habitus corporis’ in 17<sup>th</sup> century France<sup>2</sup>. The final ambition of the educational process was to change the imitation into a natural act, meaning that those actions should become a second nature, because

---

<sup>1</sup>Please refer to my article: “Jumping, dancing and dressing up: a royal upbringing between play and performance. Jean Héroard’s observations on the future Louis XIII”.

<sup>2</sup>See works of Bourdieu [Bourdieu, 1979] and Swartz [Swartz, 1997]. Although Bourdieu’s sociological studies concern the French population after the second world war, his analysis of the traditional process of elite up-bringing, derived from aristocratic principles is employable for the French aristocratic society of the ‘Ancien Régime’. For a more recent study see work of Hengerer [Hengerer, 2005, 519–529].

they were perfectly assimilated. By his or her appearance and bearing, by the eloquence of the body, a person confirmed his or her social affiliation to the aristocratic elite. Thus the adaptation and training of the expected bodily behavior was central in an accomplished education in order to produce the easiness of good manners demanded by the social noble circle. All along the 17<sup>th</sup> century the process of polish for the courtier developed constantly, but reached the ultimate stage of refinement of court ceremonial during the establishment of the court in Versailles under Louis XIV. In this restrictive and censoring court society, success and favors of the king, or disgrace in front of the whole court society depended on the performance of the social role of an aristocrat. The ‘grand bal à la française’ may be considered as emblematic for the performative character of the ceremonial of French court ball [Lecomte, 2014, 184–198].

## 2 The emerging genre of the conduct book

The increasing production of treatises of civility and conduct manuals during the 16<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> centuries in Europe tried to satisfy the need of guidance regarding the socially expected behavior necessary to a successful career as a courtier as well as to establish a system of moral standards [Chartier, 1987, 45–86]. The treatises have been written with regard to different target audiences, varying from general educational manuals for children and their parents, like the paradigmatic ‘De civilitate morum puerilium’ [Erasmus, 1530], to conduct books destined particularly for female eduction and behavior, for ex. ‘L’Honneste fille’ by François de Grenaille [Grenaille, 2003] or the ‘Règlement donné par une dame de haute qualité à M\*\*\* sa petite-fille, pour sa conduite et pour celle de sa maison, avec un autre règlement que cette dame avoit dressé pour elle-mesme’ by Jeanne de Schomberg, duchess of Liancourt and published in 1698 [Schomberg, 1997]. The majority is addressed to a male reader and especially written for the courtier, like those seminal, widespread, often translated treatises ‘Il Libro del Cortegiano’ [Castiglione, 1528], ‘Menosprecio de corte y alabanza de aldea’ [Guevara, 1539] or ‘Il Galateo’ [Casa, 1558]. Last but not least, specific treatises exist on conversation, letter-writing, duels, riding, and of course dance.

Depending on the final purpose of a conduct manual, whether the author intended to give good advice on being a successful courtier capable of simulation and dissimulation, hence a socially agreeable person with a personal strategy or a perfect Christian gentleman, different approaches concerning the body, its appearance and its polite manner in moving through the social space can be discerned. The ideal of the ‘honnête homme’ has multiple facets and the claim of being a man of quality is intimately linked to his attitude and conduct. Throughout the century moral reflections emphasize on the intertwined relationship between soul and body, thus revealing the baroque dilemma between the dutiful Christian, careless for worldly vain matters and turned towards the salvation of his soul and the demands of a so-

ciety where appearance is constitutional for all inter-relational communication and the concept of the ‘*theatrum mundi*’, where everyone has to play his or her part, is deeply rooted in the consciousness [Grassi, 1998, 12], [Magendie, 1970], [Montandon, 1992, 7–18], [Bury, 1992, 125–138]. The mutual recognition of the social status and hierarchy is central not only in the court society, but symptomatic for society as a whole [Elias, 1969].

In 1995 a research group on conduct manuals under the direction of Alain Montandon published a bibliography listing all published conduct manuals in the French language [Montandon, 1995]. It is striking to compare the number of different first editions including first editions of translations: in the first half of the 16<sup>th</sup> century there are 13 titles [Montandon, 1995, 31f.], in the second half there are 5 times as many<sup>3</sup>. In comparison to the 16<sup>th</sup> century, the number of first editions in the 17<sup>th</sup> century triples. The bibliography enumerates 234 titles, general manuals as well as translations from foreign well-known treatises as quoted above to those treatises on specific skills, like dance [Montandon, 1995, 42–75]. In the 16<sup>th</sup> century, Lambert Daneau’s *Anti-Dance* treatise ‘*Traité des danses, auquel est amplement résolue la question, à savoir s’il est permis aux chrestiens de danser*’ [Daneau, 1579], [Montandon, 1995, 39]<sup>4</sup> is listed as well as Thoinot Arbeau’s ‘*Orchésographie*’ [Arbeau, 1589]<sup>5</sup>, [Montandon, 1995, 41] and in the 17<sup>th</sup> century François de Lauze’s ‘*Apologie de la danse*’ [Lauze, 1623], [Montandon, 1995, 47].

Dance treatises are an acknowledged source for rules of social and especially polite behavior. In a larger perspective they are part of the literary genre of treatises of civility and ‘*savoir-vivre*’. Inversely, comments and information on dance may be found in those books as well. Both genres try to establish a certain ideal of behavior and are thus historical sources who do not portray behavior in a realistic, but in an embellished, ideal way.

Two examples, one of the beginning of the 17<sup>th</sup> century, from 1604, Thomas Pelletier’s ‘*La Nourriture de la noblesse*’ [Pelletier, 1604] and the other one from the seventies of the 17<sup>th</sup> century, but with many re-editions and translations until the middle of the 18<sup>th</sup> century, Antoine de Courtin’s ‘*Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France, parmi les honnêtes gens*’ [Courtin, 1672b] provide information concerning dance and on expected behavior at balls.

---

<sup>3</sup>The bibliography by A. Montandon cites 66 titles, among them are also several translations of the paradigmatic treatises, without mentioning several re-editions during the same period. Thus the number of printed conduct books is even higher.

<sup>4</sup>Montandon dates the treatise of 1580, a In-8° edition, but the BNF possesses three examples of the 1579 In-12° edition.

<sup>5</sup>Marie-Françoise Bouchon, having consulted the different original examples of the ‘*Orchésographie*’, believes that the actual date of print was 1596, as she demonstrates in her unpublished article ‘*Le cas Tabourot*’ [Bouchon, 2004].

### 3 “Je recommande le milieu et non pas l’excès”<sup>6</sup>

The advent of an administrative nobility, serving with their pens rather than with their swords signifies a fundamental change in the role of the nobility at court. The internal power conflicts at the French court, heightened by the religious conflicts during the 16<sup>th</sup> century and in particular in the second half of the 16<sup>th</sup> century, demanded specific political and social responses. Amongst them was the importance of a brilliant court-life to attract the nobility and to be able to control them, as Caterina de’ Medici knew well [McGowan, 2008, 128], [Capodiecici, 2011], [Werden, 2011]. New, more refined codes and ceremonial acts were used to increase the dignity and underline the importance of the king and thus strengthen the royal function. Consequently this required of those who wanted to have success at court to learn these new codes as well if they wanted to please their king, especially Henri III who actively tried to reform the rules of court life but without much success. [Boucher, 1981, 196–205], [Chatenet, 2002, 106–141].

During the whole 16<sup>th</sup> century young French noblemen went to Italy to train for horse-riding, sword-fighting and dance in famous academies to gain the polish necessary to please at court. During the reign of Henry IV different voices called for the foundation of such academies in France and the first academy for young noblemen, directed by Antoine de Pluvinel was founded in 1594. When Henry IV recalled the Jesuits in 1603, he entrusted them with the college in La Flèche. Due to the success of their curriculum where dance and theater had a large part they founded several colleges all over France<sup>7</sup>.

The growing interest for a complete educational curriculum finds another defender in one of the earlier treatises: Thomas Pelletier’s ‘La Nourriture de la Noblesse’ from 1604 [Pelletier, 1604]. In twenty discourses he assembles and exposes every notion of importance for a young nobleman concerning knowledge and virtue, as well as the vices and errors he should avoid. Hence the topics of his discourses are: Virtue, Vice, Piety, Justice, Study, Obedience, Idleness, Talk, Sobriety, Prudence, Temperance, Friendship, Conversation, Liberality, Valor, Ungratefulness, Exercise, Travel, Ambition and last but not least: a Happy Life. In the 17<sup>th</sup> discourse on exercises Antoine Pelletier is exposing the importance of an early dance training [Pelletier, 1604, 85–86]<sup>8</sup>:

---

<sup>6</sup>See further below the whole citation by Antoine Pelletier [Pelletier, 1604] with the Russian translation following.

<sup>7</sup>Marie Demeilliez has dedicated her doctoral thesis to an exhaustive study of the musical and choreographic activities in the Jesuit colleges of Paris [Demeilliez, 2010].

<sup>8</sup>The Russian translation of all citations are from the historian Maya Goubina, to whom I also wish to express my thankfulness. Благодарю М. В. Губину за выполненный перевод.

Quant à la danse, j'estime que c'est l'exercice qu'un Gentilhomme doit apprendre fort ieune: car d'apporter un grand corps dans la salle d'un maistre à l'âge de dixhuict, à vingt ans, tout barbu, grossier, roide, & lourd comme un Elephant, ce sera bien un chef d'œuvre si on prend iamais honneur à un tel escolier. Si exerçant de bonne heure il se formera un (sic!) habitude de bien porter son corps, le mouvement & l'action de ses membres en sera plus gay, plus libre, plus à soy, sans estre comme tout lié & enuélépé en un monceau. Le desir que ce Gentilhomme n'ait pas tant d'ambition, de sçavoir si à fond la science des pieds de son maistre qu'il doit estre curieux de l'imiter sur tout en sa bonne grace. Car si la danse n'est releuée d'un bel air toute ceste diuersité de parterres n'y donne pas grand lustre ny éclat.

Je tiens que de tous les exercices que la ieunesse peut apprendre en ce bas âge, il n'y en a pas un seul qui la face plus paroistre ne qui luy donne plus d'accès aux bonnes compagnies que faict la danse. Car de demeurer planté contre la tapisserie d'une salle comme un songe creux, où de ne regarder que par dessus l'espaule des autres, il me semble que cela est plus propre à un valet de chambre qu'à un Gentilhomme. Je recommande le milieu & non l'excès en toutes choses, car il n'y a rien de si beau, rien de si agreable ny de si bien fait qui en le continuant par trop ne donne en fin du degoust & mesme du mespris. Je ne louë donc pas un danseur ordinaire qui ne fait que courir de bal en bal, pour faire voir qu'il y sçait quelque chose de plus que ses compagnons. Il s'y faut trouver quelquesfois, mais rarement & que ce soit tousiours aux plus honorables, & mesme

В том, что касается танцев, я считаю, что дворянин должен учиться им в самом молодом возрасте, так как научиться танцевать бородачу 18–20 лет, уже имеющему крупное негибкое тело, тяжелое как у слона, должно быть настоящим чудом, если, конечно, кто-нибудь согласится иметь такого ученика. Если же тренируясь с малого возраста, он [дворянин] приучится красиво управлять своим телом, движения и действия частей его тела будут более легкими, более свободными, более естественными, и он не будет выглядеть скованным и как будто запеленатым. Я желаю дворянину не стремиться изучить в деталях технику движения ног учителя танцев, он должен пытаться научиться у него главным образом изяществу. Так как если танцор танцует не изящно, то все его движения, все его замысловатые па не придадут его танцу ни красоты, ни блеска. Я считаю, что среди всех упражнений, которым можно выучить дворян в детском возрасте, танцы больше всего способствуют выработке у дворянина способности держать себя в обществе и больше всего могут помочь ему найти свое место в хорошем обществе. Так как стоять на месте как вкопанному под гобеленами или смотреть только через плечо других, это — к лицу только челяди, но не дворянину. [Однако] я советую соблюдать золотую середину во всем, так как какой бы самой красивой и самой приятной ни была [какая-либо вещь], злоупотребление ею вызывает неприятие и даже презрение. Я не одобряю обычного танцора, который бегаёт с бала на бал, чтобы [только] показать, что он умеет [танцевать] лучше других. На балах надо по-

y estant ne quitter son manteau que fort à propos. Il faut voir si l'habit, si la qualité & le sçavoir bien faire vont tous trois de compagnie. Car de sortir de la foule pour venir faire des capriolles au milieu d'un grand bal. Avec un petit pennache de quarante sols à vostre chapeau sans sçavoir qui vous estes, ou pour estre trop cogneu, c'est se faire mocquer à crédit. Il vault mieux aussi estre quelquesfois plus reserré dans son fourreau que de vouloir trop paroistre à son desavantage, par ce qu'une riche enseigna, force beaux boutons de pierreries avec un nom à roses de diamants, ne gardent pas de donner à rire à la compagnie, si vous estes contrefait, si vous dansez mal, & de mauuaise grace.

Et pour le tirer des armes c'est un exercice qui ne doit pas estre appris (sic!) si ieune que la danse, d'autant que la force y est plus requise. Si ne faut-il toutesfois laisser passer les dix ou douze ans sans mettre tousiours quelque petit fleuret à la main d'un Gentilhomme: <...> La science en est fort necessaire, car les fautes qu'on faict l'espee blanche à la main ne se corrigent pas si aisément que d'estre hors de cadence en un branle.

казываться изредка, выбирать самые почетные [балы] и, даже уже будучи на балу, снимать с себя верхнее платье только в самый подходящий момент. Нужно следить, чтобы платье соответствовало умению [танцевать] и красоте [танца]. Так как выйти из толпы, чтобы выполнить каприоль на большом балу, имея на своей шляпе маленькое перо за 40 су и не знать свое место или, наоборот, быть слишком известным среди присутствующих приведет только к насмешкам. Иногда лучше избегать оказываться на виду, чем выглядеть несолидно, так как выглядеть богато, иметь платье с пуговицами из драгоценных камней и с имением, вышитым алмазами не помешает насмешкам, если вы некрасиво сложены, если вы плохо танцуете и выглядите неизящно. Учебным же сражениям холодным и огнестрельным оружием можно обучаться в более старшем, чем танцам, возрасте тем более, что для этого требуется больше физической силы. Не надо однако дожидаться того, чтобы дворянину исполнилось 10 или 12 лет без того, чтобы вложить в его руку рапиры. <...> Умение владеть ею является очень важным, так как последствия ошибок, которые можно совершить, имея в руке шпагу, исправить труднее, чем ошибки такта в бранле.

What seems essential in this citation is the fact that certain social expectations needed to be satisfied if a young man wanted to be admitted in the noble social circle. Several negative examples were made to motivate the reader to adopt the expected behavior out of a sense of honor. He should not stand near to the walls and just glance over the shoulders of the others, like a servant, but step forward and embody his rank as it suits a young nobleman who wants to take his place in society.

Pelletier then emphasizes the importance of the outward appearance and the quality of the clothing, which should be accorded not only to one's social status, but to the occasion as well. The problem of the (in) adequacy of the outward appear-

ance was already important, but not as it was under Louis XIV. One of the reasons lies in the fact that the court of France has been successively presided by two kings, Henry IV and Louis XIII, who did not really indulge in fashion nor cultivated the personification of power by rich clothing, especially in the case of Henry IV.

More important seems the demand of Pelletier that all three elements, the outward appearance, the quality of the person and the knowledge of the dance should be in harmony. The third point is subject to the restriction that the dance is executed with that indescribable 'bel air' and not just a demonstration of virtuosity. This is an early example of the paradox of the expectations of noble dance, related by all later treatises as a kind of necessary commonplace preamble: On the one hand the noble dancer should embody a certain graceful bearing and perform his social role without any sign of effort, in other words his performance had to be of the highest quality possible as his physical behavior should reflect, and therefore justify the quality conferred by his noble birth. On the other hand too much virtuosity was blamed and warnings, as the one in Pelletier's treatises, against a too professional execution were issued.

It seems important to question these attitudes and their motivations. Which dancing nobleman would really arouse suspicion as to his legitimate nobility because he would be dancing to well?

Sources like journals or memoirs usually underline the mastery and grace of a dancer [Louison-Lassablière, 2008], with exception of the memoirs of the Duc de Saint-Simon [Saint-Simon, 1983, 45], who relates an incident at two court balls, where a young man was dancing completely out of step<sup>9</sup>. And in this case, Saint-Simon implicitly doubts the nobility of the young man, which would confirm the believe of that period, that the original quality of a person shows inevitably and that an impostor would always be discovered. Behind this attitude was a deep-rooted fear of imposture and every kind of challenge of the social hierarchy. As nobility was not as a matter of course synonymous with wealth, the different sumptuary laws were to help to reinforce social hierarchies and facilitate the identification of personal social rank by restricting the privileges and to prevent e.g. members of the wealthy bourgeoisie to adopt a noble lifestyle.

Also, while an urban bourgeoisie competed for offices with a better academic training and necessary funds, constituting the major source for the emerging administrative nobility, different behavioral realities might have been coexisting before the ideal of the courtier was brought to perfection during the reign of Louis XIV [Constant, 1994, 33–62].

The ideal courtier painted by Nicolas Faret in his treatise 'L'Honnête homme ou l'art de plaire à la cour', first published in 1630, has to show by his outward appearance and bearing his noble birth. The pretenses are even more demanding:

---

<sup>9</sup>On the occasion of the wedding of Philippe II d'Orléans and Françoise-Marie de Bourbon, the legitimated daughter of Louis XIV and Mme de Montespan, on the 18<sup>th</sup> February 1692, two balls were organized, on the 17<sup>th</sup> February and another ball followed on the occasion of Shrove Tuesday on the 19<sup>th</sup> February 1692 [Lecomte, 2014, 184–188].

While Pelletier is focusing on skills and social behavior, Faret claims also an ideal of physical perfection, that many noble contemporaries could certainly not satisfy [Faret, 1638, 21]<sup>10</sup>:

Avec tous ces aduantages de la bonne naissance, & du bon courage, qui sont requis à toute personne qui se veut ieter dans la Cour; ie treuue encore tres necessaire vn bon corps, de belle taille, plustost mediocre que trop grand, plustost greffe que trop gros, des membres bien formez, forts, souples, desnoïez, & faciles à s'accommoder à toutes sortes d'exercices de guerre & de plaisir.

Кроме всех [тех] преимуществ, которые даются хорошим происхождением и отвагой, и которые необходимы каждому, кто желает быть принятым при дворе, я считаю совершенно необходимым [также] иметь красивое тело, хороший рост, [лучше быть] скорее среднего роста, чем очень высоким, [лучше быть] скорее худым, чем слишком полным, иметь хорошо сложенные члены — сильные, гибкие, нескованные и легко привыкающие к любым упражнениям [будь то в области] военного искусства [или в области] удовольствий.

As we can see in this little extract, the notion of 'ridicule' which was a terrifying social weapon during the reign of Louis XIV and especially in the 18<sup>th</sup> century was already introduced at the beginning of the 17<sup>th</sup> century [Bertrand, 1995, 781–800].

The very question of what is proper and improper behavior is in the center of the next example. There is a large choice of texts, but Antoine de Courtin's treatise has a whole chapter on the ball and gives practical advice and recommendations. Written by a member of the court of Louis XIV and therefore a real model for French civility and a source for the 'bal à la française', it gives some information, affirming and complementing Pierre Rameau's chapter XVI 'Du Cérémonial que l'on observe au grand Bal du Roy' [Rameau, 1725, 49–54].

#### 4 French Civility as an European Ideal of courtly behavior: Le Bal à la française

Antoine de Courtin (1622–1685) was originally coming from a family of the administrative middle class of the province of Auvergne. He served during the campaign in Flanders and was ennobled in 1651. Then he served as a secretary and as a diplomat under the young Louis XIV, especially for relations to the king of Sweden and other 'northern' countries. Due to his deteriorating health, Antoine de Courtin retired in 1668 and died in 1685. During his retirement he started to write several treatises [Grassi, 1998, 14].

---

<sup>10</sup>As Nicolas Faret was a commoner, Marie-Claire Grassi is questioning whether his ideal might not be influenced by his admiration for an inaccessible nobility [Grassi, 1998, 13].

His conduct book ‘Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France, parmi les honnêtes gens’, published for the first time in 1671 in Paris [Courtin, 1671a], was reedited and revised several times until 1766 [Courtin, 1766]. In the very year of the first edition in 1671, the treatise was edited in Basel in a trilingual version: Latin, German and French [Courtin, 1671b]. Several other translations in English, German and Italian followed. Marie-Claire Grassi states that de Courtin “*attempts a synthesis between Christian and courtly vision*” as well as “*a reflection on the basis of acts of civility*” [Grassi, 1998, 13]<sup>11</sup>. His success was due to his response to the demands of his time and of the imminently practical character of his treatise which fixed certain rules of behavior and contributed to the codification of civil manners [Grassi, 1998, 14, 17].

The resemblance of Antoine de Courtin’s chapter ‘Ce qui s’observe au bal’ with Rameau’s ‘Le Maître à Danser’ [Rameau, 1725, 49–54] is striking. It seems as if Rameau had definitely knowledge of Courtin’s treatise. For chronological reasons, it is known that Rameau never attended a court ball of Louis XIV, but his description served as model [Harris-Warrick, 1986, 40–49]. As a consequence he must be conveying information gathered from somewhere else, why not Courtin? Courtin’s chapter is adding some more interesting details on the ball and it seems that for him, the knowledge of the right behavior is more important than the knowledge of the dance itself. This attitude might reflect a different reality of choreographic expectations at a ball, where the ‘figures obligées’ of the courante and later the minuet allowed a more personal interpretation than the dances in Feuillet-Beauchamps dance notation.

The chapter XIII ‘Ce qui s’observe au bal’ [Courtin, 1671a, 140–144], presented in the left column<sup>12</sup>, has been revised and extended already in his second edition of 1672 [Courtin, 1672a, 149–152], where it became chapter XIV presented in the center column<sup>13</sup>.

---

<sup>11</sup>In the original text: “*D’une part il tente une synthèse entre vision chrétienne et vision courtoise, d’autre part, il propose une réflexion sur les fondements mêmes des actes de civilité*” [Grassi, 1998, 13]. Translation by the author.

<sup>12</sup>As a short reminder, Louis XIV intended to dance in the comédie-ballet ‘Les Amants magnifiques’ (1670), but he had to renounce due to health reasons [Lecomte, 2014, 175, 178, 276f.] His last participation as a dancer at a court bal was in summer 1679 [Lecomte, 2014, 185].

<sup>13</sup>The differences between the edition of 1671 and the following already revised edition of 1672, are marked by italic letters in order to render them visible. The spelling of the word dance has changed as well. In the first edition it is still written with a c and in the second edition it has been written with an s.

p. 140

SI l'on se trouve par quelque rencontre imprévue à une assemblée, ou à quelque bal, il faut avant toutes choses sçavoir exactement, je ne dis pas la dance, si l'on ne veut, mais les regles de la dance, & de la civilité qui se pratique selon le lieu où l'on se rencontre ; car elle n'est pas la même par tout : & ne pas manquer de la moindre chose, à cette pratique.

p.141

Que si l'on sçait danser, on le doit faire si on est pris, pour ne pas faire le singulier : mais si l'on n'a en cet exercice qu'un talent mediocre, il ne faut pas presumer d'être fort habile, n'y s'engager à des dances que l'on ne sçait point du tout, ou qu'imparfaitement.

Que si on n'a point d'oreilles, il ne faut point du tout se commettre à danser, quand même on sçauroit fort bien les pas : c'est un spectacle ridicule de<sup>14</sup> voir un homme hors de cadence, & l'on s'en prend à luy : parce que s'il n'avoit pû éviter de venir au bal, il pouvoit

<sup>14</sup>Nihil decet invitâ, ut aiunt, minervâ, id est adversante & repugnante naturâ. Cicero, De Officiis. I, XXXI, 110.

p. 149

SI l'on se trouve à une assemblée, oùà quelque bal, il faut avant toutes choses sçavoir exactement, je ne dis pas la dance, si l'on ne veut, mais les regles de la danse, & de la civilité qui se pratique selon le lieu où l'on se rencontre ; car elle n'est pas la même par tout : & ne pas manquer de la moindre chose, à cette pratique.

Que si l'on sçait danser, on le doit faire, si on est pris pour cela, afin dene pas faire le singulier : mais si l'on n'a en cet exercice qu'un talent mediocre, il ne faut pas presumer d'être fort habile, n'y s'engager à des dances que l'on ne sçait point du tout, ou fort peu.

Que si on n'a pas l'oreille bon-

p.150

ne, il ne faut point du tout se commettre à danser, quand même on sçauroit fort bien les pas : c'est un spectacle\* ridicule de voir un homme hors de cadence, & l'on s'en prend à luy : parceque s'il n'avoit pû éviter de venir au bal, il pouvoit se dispenser de la danse en faisant une profonde reverence à la Dame qui l'avoit pris pour danser, après (sic!) l'avoit conduite au milieu de la

Если дворянин окажется непредвиденным образом на каком-нибудь приеме или балу, прежде всего ему надо не столько уметь грамотно танцевать, сколько суметь соблюсти правила светского этикета танца, которые разнятся в зависимости от мест, и не нарушить ни малейшим образом принятой в каждом доме практики.

Если дворянин умеет [хорошо] танцевать, он должен принять приглашение дамы, чтобы не выглядеть странно. Однако если он танцует не очень хорошо, то он не должен строить из себя ловкача и не должен принимать приглашение на те танцы, которые он танцевать умеет плохо или не умеет совсем.

Если у дворянина совсем нет слуха, он не должен компрометировать себя танцем, даже если он прекрасно знает все па: слишком смешно выглядит танцор, который танцует не в такт, его осмеют. Потому что если этот дворянин не мог ответить отказом на приглашение на бал, он все же мог избежать танца, отведея пригла-

se dispenser de la dance en faisant une profonde reverence à la Dame qui l'avoit.

p.142

pris pour dancer, après (sic!) l'avoit conduite au milieu de la sale (sic!) : Mais il faut auparavant luy avoir fait entendre avec bien du respect, le déplaisir que l'on a de ne sçavoir pas dancer, afin qu'elle soit persuadée que c'est le peu d'adresse, & l'on (sic!) pas le dédain ou la paresse qui causent ce refus.

Que si enfin l'on vouloit par autorité & pour se donner du divertissement, nous forcer à dancer, il ne faut pas le refuser : car il vaut bien mieux s'exposer à une petite confusion involontaire pour se rendre complaisant, qu'au soubçon que nous pourrions donner de le vouloir éviter par vanité; & alors il faut supplier la Dame d'agrèer par

p.143

compassion de dancer quelque dance que nous sçachions le mieux, & de la dancer après (sic!) franchement & le moins mal

salle : Mais il faut auparavant luy avoir fait entendre avec bien du respect, le déplaisir que l'on a de ne sçavoir pas dancer, afin qu'elle soit persuadée que c'est le peu d'adresse, & non pas le dédain ou la paresse qui causent ce refus.

Que si enfin l'on vouloit par autorité & pour se donner du divertissement, nous forcer à dancer, il ne faut pas le refuser : car il vaut bien mieux s'exposer à une petite confusion involontaire pour se rendre complaisant, qu'au soubçon que nous pourrions donner, de le vouloir éviter par va-

p.151

vanité; & alors il faut supplier la Dame d'agrèer par compassion, de dancer quelque dance que nous sçachions le mieux, & de la dancer après franchement & le moins mal que nous pourrons. \*\*

Après (sic!) quoy il faut remener la Dame à sa place, & en prendre une autre : observant quand on est repris, de rendre la pareille à la Dame qui nous estoit venu prendre la première, si c'est l'usage du lieu où l'on est.

Il est aussi à remarquer, que quand le Roy ou la Reine dansent, tout

сившую его даму в центр танцевальной залы и ответив ей там глубоким реверансом: необходимо только выразить ей всяческое уважение и продемонстрировать ей собственное неудовольствие из-за собственного неумения танцевать, чтобы убедить её в том, что этот отказ вызван исключительно отсутствием ловкости, а не презрением или ленью.

Наконец, если [дама] настаивает на своем приглашении и кажется, что наше согласие может ее развлечь, то тогда надо принять это приглашение. Так как лучше показаться неловким, чтобы развлечь даму, чем вызвать подозрение, что за нашим отказом скрывается тщеславие, и в таком случае надо умолять даму выбрать [из сострадания к нам] танец, который мы умеем танцевать лучше всего, и постараться исполнить этот танец искренне и как можно лучше.

После этого надо поблагодарить даму, отведя её на место, и [после этого] можно пригласить другую даму. Если же нас опять приглашает какая-нибудь дама,

que nous pourrons<sup>15</sup>.

Après quoy il faut remener la Dame à sa place, & en prendre une autre : observant quand on est repris, de rendre larevanche à la Dame qui nous estoit venu prendre la première, si c'est l'usage du lieu où l'on est.

Il n'est aussi pas permis de prendre la place ou le siege de ceux qui dansent.

Il faut observer aussi, que si l'on se trouve parmi des

p.144

masques, c'est une incivilité de faire démasquer quelqu'un, s'il ne le veut, & de porter même la main sur le masque ; Au contraire l'on est obligé de faire encore plus d'honnêteté à des masques qu'à d'autres gens : car souvent sous le masque, il se trouve des personnes à qui non seulement nous devrions de la civilité, mais du respect.

<sup>15</sup>“*Sin aliquando necessitas nos ad ea detruserit quae nostri ingenij non erunt [1672: non essent], omnis adhibenda erit cura, meditatio, diligentia, ut ea si non decorè, at quam minimè indecorè facere possimus: nec tam est evitandum, ut bona quae nobis data non sunt, sequamur, quam ut vitia fugiamus*” Cicero, De Officiis, I, XXXI, 114.

le monde se leve & se découvre ; hors ceux dont la fonction demande, qu'ils soient couverts.

Il faut aussi observer, que dans un bal où sont ces personnes Royales, on ne va point prendre les Dames à leur place, n'y on ne les remene point, en se contente de leur faire signe en les salüant pour les appeller, & de leur faire la reverence, quand on a dansé, les laissant aller seules.

Et alors on doit observer,

p.152

que passant devant les personnes Royales, il faut faire de tres profondes reverences, si ce n'est quand on danse.

Il n'est aussi pas permis de prendre la place ou le siege de ceux qui dansent.

C'est aussi une ridicule contenance, de suivre de la teste ceux qui dansent, où quand on entend des violons, où d'autre instrumens, d'en marquer la cadence en dandinant la teste, & du corps, & frappant des pieds.

Il faut observer aussi, que si l'on se trouve parmi des masques, c'est une incivilité de faire démasquer quelqu'un, s'il ne le veut, & de porter même la main sur le

то надо не забыть отблагодарить приглашением на танец ту даму, которая нас пригласила первая, если того требует местный [французский] обычай. Надо заметить, что когда танцует король или королева, все должны встать и снять головные уборы, кроме тех, кому ранг позволяет их не снимать.

Надо также заметить, что на балу, на котором присутствуют королевские персоны, не стоит следовать за дамами, ни провожать их на места. Достаточно их поприветствовать, приглашая их на танец, а после танца сделать им реверанс, отпуская их самим возвратиться на свое место.

Кроме того надо отметить, что каждый раз когда мы проходим перед королевскими персонами, надо склоняться перед ними в очень глубоком реверансе, если только мы не танцуем.

Не принято также занимать места и сидения тех, кто танцует.

Кроме того, выглядят смешно те, кто вертит головой, следя за танцующими, и те, кто, слушая скрипки или другие

masque ; au contraire l'on est obligé de faire encore plus d'honnêteté à des masques qu'à d'autres gens : car souvent sous le masque, il se trouve des personnes à qui non seulement nous devrions de la civilité, mais du respect.

инструменты, в такт качает головой или расклевывается или топает ногами.

Надо также отметить, что если мы находимся на костюмированном балу, то светский этикет не позволяет ни принуждать никого к снятию маски ни даже заносить руку на маску. Наоборот, нужно вести себя еще более достойно по отношению к маскам, чем к гостям без масок, так как гость в маске может оказаться персоной, по отношению к которой мы должны демонстрировать не только вежливость, но также и почтение.

## 5 *“When in Rome, do as the Romans do”*<sup>16</sup>

Antoine de Courtin was not only a specialist for behavior in the highest spheres of the French court, but he was perfectly aware of differences of customs and the perception of civility from one court to the other, from one country to the other. Needless to say that he was defending the French manner of civility. Though, by defending the superiority of his own culture, his wide experience and diplomatic wisdom always encourages the reader to observe and to try to get familiar with the customs and rules of polite social behavior depending in what environment and what circles he moved.

This idea is also expressed by Johann Georg Pasch in his ‘Anleitung sich bei großen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen’ [Pasch, 2000], where he ascertains that it depends on the customs of each place how one should lead a lady to the dance, as they vary from one place to the other. As to the ways, how to bring her back to her place, or to confide her to another gentleman for another dance, etc., he also insists that it depends on the ‘Landesart’, the ways of the region or a country

---

<sup>16</sup>English proverbial expression, meaning that when you are visiting another country, you should behave like the people in that country.

[Pasch, 2000, 50]:

Wie aber eine Jungfrau auf dem Tanzplatze soll gebracht werden/ ist nichts gewisses zu melden/ weihn fast an einen jeden Ort andere Gebräuche sin.

В разных местностях существуют разные обычаи [поведения на балу], поэтому трудно сформулировать какой-то конкретный совет [на предмет того], как нужно пригласить молодую девушку на танец.

Whether it was indeed possible to excuse oneself from a dance and particularly from a dance with a lady in the ritualized context of a court ball, may be disputable as long as we don't find another source confirming it. But for general balls, Bonnet attests it as well in the 'Histoire générale de la danse sacrée et profane' [Bonnet, 1723, 118f]:

parce qu'on ne peut se dispenser d'obéir à une Dame qui vient vous prendre: on doit du moins se présenter pour faire la révérence avec elle, la ramener à sa place, et ensuite aller prendre une autre Dame, pour en faire encore autant; afin de ne point interrompre l'ordre du bal, et pour ne pas passer pour un homme qui n'a pas l'usage du monde.

так как невозможно не последовать за дамой, которая вас пригласила [на танец], то надо хотя бы показаться с нею, чтобы вместе с нею сделать реверанс, [затем] проводить её на место и потом пригласить другую даму и проделать то же самое с ней; нельзя нарушить течение бала, чтобы о вас не сложилось мнение как о мужчине, который не умеет вести себя в свете.

It is true, that the image we have nowadays of the ceremonial balls under Louis XIV, consists of a rather idealized model of a ball with a lot of constraints and very little fun. But perhaps the unfortunate Monsieur de Montbron who produced sheer Olympic laughter by his boldness of dancing while being completely out of step, as the Duc de Saint-Simon relates in his memoirs of the year 1692 should have taken a chance to excuse himself, but his first offense to civility was his immodesty and want of showing off, two social vices, of which Pelletier already warned.

In a society where many 'unwritten' codes constituted many traps for ambitious men and women, the study of treatises of civility, as well as dance and conduct lessons seemed to be necessary against the scorn and the doom of ridicule who could ruin a career. From the quest of distinction and the embodiment of 'quality', court society had become one where 'l'art du paraître' the art of appearance was becoming increasingly important.

Nevertheless, sometimes the treatises reveal also possible escapes from some traps as we can observe in the example of Antoine de Courtin and they prove certainly another valuable source for information on both, dance, customs and social mentality.

## References

- [Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchésographie. Et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres: Jean des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .
- [Bertrand, 1995] *Bertrand, D.* Ridicule / D. Bertrand // Dictionnaire raisonné de la politesse et du savoir-vivre du Moyen Âge à nos jours / Ed. by A. Montandon. — Paris: Seuil, 1995. — Pp. 781–800.
- [Bonnet, 1723] *Bonnet, J.* Histoire générale de la danse sacrée et profane, ses progrès & ses révolutions, depuis son origine jusqu'à présent avec un supplément de l'histoire de la musique, et le parallèle de la peinture & de la poésie, dédiée à Son Altesse royale monseigneur le duc d'Orleans, petit fils de France / J. Bonnet. — Paris, 1723. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k503774x> .
- [Boucher, 1981] *Boucher, J.* Société et mentalités autour de Henri III / J. Boucher. — Paris: Champion, 1981. — Vol. 4.
- [Bouchon, 2004] *Bouchon, M.-F.* Le Cas Tabourot / M.-F. Bouchon. — 2004 — 1<sup>st</sup> November. — unpublished article.
- [Bourdieu, 1979] *Bourdieu, P.* La Distinction / P. Bourdieu. — Paris: Éditions de Minuit, 1979.
- [Bury, 1992] *Bury, E.* Civiliser la 'Personne' ou instituer le 'personnage'? Les deux versants de la politesse selon les théoriciens français du XVIIe siècle. In: Étiquette et politesse / E. Bury; Ed. by A. Montandon. — Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992. — Pp. 125–138.
- [Capodiecì, 2011] *Capodiecì, L.* Medicea Medaea, Art, astres et pouvoir à la cour de Catherine de Médicis / L. Capodiecì. — Paris: Droz, 2011.
- [Casa, 1558] *Casa, G. della.* Rime et prose (Il Galateo di Messer Giovanni della Casa, o Vero trattato de' costumi e modi, che si debbono tenere ò schifare nella comune conversatione.) / G. della Casa. — Venezia: Appresso Nicolò Bevilacqua, 1558.
- [Castiglione, 1528] *Castiglione, B. di.* Il Libro del Cortegiano / B. di Castiglione. — Venezia: nelle Case d'Aldo, 1528.
- [Chartier, 1987] *Chartier, R.* Distinction et divulgation: la civilité et ses livres / R. Chartier // Lectures et lecteurs dans la France d'Ancien Régime. — Paris: Seuil, 1987. — Pp. 45–86.

- [Chatenet, 2002] *Chatenet, M.* La France au XVI<sup>e</sup> siècle, Vie sociale et architecture / M. Chatenet. — Paris: Picard, 2002.
- [Constant, 1994] *Constant, J.-M.* La Noblesse française aux XVI<sup>e</sup> et XVII<sup>e</sup> siècles / J.-M. Constant. — Paris: Hachette, 1994.
- [Courtin, 1671a] *Courtin, A. de.* Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens / A. de Courtin. — Paris: Chez Helie Iosset, 1671. — <https://books.google.com/books?id=1f4DAAAAcAAJ> .
- [Courtin, 1671b] *Courtin, A. de.* Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens / Ein Neu Tractätlein von der Höfflichkeit So in Franckreich Under Verständigen Leuthen im Gebrauch ist. Tractatus Novus de Civilitate usitata in Gallia inter homines politos / A. de Courtin. — Basel: in Verlegung Joh. Herman Widerholds, 1671. — <https://books.google.com/books?id=1f4DAAAAcAAJ> .
- [Courtin, 1672a] *Courtin, A. de.* Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens / A. de Courtin. — Paris: Chez Helie Iosset, 1672. — <https://books.google.com/books?id=1f4DAAAAcAAJ> .
- [Courtin, 1672b] *Courtin, A. de.* Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens. Nouvelle édition, Revuë, corrigée, & de beaucoup augmentée par le même Auteur / A. de Courtin. — Paris: Chez Helie Iosset, 1672. — <https://books.google.com/books?id=1f4DAAAAcAAJ> .
- [Courtin, 1766] *Courtin, A. de.* Nouveau Traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens, augmenté de la civilité chrétienne / A. de Courtin. — Avignon: Imprimerie de Beissier, 1766. — <https://books.google.com/books?id=1f4DAAAAcAAJ> .
- [Daneau, 1579] *Daneau, L.* Traité des danses, auquel est amplement résolue la question, à savoir s'il est permis aux chrestiens de danser / L. Daneau. — Genève: Chez François Estienne, 1579.
- [Demeilliez, 2010] *Demeilliez, M.* 'Un plaisir sage et réglé.' Musiques et danses sur la scène des collèges parisiens. (1640–1742) / M. Demeilliez. — Université Paris-Sorbonne, 2010. — Vol. 2. — Doctoral thesis in Musicology.
- [Elias, 1969] *Elias, N.* Die höfische Gesellschaft, Untersuchungen zur Soziologie des Königtums und der höfischen Aristokratie / N. Elias. — Neuwied: Luchterhand, 1969.
- [Erasmus, 1530] *Erasmus.* De civilitate morum puerilium / Erasmus. — Basel: Froben, 1530.

- [Faret, 1638] *Faret, N.* L'Honeste Homme ou, L'Art de plaire à la cour / N. Faret. — A Paris: Chez Jean Brunet, 1638.
- [Grassi, 1998] *Grassi, M.-C.* Introduction / M.-C. Grassi // Courtin, A. de. Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens / A. de Courtin; Ed. by M.-C. Grassi. — Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1998. — Pp. 11–37.
- [Grenaille, 2003] *Grenaille, F. de.* L'honnête fille où dans le premier livre il est traité de l'esprit des filles. / F. de Grenaille; Ed. by A. Vizier. — Paris: Champion, 2003.
- [Guevara, 1539] *Guevara, A. de.* Menosprecio de corte y alabanza de aldea / A. de Guevara. — Valladolid: Juan de Villaquirán, 1539.
- [Harris-Warrick, 1986] *Harris-Warrick, R.* Ballroom Dancing at the Court of Louis XIV / R. Harris-Warrick // *Early Music* 14/1 (1986). — Oxford, 1986. — Pp. 40–49.
- [Hengerer, 2005] *Hengerer, M.* Zur Konstellation der Körper höfischer Kommunikation / M. Hengerer // *Kommunikation und Medien in der Frühen Neuzeit* / Ed. by C. W. J. Burkhardt. — München: Oldenbourg Verlag, 2005.
- [Héroard, 1989] *Héroard, J.* Journal / J. Héroard; Ed. by M. Foisil. — Paris: Fayard, 1989. — Vol. 2.
- [Lauze, 1623] *Lauze, F. de.* Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames / F. de Lauze. — 1623. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n> .
- [Lecomte, 2014] *Lecomte, N.* Entre cours et jardins d'illusion, Le ballet en Europe (1515–1715) / N. Lecomte. — Pantin: Centre National de la Danse, 2014.
- [Louison-Lassablière, 2008] *Louison-Lassablière, M.-J.* Brantôme et les danses de cour / M.-J. Louison-Lassablière. — Paris: Cour de France, 2008. — 25.1.2013. — <http://cour-de-france.fr/article496.html> .
- [Magendie, 1970] *Magendie, M.* La Politesse mondaine et les théories de l'honnêteté en France au XVIIe siècle de 1600 à 1660 / M. Magendie. — Geneva: Slatkine, 1970.
- [McGowan, 2008] *McGowan, M. M.* Dance in the Renaissance, European Fashion, French Obsession / M. M. McGowan. — New Haven and London: Yale University Press, 2008.

- [Montandon, 1992] *Montandon, A.* De l'Urbanité: entre étiquette et politesse / A. Montandon // Étiquette et politesse / Ed. by A. Montandon. — Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992. — Pp. 7-18.
- [Montandon, 1995] Bibliographie des traités de savoir-vivre en Europe / Ed. by A. Montandon. — Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1995.
- [Pasch, 2000] *Pasch, J. G.* Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen / J. G. Pasch; Ed. by U. W. Schlottermüller. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.
- [Pelletier, 1604] *Pelletier, T.* La nourriture de la noblesse où sont représentées comme en un tableau, toutes les plus belles vertus, qui peuvent accomplir un jeune gentilhomme / T. Pelletier. — Paris: Memert Patisson, 1604. — <https://books.google.com/books?id=cCzZ9qlVBbWC> .
- [Pons, 1992] *Pons, A.* Sur la notion de “Civilité” / A. Pons // Étiquette et politesse. / Ed. by A. Montandon. — Clermont-Ferrand: Association des Publications de la Faculté des Lettres et Sciences Humaines de Clermont-Ferrand, 1992. — Pp. 19-32.
- [Rameau, 1725] *Rameau, P.* Le maître a danser qui enseigne le maniere de faire tous le differens pas de danse dans tout la régularité de l'art, & de conduire les bras à chaque pas. Enrichi de figures en taille-douce, servant de démonstacion pour tous les differens mouvemens qu'il convient faire danse cet exercice. Ouvrage très-utile non seulement à la jeunesse qui veut apprendre à bien danser, mais encore aux personnes honneres & polies, & qui leur donnent des regles pour bien marcher, saluer & faire les reverences convenables dans toutes sortes de compagnies / P. Rameau. — Paris, 1725. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8623292z> .
- [Saint-Simon, 1983] *Saint-Simon, L. de.* Mémoires, Tome I / L. de Saint-Simon; Ed. by Y. Coirault. — Paris: Gallimard, Bibliothèque de la Pléiade, 1983. — Vol. 8.
- [Schomberg, 1997] *Schomberg, J. de.* Règlement donné par une dame de haute qualité à M\*\*\* sa petite-fille, pour sa conduite et pour celle de sa maison, avec un autre règlement que cette dame avoit dressé pour elle-mesme / J. de Schomberg; Ed. by C. H. Winn. — Paris: Champion, 1997.
- [Swartz, 1997] *Swartz, D.* Culture & Power, The Sociology of Pierre Bourdieu / D. Swartz. — Chicago: University of Chicago Press, 1997.

[Werden, 2011] *Werden, A.* Tanz vernetzt, Das ‘Ballet Comique de la Royne’  
in der höfischen Kultur der Valois (1581/82) / A. Werden. — Köln:  
Böhlau, 2011.

## Die Tanztexte von Johann Georg Pasch. Eine praktische und inhaltliche Annäherung

1656 veröffentlichte der in vielen martialischen Künsten bewanderte Hofmann Johann Georg Pasch ein Traktat mit dem Titel „Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und anderen beliebt zu machen“. Als Anhang zu diesem Text stellt er in äußerst knappen Worten 6 Tänze vor und legt damit nahe, dass sie sich auf die im Text behandelten Themen beziehen lassen. Das Traktat ist ein praxisnahes Dokument über den Einfluss von Tanz auf den Alltag der Menschen im 17. Jahrhundert.

Dokumente dieser Art sind sehr anziehend, da sie ganz direkt und ungeschminkt die Lebensverhältnisse einer Zeit beleuchten. Andererseits wirft die Interpretation solcher Texte auch große Probleme auf, denn die Autoren wenden sich an ihre Zeitgenossen und können daher viele Informationen voraussetzen, die uns Nachgeborenen abgehen. Bei der heutigen Interpretation ist man also auf ein behutsames Abwägen von Indizien angewiesen und darf nicht erwarten, dass sich am Ende alle Teile des Puzzles fügen. Die Teile, die sich nicht fügen, sind ebenso wichtig wie die Teile von denen man annimmt, dass sie sich gefügt haben; denn die sperrigen Teile führen zu vertiefteren Fragestellungen an weitere Dokumente.

Im Folgenden beziehe ich mich auf den Tanz Nr. 4 (1. und 2. Lektion) aus der „Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und anderen beliebt zu machen“:

Ich hebe diesen Text ausgewählt, da er eine Reihe sehr komplexer Sprachbilder enthält. In diesen fordert Pasch zwei oder drei Impulse in einem Bewegungsablauf zu verbinden. Solche Wortungetüme sind für mich als ‚lesender Tänzer‘ immer ein Versprechen auf eine anregende körperliche Erfahrung.

Schauen wir uns das verwendete Vokabular in der 1. Lektion im Einzelnen an:

*mit dem R(echten) Fuß über den L.(inken) getrehten,*

*mit dem L.(inken) Fuß über den R.(echten) getrehten,*

— ein Gang bei dem man die Oberschenkel über einander kreuzt. Dieser Gang suggeriert einen Überschuss an Kraft.

Im Deutschen gibt es eine Reihe von Redewendungen, die darauf hinweisen, dass dieser Gang auch unfreiwillig komisch sein kann. Man sagt: „*Er kann vor Kraft kaum laufen*“, „*Er stellt sich selbst ein Bein*“, „*Er tritt sich selbst auf die Füße*“, „*Er steht sich selbst im Weg*“. Alle vier Redensarten sprechen darüber, dass Ehrgeiz um seiner selbst Willen selbstgefährden sein kann.

Pasch kombiniert diesen Gang mit einer Beingeste.

*mit dem L.(inken) Fuß abgestossen,  
mit dem R.(echten) Fuß abgestossen.*

— Diese Beingeste suggeriert, dass man einem Gegenstand oder einer Person mit der Fußspitze einen Anstoß gibt. Redensarten können auch hier das allgemeine Verständnis der Bewegung umschreiben: „*Man kann den Ball ins Rollen bringen*“ oder „*Jemandem einen Tritt in den Hintern geben*“. Man sagt aber auch: „*Etwas von der Pike (Fußspitze) auf lernen*“, d.h. etwas gründlich und mit weit reichenden Absichten tun.

Eine Gangart, die beide Handlungen kombiniert suggeriert Ehrgeiz und Orientierung auf ein Ziel und zielorientierter Ehrgeiz ist bis heute ein Kriterium zur Auswahl von Führungskräften.

Im zweiten Teil der ersten Lektion des Tanzes gibt Pasch eine komplexe Bewegungsbeschreibung, die drei Bewegungsideen mit einander verbindet.

*Auf den L.(inken) dreymal herumb gedrehet / indem der R.(echte) Fuß allezeit fortgesetzt wird / und zugleich mit dem R.(echten) Fuß vor / rück und wieder vorgefahren.*

— Die Kernaussage ist, dass wir uns dreimal um uns selbst drehen. Die erste Ergänzung dieser Aussage ist, dass wir jede Drehung mit dem linken Fuß beginnen und mit dem rechten Fuß fortsetzen.

Die zweite Ergänzung der Kernaussage ist, dass der rechte Fuß vor dem Absetzen in der Luft vor, hinter und wieder vor den linken Fuß bewegt wird.

Es ist also eine ganze Drehung in zwei Schritten, in deren Verlauf das Spielbein vor und hinter das Standbein geführt wird.

Dass wir uns in zwei Schritten um uns selbst drehen können, verdanken wir der Flexibilität der Hüftgelenke.

Wir können einen solchen Doppelschritt eingedreht beginnen und ausgedreht abschließen oder ausgedreht beginnen und eingedreht abschließen. In beiden Fällen wirkt es jedoch sehr gezwungen, das Spielbein zu bewegen.

Um das Spielbein beim gedrehten Doppelschritt in der von Pasch geforderten Weise in Bewegung zu setzen, muss man den Körper sanft überlisten. Die List besteht darin, dass man die Drehung in der umgekehrten Richtung vollzeitigt als die aus- oder eingedrehten Hüften vorgeben.

Beginnt man diesen kreisenden Doppelschritt mit eingedrehten Hüften, zeigt der Körper ein defensives, in sich gekehrtes Verhalten. Beginnt man den Schritt hingegen mit ausgedrehten Hüften, zeigt sich der Körper offensiv und besitzergreifend.

Fügt man die von Pasch geforderte List der Gegendrehung in den Schritt ein, wandeln sich also beide Handlungen zur signalhaften Gebärde.

Beginnt man den Schritt mit eingedrehten Hüften, kann man z.B. ausdrücken, dass man sich gestört fühlt und im Weiteren dem Gegenüber klarmachen, dass es gefährlich werden könnte die Störung fortzusetzen.

Mit ausgedrehten Hüften ausgeführt erleben wir hingegen ein aktives Signal im Sinne von: „*Ich könnte Dich jederzeit, doch noch halte ich mich zurück*“.

Einen so formalen Text wie die hier von Pasch gegebene Schrittbeschreibung emotional zu deuten mag auf den ersten Blick irritieren. Ich habe aber die Erfahrung gemacht, dass mein Körper beim Erproben virtuosen, Schrittmaterials viel entspannter arbeitet als wenn ich ihn nicht ausschließlich mit formalen Kommandos konfrontiere.

Dies gilt auch für die zweite Lektion in Pasch's Tanz Nr. 4. Hier ist die Information verglichen mit der ersten Lektion eher karg.

Pasch fordert:

Viermal *eine schleiffe auf die R(echte) Seite*  
Dreimal *eine schleiffe auf die L(inke) Seite*  
Einmal *eine schleiffe auf die L(inke) Seite und zugleich mit dem R.(echten) Fuß zurück.*

Das Wort Schleife ist ein Substantiv. Es beschreibt das Ergebnis des Zusammenbindens zweier Seiten einer Schnur. Die Schleife steht hierbei im Kontrast zum Knoten. Bei dem Wort Schleife denkt man an die ‚zarten Bande‘, die freiwillig stets wieder lösbare Verbindung der Enden des Bandes, während der Knoten für eine stabile aber auch gezwungene Verbindung der beiden Enden steht.

In enger Verbindung zum Substantiv Schleife steht das Verb schleifen. Und das Verb schleifen hat nichts Zärtliches. Es beschreibt Arbeitsprozesse, um Dinge zu glätten, zu formen oder zu vernichten.

Durch Schliff entfernt man Unebenheiten von einer Oberfläche, formt einen Edelstein oder wie früher das Wort gebraucht wurde, zerstört eine Mauer, ein Haus, eine Festung. Das Wort Schleifen wendet man aber auch auf die Erziehung von Menschen an. Das Schleifen oder der Schliff hat bei der Erziehung die Funktion, Menschen anzugleichen oder im Gegenteil ihre Besonderheiten hervorzuheben oder im brutalsten Sinne ihren eigenen Willen zu brechen.

Der Mensch wird bei der Erziehung in Analogie zum Material gesehen und das gilt auch für die Tanzerziehung wie Pasch sie versteht. In der Tanzerziehung des 17. Jahrhunderts schleift man mit dem Bewegungsablauf der Schleife das menschliche Bein und da der Mann in der Mode dieser Zeit sehr viel Bein zeigt, liegt in der Ausformung des Beines ein hoher Erwartungsdruck.

Der schlichte und ebenmäßige Aufbau der zweiten Lektion ist vor diesem Hintergrund sehr adäquat.

Im letzten Abschnitt der Übung fordert er jedoch eine Abweichung vom regelmäßigen Aufbau der Übung

Die letzte Beingeste beschreibt das Ausbrechen aus dem regelmäßigen Aufbau, sie wirkt wie ein unwillkürliches Zucken durch das der Höfling einem Pferd gleich seinen edlen Charakter verrät. Der edle Charakter wird also dadurch definiert, dass jeder äußere Einfluss nur freiwillig und nur bis zu einem gewissen Grad akzeptiert wird. Wir sehen also ein wie hoher Gestaltungsanspruch in dieser schlicht wirkenden Übung steckt.

Der edle Charakter des tänzerischen Schleifens, wie es Pasch fordert, drückt sich aber auch noch in einem weiteren Aspekt aus. Schleifen als handwerklicher Vorgang wird von den Armen und nicht von den Beinen ausgeführt. Durch die Übertragung der Handlung von den Armen auf die Beine macht sie als praktische Tätigkeit keinen Sinn mehr. Sie wird zur zweckfreien Beschäftigung, zur noblen Handlung, ‚to be busy in doing nothing‘.

Wenn wir die jedem geläufige Tätigkeit ‚Schleifen‘ zum Ausgangspunkt nehmen und auf die Beine übertragen, gewinnt die von Pasch geforderte Beingeste auch bewegungstechnisch Kontur. Um mit den Armen großen Druck nach unten aufzubauen, müssen wir den Torso im Gegensatz dazu in die Höhe ziehen. Unterlassen wir diese Gegenbewegung lesen wir die Handlung nicht als Schleifen, sondern als ‚Reiben‘ ab. Übertragen wir die Handlung auf die Beine, bleibt der Fuß des Spielbeins die ganze Zeit über in einer Gegenspannung zum Boden. Die Schleife als Beingeste verdankt seine Wirkung und seine Gestalt einer Gegenspannung von Torso und Beinen, eine Gegenspannung, die ähnlich wie bei der praktischen Schleifbewegung ihre Wirkung durch Wiederholung entfaltet.

Wir sind jetzt bei der zweiten Lektion und ich bin bei Weitem nicht auf alle tanztechnischen Fragen eingegangen, die Pasch in seiner kurz gefassten Versprachlichung seiner Tänze aufwirft. Das kann nur eine umfangreiche Untersuchung und vor allem Interpretation des Werkes leisten, bei der aber immer noch viele Fragen offen bleiben werden.

Alle Fragen beantworten zu wollen halte ich auch für die Einordnung und Nutzung des Buches für nebensächlich. Die Impulse, die von der der verknüpften Ausdrucksweise von Pasch ausgehen betreffen vielmehr eine Auseinandersetzung mit dem tänzerischen Handwerk und seinen Bezügen zum Alltag.

Ich betrachte die Tanztexte von Pasch als anregende Abfolge von Schlüsselworten, Worten, die in der Lage sind Türen zu öffnen, Räume zu bauen, um die getanzte und die Alltagswirklichkeit der Menschen einer Zeit auf einander zu beziehen.

Das Wort ‚Schleife‘ z.B. ist weit mehr als ein terminus technicus, Gestalten und Gewalt anwenden gehen in diesem Wort Hand in Hand. Und in dieser Spannung steht auch der tänzerische Ausdruck der Schleife.

Die Liste der ‚Schlüsselworte‘, die Pasch in seinem Text gibt verstehe ich als einen Katalog von Themen, die es zu bearbeiten lohnt.

## Literatur

[Ravelhofer, 2000] *Ravelhofer, B.* Anleitung sich bei grossen Herrn Höfen und andern beliebt zu machen Johann Georg Pasch / B. Ravelhofer. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.

## The [Re]Creation of the *Ballet de la Merlaison* (1635–2011) — the Aesthetics of a Court Ballet of Louis XIII

Rarely in contemporary performance history have been made attempts to stage ballets from the 17<sup>th</sup> or 18<sup>th</sup> century, and even rarer are projects inspired by court ballets. In the last few years two French court ballets of the first half of the 17<sup>th</sup> century have inspired sufficient interest and financial backing, as to result in two different approaches of re-creation. Both can be qualified to a certain extent as historically informed performances, in particular concerning music. Still authentic historical reconstruction was not at the heart of the artistic choice. The term re-creation is consequently used in this article in order to underline the fact that although the court ballets and all available pieces of information and material served as inspiration, the final result was a thorough contemporary performance<sup>1</sup>.

The project of ‘Le Ballet des Fées’ from 2012, based on the court ballet ‘Les Fées de la Forêt de Saint-Germain’ (1625), was conducted by the Shlemil Théâtre under the direction of Cécile Roussat and Julien Lubek<sup>2</sup> in a co-production of the Centre de Musique Baroque de Versailles, the Cité de la Musique and L’Arsenal/Metz en Scènes<sup>3</sup>. Though scientific research on different aspects of this burlesque court ballet was part of the project [Leconte, 2012a], only the music was an object of historical reconstruction for the performance. The stage direction as well as the dance, or to specify the acrobatics, have been a thorough contemporary creation as it was never intended to be a historical reconstruction of a French court ballet:

*“Le spectacle que nous avons conçu s’inspire de l’univers de ce Ballet, tel qu’il nous est parvenu à travers les planches iconographiques, les récits descriptifs, et les sources musicales. Ces traces, parcellaires, laissent néanmoins une large place à l’imagination et à la création. Nous avons tenté de préserver à la fois l’esprit d’artisanat propre à ces spectacles éphémères, et l’émerveillement suscité par les fantastiques inventions visuelles inédites à l’époque. Les arts du cirque y ont ainsi la part belle, et loin d’un ballet romantique, nous avons recréé une fantaisie riche en surprises et en exploits. Enfin, nous espérons vous faire partager la douce mélancolie que nous inspire ce passé rêvé, oublié, fantasmé... dont nous ne percerons jamais le mystère, et heureusement!”* [Shlemiltheatre, 2012]

<sup>1</sup>See the article of Hanna Walsdorf concerning questions of authenticity, reconstructions and reenactments in historical dance [Walsdorf, 2014].

<sup>2</sup>For further information see: [http://www.shlemiltheatre.com/?page\\_id=311](http://www.shlemiltheatre.com/?page_id=311), 23.12.2015.

<sup>3</sup>For the program see [http://content.citedelamusique.fr/pdf/note\\_programme/np\\_12287.pdf](http://content.citedelamusique.fr/pdf/note_programme/np_12287.pdf) , 23.12.2015.

On the contrary, the project of the re-creation of the ‘Ballet de la Merlaison’ (1635), conducted by the dance company ‘L’Éclat des Muses’ under the direction of Christine Bayle<sup>4</sup> and Patrick Blanc, has been an attempt to conciliate scientific research, baroque dance and music style of the first half of the 17<sup>th</sup> century with artistic liberty. It uncovered many questions concerning the problematic of an attempt of re-creation on the base of incomplete sources and not yet artistically explored aesthetics and shall be the main object of this article.

Firstly, the sources and the conditions of the creation are introduced and then the preparatory steps will be retraced in order to explain certain musical or choreographic choices. Some of them have been influenced by research results, others were artistically motivated and their analysis will show the problematic of the re-creation of a French court ballet. Finally, the role of Louis XIII as the instigator, inventor and composer of the ballet shall be highlighted and the choice and character of his roles compared to his other appearances in court ballets.

## 1 The Sources for the ‘Ballet de la Merlaison’ — Testimony and Inspiration

Originally it is said to have been the idea of king Louis XIII to stage a ballet on the topic of a fowling, a bird hunt, more specifically the hunt of the black bird (in French ‘merle’ — чёрный дрозд) which he fancied very much during winter time<sup>5</sup>. He conceived the order as well as he imagined the different roles and their costumes, but over all he composed the music. It was staged at the Château de Chantilly, only fifty kilometers north of Paris, on Thursday the 15<sup>th</sup> March 1635 at seven o’clock in the evening and again on Saturday the 17<sup>th</sup> March at the Abbey of Royaumont [Renaudot, 1636, 143]. In the ‘Gazette’, which relates already on the 22<sup>nd</sup> March of this event, one can read that the king took only as many hours as it usually took days for composing the ballet [Renaudot, 1636, 143]:

*“On y a tout admiré: mais principalement la promptitude, telle que le Roy n’a guéres (sic!) plus employé d’heures que l’on fait ordinairement de jours à composer ce Balet (dont le sujet estoit la chasse du merle en laquelle Sa Majesté se plaist fort en hyver) & à inventer les pas, les airs & la façon des habits. Car tout a esté de l’invention de Sa Majesté”*<sup>6</sup> [Renaudot, 1636, 141].

Besides the report in the ‘Gazette’, a libretto exists of the ‘Ballet de la Merlaison’ [Merlaison, 1635] which may not be counted under the prestigious libretti of the 17<sup>th</sup>

---

<sup>4</sup>With many thanks to Christine Bayle and Patrick Blanc, as well as to Irène Feste and Hubert Hazebroucq, who have been very helpful providing many insights and background information.

<sup>5</sup>Already as a child he was a proficient hunter, knowing all the hunting terms and inventing himself equipment for the bird hunt. [Chevalier, 1979, 67, 116–123].

<sup>6</sup>The N°35 is not exclusively dedicated to report about the performance of the court ballet as indicated clearly by the subtitle: *“Extraordinaire du XXII. Mars M.DC.XXXV. Contenant 1. Les’ apprests du grand Seigneur en suite de la paix avec la Moscovie — la Pologne, &c. 2. Les postes des armées Française & Suedoise. 3. Et le Balet de la Merlaison”*.

century because of its rather modest presentation of only six pages<sup>7</sup>. It does not provide more information than the article in the ‘Gazette’ and one may speculate as to its being printed after the event and not for the performance itself<sup>8</sup>.

In addition to these two literary sources, there are also two manuscripts with musical scores who conserved the music of the ‘Ballet de la Merlaison’. The airs of the ballet can be found in the well-known manuscript of Philidor [Philidor, 1690b]<sup>9</sup> and some almost identical airs in the manuscript of Kassel [Écorcheville, 1906]. There are no costume sketches or other drawings for this court ballet.

However, none of these sources served as inspiration of chapter XXII ‘Le Ballet de la Merlaison’ for the setting of the ‘dénouement’ of the affair of the diamonds studs in ‘Les Trois Mousquetaires’ by Alexandre Dumas [Dumas, 1844, vol. 3–4, 105–120]<sup>10</sup>.

## 2 Preparations for the Creation of the ‘Ballet de la Merlaison’

Christine Bayle, a French dancer, actress, choreographer and director had received a classical training. After having danced with the ‘Compagnie Miskovitch’ and then at the Hamburg Opera under the direction of Peter van Dijk and George Balanchine, she also started a career as an actress. In 1977, she joined Francine

---

<sup>7</sup>The libretto can be found in the Bibliothèque Nationale de France (RES-YF-2280). It was believed to be the only known specimen, but two other examples can be found at the Bibliothèque Historique de la Ville de Paris (RESERVE 550929) and at the Bibliothèque Patrimoine Jacques Villon in Rouen (Leberm-5271–5).

<sup>8</sup>The literary genre of the livret de ballet has its origins in the Festival books. In this early stage of its development it is not yet an established inseparable part of the performance. It is indeed possible that it was printed after the performance in order to prolong the memory of the event. On the other hand, the in-4° edition of the ‘Ballet de la Merlaison’ with its few pages resembles a program. It might have been printed for the performance. This also implies that someone was responsible for the order and that it was delivered from Paris to the hunting party in Chantilly.

<sup>9</sup>In the introduction for the edition of the reconstruction of the musical score by Véronique Fontaine, Thomas Leconte comments on the state of the art of the sources [Fontaine, 2006, Introduction]. He points out that nineteen entrées are incompletely preserved in the Philidor collection, providing only the upper line and the bass line: ‘Ballet du Roy. Dansé à Chantilly le Jour de la micaresme. L’An 1635’ [Philidor, 1690b, 25–30]. The manuscript of Kassel, another collection of musical scores of French instrumental pieces of the first half of the 17<sup>th</sup> century is an older source than the Philidor manuscript, but it contains only half of the pieces, indicating moreover only the upper line. Furthermore, in the first volume of the Philidor manuscript, a ‘suite d’entrées de ballet’ with the title ‘Concert donné à Louis 13 par les 24 violons et les 12 Grand haut-bois de plusieurs Airs choisy des Differans ballets’ contains a piece ‘Les Gascons’, which actually is corresponding to the entrée ‘Le Pistolier’ du ‘Ballet de la Merlaison’. This musical score is particularly interesting, because all five violin parts are indicated [Philidor, 1690a, 13].

<sup>10</sup>Simone Bertièrre annotates: “*En réalité, Dumas raconte sous ce nom un autre ballet, dansé le 24 février 1626, qui a fait l’objet d’une relation détaillée de J.-F. Barrière dans son édition des Mémoires de L.-H. de Brienne (I, p.336 sq.). Il démarque cette relation de très près, notamment pour les préparatifs techniques, le déroulement du cérémonial et pour les noms des comparses. Mais il y avait fait figurer la reine, indispensable à l’action, alors qu’elle n’y était pas*” [Dumas, 1995, 337].

Lancelot's newly founded company 'Ris et Danceries' which she left to found her own dance company for baroque dance, in 1983, 'L'Éclat des muses'. Christine Bayle choreographed numerous works, often combining dance, music and theatre. Her dance company does no longer exist, but the 'Ballet de la Merlaison' is still performed and nowadays produced by the company 'Belles Dances' and the Ensemble 'Passo Finto'<sup>11</sup>.

Christine Bayle had been inspired by the ballet libretto already at the end of the nineties. Complex questions about the style and the musical score, as well as the search of co-producers and sponsors, prevented an immediate realization. Therefore she could only start the realization of the ballet in 2010, having been granted the support of a co-production by the Fondation Royaumont<sup>12</sup> and the Festival Baroque de Pontoise, the Centre National de la Danse, the Musée national de la Renaissance, Micadanse, as well as through funding by the ADAMI, the DRAC Île-de-France and the French Ministry of Culture and Communication<sup>13</sup>.

Several years of research on the music, but particularly on the dance style(s), preceded the re-creation, accompanied by dance and theater historians like Eugénia Roucher<sup>14</sup>, Nathalie Lecomte<sup>15</sup>, Anne Surgers<sup>16</sup>. Hunting terms and methods were explained by Claire Maillard<sup>17</sup> from the museum for hunting in Paris. Hubert Hazebroucq, one of the dancers, also worked as the choreographer's research assistant.

The 'Ballet de la Merlaison' stages one particular aspect of real contemporary life in that period in a rather burlesque manner, but its different entrées and roles

---

<sup>11</sup>Performances were scheduled at the Théâtre de Montansier in Versailles in April 2015 [ThM, 2015].

<sup>12</sup>Francis Maréchal, the director of the Fondation Royaumont, made the research residence on the hunting topics as well as the rehearsal residence for the creation possible, but it was Sylvie Giroux, back then responsible for artistic program at the Fondation Royaumont, who particularly supported the project. Also Valérie de Wispelaere, who worked there as librarian, was very helpful during the research process.

<sup>13</sup>Christine Bayle obtained several research grants from the Centre National de la Danse: the Aid for Choreographic Writing in 2002, the Aid for Reactivating Repertoires in 2006 and the Aid for Research and Heritage in 2009, awarded by the French Ministry for Culture and Communication [Numeridanse, 2011].

<sup>14</sup>Eugenia Roucher-Kougouimtzoğlu was a dancer and is a specialist on the terminology of dance and ballet. One of her articles deals with dance culture at the court Louis XIII [Roucher-Kougouimtzoğlu, 2007, 79–113] and she was part of the research team of 'Les Fées de la Forêt Saint Germain' [Roucher-Kougouimtzoğlu, 2012, 207–247].

<sup>15</sup>Nathalie Lecomte is a dance historian, well known for her research on professional dancers and dancing masters. Her recent monograph deals with French and European dance culture from 1515–1715 [Lecomte, 2014].

<sup>16</sup>Anne Surgers is a theatre historian focusing on questions of scenography and spatiality. She works as professor at the Université de Caen Basse-Normandie and at the Université Paris III Sorbonne Nouvelle. She wrote articles for the publication of Jean Duron [Surgers, 2007, 115–156] and for 'Les Fées de la Forêt Saint Germain' [Lecomte, 2012b, 143–175] and co-edited a book on dance and festival culture during the reign of Henry IV and Louis XIII [Surgers, 2011].

<sup>17</sup>Claire Maillard back then worked as an assistant curator for the Musée de la chasse et de la nature in Paris. She also helped to identify some of the roles of the ballet in connection to the bird hunt.

are rather cryptic to today's readers and some uncertainties remain as to the real nature of some of the entrées. For example, for the 14<sup>th</sup> entrée, named 'Marcilly et Du Corbet' no real satisfactory explanation has been found, whereas the functions of the many very specifically named roles in relation to the bird hunting itself could be identified [Merlaison, 2012].

Alongside the thematic research concerning the topic of the ballet, research also focused on the dance style. The preparatory work for this part started long before the rehearsals for the ballet itself began, some of the intermediate results, for example for the 'Suite de branles'<sup>18</sup>, were integrated in several independent performances<sup>19</sup>. An open rehearsal in January 2010 at a studio of Micadanse in Paris permitted to show the different research stages on the evolution of dance styles from Arbeau to de Lauze. Already working with Patrick Blanc on the manuscript 'Instruction pour dancer' (ca. 1612) [Emeraud, 2000] in comparison to the 'Terpsichore' by Praetorius [Praetorius, 1612], and backed by her knowledge and experience of Thoinot Arbeau's 'Orchésographie' [Arbeau, 1589]<sup>20</sup>, as well as by the 'Louange de la danse' (1620) [de Lauze — deMontagut, 1620] and the 'Apologie de la danse' [Lauze, 1623] by François de Lauze, Christine Bayle started a specific experiment during which she asked her dancers to dance a branle to dance music and to begin the dance at the back of the hall starting with Arbeau steps and while moving forward in space changing them into 'Instruction pour dancer' steps and then again to de Lauze steps. This dancing along the timeline allowed spectators to see the change of the dance styles and to observe aesthetic characteristics, which then permitted to define the dance style for 'The Ballet de la Merlaison'. It has also been influenced by the aesthetic principals of the 'ondeggiare' and 'ombreggiare' of the Quattrocento dance technique. Christine Bayle also employed gaillarde steps from the manuscript 'Mastro da Ballo' by Ercole Santucci Perugino from 1614 [Santucci, 1614] for example for 'Les Arbaletiers' in her choreography. Therefore the choreography consists of a mixture of steps, mostly originating from the de

---

<sup>18</sup>A pedagogical project on the 'Suite de branles' with eleven dance students, aged from fourteen to sixteen years, of the Conservatoire à Rayonnement Régional de Cergy-Pontoise was crowned by the participation of the students, dancing branles at the beginning of 'The Ballet de la Merlaison' at the very first performances at the Abbey in Royaumont [ED, 2011]. Thus the original performance for the premiere started a little differently than the performance recorded at the Théâtre Impérial de Compiègne or later performances on tour.

<sup>19</sup>Among those performances were the 'Le Défilé baroque ou la chasse (non gardée) du Roi', created in 2002 for the Musée de la Chasse in Gien and which already contained some entrées of the 'Ballet de la Merlaison', for example 'Les Lorrains', and 'La Ronde des jardins', performed the 10<sup>th</sup> June 2006 at the Château de Talcy, the 30<sup>th</sup> June and 1<sup>st</sup> July 2007 at the Château d'Aulteribe, the 27<sup>th</sup> July 2007 at the Château de Chambord and the 17<sup>th</sup> May 2009 at the Parc de Rentilly. Christine Bayle used for it the 'Branle de la chapelle', the 'Branle de Montirandé', as well as the steps of the passepiéd and the gavotte from the 'Instruction pour dancer'. She also used the music of 'La Boemienne', but choose to choreograph to it. The 'Suite des branles' was also integrated in 'La Sérénade Royale', performed during Summer 2011 at the Château de Versailles.

<sup>20</sup>Marie-Françoise Bouchon, having consulted the different original examples of the 'Orchésographie', believes that the actual date of print was 1596, as she demonstrates in her unpublished article 'Le cas Tabourot' [Bouchon, 2004].

Lauze treatises, but which have been adapted to a very theatrical interpretation in order to make an attempt to show how courtiers and dancing masters might have employed their repertoire of steps for a court ballet.

Subsequently, a ‘Fenêtre sur cour’ on the 7<sup>th</sup> November 2010 at the Abbey of Royaumont [FrC, 2010] gave a further glimpse of the ongoing creation of the ballet. Then a cycle of presentations at the Centre National de la Danse, some documented by video [Numeridanse, 2011]<sup>21</sup> and some accompanied by conferences [CND, 2011], allowed interested audience to familiarize itself with the court ballet and the choreographic process.

### 3 Construction of the ballet — a double narrative string

The following account of the performance should give an insight in the structural artistic work of Christine Bayle<sup>22</sup>. The choreographer did not just stage the ‘Ballet de la Merlaison’ as it is related to us by the report in the ‘Gazette’ and the ‘livret de ballet’, but she also staged complex court relationships by adding a sort of foreplay to introduce the court ballet’s context of creation. At several moments the different dancers do not only dance the roles of the ballet but as well embody the courtiers incarnating those roles or watching the ballet.

This second narrative string is based on historical facts, but the artistic interpretation deals with them in the ballet in a rather imaginative way. The ‘Grand ballet’ of the ‘Ballet des Triomphes’ [Triomphes, 1635, 5] staged at the 18<sup>th</sup> February 1635, was danced by Queen Anne of Austria and fifteen ladies in waiting, among them the young Louise-Angélique de La Fayette. Louis XIII held several roles in this ballet as well and it is said that M-lle de La Fayette attracted his attention during this ballet, which made him electing her as his ‘favorite’, yet in a complete platonic and chivalrous sense [Petitfils, 2014, 348–356]<sup>23</sup>, [Chevalier, 1979, 425–437]. Thus, the king, the queen, Louise de La Fayette and the other courtiers are represented dealing with each other and the situation during the several entries of the ballet. As it is a ballet, the main part consists of course of dancing, but certain situations

---

<sup>21</sup>This video documents Christine Bayle’s research comparing ‘Instruction’ and ‘Apologie’ and presents the following sequence: *passepied, gilotte, branle simple, branle gay, gilotte, branle de poitou, branle double de poitou, gilotte, branle de Montirandé, gilotte.*

<sup>22</sup>The recording of the extracts shown during the talk has been done at the performance the 22<sup>nd</sup> mai 2012 at the Théâtre Impérial de Compiègne. There is no commercial release of the DVD, which serves only promotional purposes [DVD, 2012].

<sup>23</sup>Petitfils mentions that she appeared in the ‘Ballet de la Merlaison’, although there seems to be no proof for her participation in the court ballet: “*Elle (Louise de La Fayette, author’s note) chantait et dansait divinement bien, ce qui le (Louis XIII, author’s note) ravissait. Le 15 mars suivant, à Chantilly, elle parut dans le Ballet de la Merlaison, dont il était l’auteur. Double plaisir! Le 20 dans l’après-midi, revêtue d’une élégante capeline, portant sur la tête un feutre orné de plumes et de rubans multicolores, elle accompagna la reine à la chasse. Louis trouvait un doux plaisir à chevaucher près d’elle et à lui jeter des furtifs regards. Le lendemain 21 et 23 encore, il renouvela les cavalcades cynégétiques avec Anne et ses filles d’honneur, Mlles de Vieux-Pont., d’Hautefort, de Saint-Louis et de La Fayette*” [Petitfils, 2014, 349].

are not merely expressed by pantomime, they are made more explicit by laughter, polite addresses and short phrases. The dancers have to be versatile, changing between the roles of the ballet and their social roles, sometimes interpreting both at the same time.

The ballet starts with a kind of somber, mysterious atmosphere, created over all by the lighting and the musicians<sup>24</sup>. The breath and whining of horses can be heard. A boar, interpreted by Christine Bayle, appears on stage. Then some dancers enter, mimicking riders with their horses and the boar disappears. More riders join the first group as if it was a hunting party coming together at a clearing. They put their hobby-horses away and start playing some kind of dance games. Next the king (Hubert Hazebroucq), the queen (Irène Feste) and the Mlle de La Fayette (Gudrun Skamletz) dance a courante (after de Lauze) while showing their rivalry and jealousy. Then all dancers dance the 'branle' de Montirandé (after de Lauze) and the 'passepiéd' (after Instruction). Only then the original ballet plot starts with the appearance of the 'Winter', reciting a poem, using the aesthetics of French baroque pronunciation. It is the king in disguise who is surprising his court, which was not the case in the original ballet. Again Christine Bayle creates thus a situation of playfulness and sociability in the court society. The rest of the ballet follows the libretto, but as mentioned before, sometimes a second one doubles this narration<sup>25</sup>. Throughout the ballet, the courtiers and the king, the queen and the favorite, show each other respect by bowing or curtsying, thus reminding the audience that underneath the masks and surrounding the dancers are members of the court. The greeting with the flags in the second entrée with the 'chef de vol' and his assistant and page boys has to be interpreted a play of presentations as well. The third entrée of the couple of Lorraine merchants who sell snares for the bird hunt is much more theatrical. In the first part of this entry the choreographer used several variations deriving from the allemande step, while the second part is a volta. At the end of the volta the dancers inverse the roles and the lady lifts up the gentlemen. It's a funny moment, since everyone knows that the lady is also danced by a man. Moreover in the general frame of the interpretation of the 'Ballet de la Merlaison', Christine Bayle is also playing with the fact that all dancers know that the merchant's wife has been danced by the king. At the end, Richelieu appears holding a white rose and presenting it to the favorite, who accepts it modestly. A little later, the king throws himself on his knees before her. Startled she tries to flee, but is not allowed to leave. The ballet continues with the fourth entrée of the 'capitaine de la Merlaison' and his assistants. The fifth<sup>26</sup> entrée of the 'picoteurs' with M-r le Pre-

---

<sup>24</sup>Patrick Blanc composed this original foreplay expressly for the re-creation of the 'Ballet de la Merlaison'.

<sup>25</sup>The two video extracts shown during the speech were the 2<sup>nd</sup> entrée of the chief of the hunt, his assistant and two page boys followed by the 3<sup>rd</sup> entrée of the couple of Lorraine merchants who sell snares for the bird hunt and finally the 13<sup>th</sup> entrée of the tax collector, his wife and their servant girl.

<sup>26</sup>From now on the numbering of the entrées in the libretto and in the musical score differ, consequently no numbering will be used for the summary of the rest of the ballet.

mier induces again some additional play. During the first dance, the queen arrives carrying a blackbird which she then puts in a cage, accompanied by M-r le Premier. The dance continues, followed by the solo of M-r le Grand, who was the 'premier Écuyer de la petite écurie'. At the time this post was held by the Duke Claude de Saint-Simon, who was a favorite of king Louis XIII. At the end of the dance there seems to be an awkward situation and M-r le Premier is laughing out of embarrassment. He fortunately is interrupted by the entrée of Thomas the butcher and his wife. To save a quail, interpreted by a dancer, the butcher is chasing after, the king leans on him in a very dominating posture, followed by the display of good-companionship between the king and other male courtiers, then the 'pistoliers' enter. After their dance everyone is chasing after butterflies, when the 'Gascons' enter. The butterfly chasing continues and one dancer holds the role of the butterfly, but he is of course not caught. The entrée of the reapers and a peasant comes next, followed by the entrée of a game keeper, a bird catcher and a net spreader. Again a dancer is interpreting the colorful bird they wish to capture. This bird then frees the blackbird in the cage, taking it with him. Thereupon the crossbow bearer, the merlin's keeper and the bearer of captured blackbirds enter. After their dance, they are menaced by three bragging provincial noblemen who then start dancing, confounding themselves with reverences and accidents. A merlin, again a dancer with a mask, traverses the stage. Then the tax collector, his wife and their servant girl enter. Courante steps inspired by de Lauze are used in the first part, which is like a mock majestic dance, obviously ridiculing the tax collector, but also displaying the motif of the stupid servant girl. Then he does a pantomime where he collects the taxes, which obviously displeases everyone but himself. When the second part starts, the choreography gets even more virtuous: It's an ornamented courante with gaillarde steps. But during the dance the servant girl is more than once sexually harassed. M-r le Premier is fed up and asks the king to stop this nonsense. For the entrée of Marcilly and Du Courbet all dancers are again mimicking riders, when the allegory of spring, a mighty warrior, enters and declaims his verses, proclaiming he will establish the empire of Love. Winter has also appeared again, but is chased away by the courtier. The queen and the favorite are listening graciously to the verses. The keeper of the heron enters, but without the six falconers. Instead the king enters disguised as bird and a short play between him and the ladies ensues. But he leaves his disguise quickly, offering an arm to each lady and they start dancing with all the other courtiers. At the very end, the 'bramble de Montirandé' is a collective final point of the performance, an allusion to the possible ball after the geometrical 'Grand ballet'<sup>27</sup>.

---

<sup>27</sup>Regarding the link between ball and 'Grand ballet' and a similar research project see [Blanc, 2016].

## 4 Artistic Choices, Constraints and the Problematic of a Re-Creation

As the aesthetics of the ‘belle dance’ seemed not to be appropriate and fitting for the re-creation of this ballet of 1635, the experimentation towards a possible dance style with a very theatrical interpretation was a central concern for Christine Bayle. Yet the main problem is the fact that all before mentioned dance treatises are relevant for ballroom dancing and that there are no sources on theatrical dancing. The general opinion always assumes that the step vocabulary for social dancing can be applied to the court ballet performances. Therefore some combinations seem rather simple, but at other moments and for certain roles technically demanding steps have been integrated in the choreography, highlighting the character of the role. As not only the order, but the number of dancers has been respected, there are only three solo dances, corresponding to their own musical score: The ‘Entrée pour Mr Le Premier’, the ‘Serpier’ and ‘Entrée Le Printemps’. Solo parts are employed in court ballets in the first half of the 17<sup>th</sup> century, but to a lesser extent than one would imagine, as the collective movement is at the heart of the French court ballet. One of its major functions is to create a social coherence in a group, when the king and the high nobility mix with less important figures of court life and professional dancers. The harmony thus represented during the dance should have an effect in the daily cohabitation [Mersenne, 1636–1637], [McGowan, 2012, 7–38, 81–89].

Another problem that makes the approach of a historically informed performance almost impossible is the lack of information concerning the dance character. The libretti often describe pantomime actions and from the verses and the dramaturgy it is possible to determine in many cases whether it was a ‘noble’ or ‘burlesque’ entrée, but generally they omit information on the dance character. Whereas the libretto of the ‘Ballet de la Merlaison’ only provides the names of the roles, mostly names of the different professions linked to the bird hunt and the names of the performers, the musical scores don’t specify it either. It seems that dance characterisation has been avoided on purpose. The airs of the ‘Ballet de la Merlaison’ are identified by the entrée without any indication concerning the type of dance, its characterisation or the instrumentation<sup>28</sup>. “*Although the music from the ballet had been preserved in the Philidor Manuscript, it had to be restored. Patrick Blanc detailed it so that it would be in harmony with the dance, orchestrated it and adorned it in accordance with the ‘characters’ that appeared to him in the score*” [Numeridanse, 2011]. Besides, the musical scores of the airs provided only the main theme in the upper and bass lines, mostly in a binary rhythm.

For the ‘Ballet de la Merlaison’ the musical direction and research was conducted by Patrick Blanc, a specialist of old music, a flute player and professor at the Conservatory of Strasbourg in France. Working closely together with the choreographer’s

---

<sup>28</sup>Though one can assume that the music has been composed for the royal violin ensemble the ‘Vingt-quatre Violons du Roi’, which is consisting of five parts typical for the ‘orchestre à cinq parties à la française: dessus, haut-contre, taille, quinte and basse de violon’.

visions and choices, Patrick Blanc tried to bring back the complexity and richness of the music composed by Louis XIII without having the royal band of twenty-four violin players plus other musicians in the royal service at his disposal. In his ensemble 'Passo Finto' were a total of twelve musicians: four players of wind instruments, including himself, five violin voices, a harp, a guitar, and a lute and theorbo player<sup>29</sup>. Alongside with the question of the instrumentation, Patrick Blanc had to work on the counterpoint, the diminution and variations of the musical theme like any musician of that period was capable of<sup>30</sup>.

As for the musicians, the number of dancers was not comparable to the original conditions of the creation of the 'Ballet de la Merlaison'. While the original court ballet was performed by twenty-one male dancers for more than forty roles<sup>31</sup>, the company of Christine Bayle consisted of only nine dancers, five women and four men<sup>32</sup>. The small number of dancers made it necessary for each dancer to embody many different roles. But besides this difficulty, the fact that Christine Bayle chose to use female dancers, who had then to be travestied for the many male roles, weakens the appearance of the impression a court ballet with an entire male cast would give. All female roles were danced by male dancers travestied as women as in the original cast of 1635. It is interesting to note that the dancers of the original cast were of quite different ages.

Two other interesting points are the use of many accessories as well as masks in this ballet. Accessories were an integral part of the costume and served to identify the roles and especially the allegories in court ballet. A lot of thought was given to the invention of accessories and their integration into the choreography. It may be considered a success, because the dancers do not just carry the accessories, but they are cleverly integrated in the choreography.

Masks were also part of the aesthetics of a court ballet, not only for travesty female roles, but they were generally worn by all dancers. In the 'Ballet de la Merlaison', the masks<sup>33</sup>, female role masks covering the whole face and several half-

---

<sup>29</sup>The exact composition of the orchestra was: Patrick Blanc, François Lazarevitch (flutes and pastoral bagpipes), Béatrice Delpierre (bassoon and flute), Liselotte Emery (cornet, serpentine, flute), Camille Antoinet (first violin), Michel Coppé (haute contre de violon), Céline Cavagnac (taille de violon), Hélène Platone (quinte de violon), Pascale Clément (basse de violon), Gérard Rebours (guitar), Françoise Johannel (harp), Thibault Roussel (lute, theorbo).

<sup>30</sup>Besides the musical score of the reconstruction by the Centre de Musique Baroque de Versailles [Fontaine, 2006], another score by Roger J. V. Cotte is available. His score is mainly for recorder and krummhorns [Cotte, 1992, see English introduction]. This version has also been recorded by the 'Groupe d'Instruments Anciens de Paris' under the direction of Jacques Chailley and Roger Cotte (Pathé Records, n° DTX 329).

<sup>31</sup>Nathalie Lecomte, who worked on the identification of the dancers analyzed that twenty-one dancers were dancing forty-one roles (only for the last entrée, the names of the falconers are not mentioned). She states that four performers held three roles, ten dancers held two roles and six dancers were dancing only one role [Merlaison, 2012].

<sup>32</sup>The dancers were: Caroline Ducrest, Irène Feste, Morgane Legaret, Elyse Pasquier, Gudrun Skamletz, Pierre-François Dollé, Hubert Hazebroucq, Lubomir Roglev, Emmanuel Soulhat. And the subtitle in the program of the creation precises: 'Ballet pour 9 danseurs et ensemble instrumental'.

<sup>33</sup>The masks have been created by Den [Den, 2015], Chloé Cassagnes [Cassagnes, 2014] and

masks or nose masks help to give certain entrées an even more grotesque character. Besides the fact that masks were a usual accessory in court ballets, they were also necessary as there are not only the female travesty parts for the male dancers, but all the female dancers are cross-dressing as well. The elaborate costumes, all created by Thierry Bosquet<sup>34</sup>, were inspired by the baroque aesthetics of the reign of Louis XIII and the costume sketches of Daniel Rabel<sup>35</sup>. The shape of the silhouette, the colors and patterns of the material recall the clothing of the baroque period, playing with the aesthetics of the ‘mi-parti’. They permitted an easy transformation depending on the needs of the roles, as the skirts were removable and the dancers wearing trousers in the fashion of the period underneath them. Accessories and hats were enabling a further distinction of the many different roles. More problematic were the many hats, which did not permit easy changes of the hair-dress, but it was a deliberate choice to let the female dancer’s hair loose, so as to emphasize the fact that there were female dancers taking part in the ballet.

## 5 The Roles and the Repertory of Louis XIII<sup>36</sup>

In order to recreate a court atmosphere with its intrigues and plots, Christine Bayle constructed and represented a historical fiction. She chose to represent several historical characters, which is a frequent modality of her dance and theatre productions. Her figure of Louis XIII has a very prominent position, because she gave him more dances than he originally performed, plus the recitation and interpretation of the ‘récit’ of the ‘Winter’. However the fictional character of Louis XIII bears several differences to the historical figure.

The image of Louis XIII was not flattering. He was considered a melancholic, feeble king who let his prime minister Richelieu govern the state. Several historians reassessed his reputation [Chevalier, 1979], [Petitfils, 2014] and also underlined the importance of music and dance in his life [Lecomte, 2014, 55–56, 275].

Doubtless the ‘Ballet de la Merlaison’ was intended by Louis XIII as the instigator, inventor and composer of the ballet as an amusement where he could indulge his own personal taste, the bird hunt, one of his favorite leisure hunts. In the third entry he also dances the travesty role of the Lorraine merchant wife alongside with a very proficient professional dancer, Henault. The ‘Gazette’ commented: *“La 3. Maistre Pierre de la Croix de Lorraine, & sa femme, marchand de leurres & de sonnettes; representez par le sieur Henaut, & par le Roy; dont le plaisir ayant esté de se mesler avec ses sujets en cet agréable divertissement, montre*

---

Thierry François [Crea, 2015].

<sup>34</sup>Thierry Bosquet is an internationally renowned Belgian painter, illustrator, stage set and costume designer for theatre and opera productions. He started to work at the Théâtre Royal de la Monnaie in Brussels and was a close collaborator of Maurice Béjart.

<sup>35</sup>Daniel Rabel (1578–1637) was a French painter and engraver, who also designed costumes for court ballets at the French court.

<sup>36</sup>Due to the scope of the article, this part only presents a general overview in order to understand the king’s roles in the ‘Ballet de la Merlaison’.

*que les plus augustes Majestez se trouvent bien aussi ailleurs que dans vne severité sourcilleuse”* [Renaudot, 1636, 143].

As Georgie Durosoir points out in the introduction of the reconstruction of the musical score, the flattery in the ‘Gazette’ serves a double purpose by affirming the authority of the king and assuring the readers, that the leisure activities would not keep the king from his duty [Fontaine, 2006]. In the 13<sup>th</sup> entrée of the tax collector, his wife and their servant girl, Louis XIII dances the role of the tax collector, le ‘fermier’ [Bluche, 2005, 585f.], [Bély, 1996, 542f.].

In the state of the art of court ballets it is already an established fact that Louis XIII preferred to give the heroic or mythological roles to his favorite courtiers, like Albert de Luynes, while choosing other types of roles that more suited his own inclinations. Yet in the libretti he was often associated with powerful allegories of fire and sun and identified with mythological figures such as Mercury, Mars, Hercules and Apollo [Roucher-Kougoumtzoglou, 2007, 111–113]. Analyzing the other roles of his court ballet career, three main types are recurrent: the musician (he was a proficient musician and composer), the warrior (according to Héroard, this was his favorite way of living) and several travesty roles of female parts<sup>37</sup>. Regarding cross-dressing, Mark Franko emphasizes that, *“In the ritual context of ballet, the king’s sexual ambiguity was doubtless performed to reassert agency as a personal trait. In its very ambiguity or doubleness this personal trait can reestablish a sensation of what Victor Turner called ‘communitas with one’s peers’. ‘Communitas’, notes Turner, ‘is a relationship between concrete, historical, idiosyncratic individuals’. The king’s cross-dressing thus opens up the realms of his physical and sexual force, even potential violence. Being performative and only ‘of the now’ (antistructural in Turner’s sense) makes royal cross-dressing all the more terrible in that it announces the threat of a return to structure”* [Franko, 1998, 72].

In consequence of the strong link between dance and fencing and warfare in the aristocratic society of the 17<sup>th</sup> century, today’s physique and motricity cannot represent the professional dancers and the courtiers, nor the king himself, who were over all a caste of warriors [Roucher-Kougoumtzoglou, 2007, 84f.], [Surgers, 2007, 128–131]. Despite that, the aspect of playfulness, amusement and liberty in court ballet seems essential and it was in reality a likewise important motivation besides the possibility of political empowerment [Surgers, 2007, 135–140]. This aspect is forgotten most of the time because research mainly emphasizes on the political and social impact. While always being conscious of his rank and role in a world ordered by god, Louis XIII ballet roles offered amusement and allowed him to indulge his personal tastes, while remaining royal underneath.

---

<sup>37</sup>In the biographies of Louis XIII one always finds speculations on his latent homosexuality [Petitfils, 2014, vol. I, 301–303], [Chevalier, 1979, 453–455], but cross-dressing in court ballets was an established social ritual.

## 6 Conclusion

The re-creation of the ‘Ballet de la Merlaison’ by Christine Bayle and Patrick Blanc blended historical dance knowledge, scientific research and artistic invention and freedom of a contemporary creation together. The endeavor of the search for the dance style of the period of Louis XIII brought interesting results and allowed to ask important questions, perhaps finding some answers amidst many unknown parameters and of course taking certain risks. This search maybe represented the most significant and influential aspect of the creation of the ‘Ballet de la Merlaison’ and is a unique attempt in the actual baroque dance landscape<sup>38</sup>.

Although Christine Bayle’s ‘Ballet de la Merlaison’ was scientifically supported and can be considered as a historically informed performance in regard to music and dance style, it was never intended to be a historical reconstruction of a court ballet. The final result was an artistic interpretation inspired by this particular court ballet and its historical background, constructing a historical fiction.

The conditions of a court ballet, not only the means and lost knowledge of the dance styles and the choreography, but also because of the subtle social links underlying it, make it impossible to create a historical reconstitution. Christine Bayle’s solution was to create a frame, where the dancers also embody different historical figures such as Louis XIII, queen Anne of Austria and the favorite Louise de La Fayette, thus giving an illusion of a glimpse into court life, which seems to be an interesting and successful result for a contemporary audience. The creation adopts certain codes and rejects others. Patrick Blanc carefully restored the musical score and interpreted it with his ensemble ‘Passo Finto’. The choice of both male and female dancers did not respect the original cast, but permitted to play with the social identities of courtiers. Nevertheless the original order has been respected.

Although this contemporary creation is elaborate and rich, for potential programmers Christine Bayle’s production of the ‘Ballet de la Merlaison’ seems difficult to identify and in consequence to sell. Apparently, the dance culture under Louis XIII with its abundant court ballet variety is still overshadowed by the dance culture of Louis XIV. The primacy of the French ‘classicisme’ over baroque aesthetics, of the ‘belle dance’ over an earlier baroque dance style, can still be felt in the current cultural politics.

## References

[Arbeau, 1589] *Arbeau, T.* Orchésographie. Et traité en forme de dialogue, par lequel toutes personnes peuvent facilement apprendre & practiquer

---

<sup>38</sup>Whether real baroque dance exists or whether this kind of artistic creations are mere contemporary dance performances was one of the topics of a conference in Lyon on the direction of baroque theatre in the cultural contemporary landscape which took place on the 12th to the 14th of March 2015. The conference papers are soon to be published [UL2].

l'honneste exercice des dances / T. Arbeau. — Lengres: Jean des Preyz, 1589. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.219> .

- [Bély, 1996] Dictionnaire de l'Ancien Régime / Ed. by L. Bély. — Paris: Presses Universitaires de France, 1996.
- [Blanc, 2016] *Blanc, P.* Musiques pour un ballet de l'Inconstance / P. Blanc // Les plaisirs de l'Arsenal: poésie, musique et danse au XVII<sup>e</sup> et au XVIII<sup>e</sup> siècle / Classiques Garnier. — 2016.
- [Bluche, 2005] Dictionnaire du Grand Siècle / Ed. by F. Bluche. — Paris: Fayard, 2005.
- [Bouchon, 2004] *Bouchon, M.-F.* Le Cas Tabourot / M.-F. Bouchon. — unpublished article.
- [Cassagnes, 2014] *Cassagnes, C.* / C. Cassagnes. — 2014. — 28.12.2015. — <http://chloecassagnes.com/> .
- [Chevalier, 1979] *Chevalier, P.* Louis XIII, Roi Cornélien. / P. Chevalier. — Paris: Fayard, 1979.
- [CND, 2011] *CND.* Le Ballet de la Merlaison. — 2011. — 2.3.2015. — <http://site2014.cnd.fr/agenda/214443/?month=allseason&year=2010> .
- [Cotte, 1992] *Cotte, R. J. V.* Ballet du Roy, La Merlaison pour ensemble de flûtes à bec ou autres instruments, Musique et poèmes du roi Louis XIII / R. J. V. Cotte. — Paris: Éditions Auguste Zurfluh, 1992.
- [Crea, 2015] *Crea.* Thierry François / Les Créatures de Masques. — 2015. — 28.12.2015. — <http://www.lescreateursdemasques.fr/wp/membres/thierry-francois/> .
- [Den, 2015] DEN masques de théâtre en cuir. — 2015. — 28.12.2015. — <http://denmasques.e-monsite.com/> .
- [Dumas, 1844] *Dumas, A.* Les Trois Mousquetaires / A. Dumas. — Paris: Baudry, 1844.
- [Dumas, 1995] *Dumas, A.* Les Trois Mousquetaires / A. Dumas; Ed. by S. Bertière. — Paris: Librairie Générale Française, 1995.
- [DVD, 2012] DVD Merlaison. — F, 2012. — dir. Stéphane Patti.
- [Écorcheville, 1906] Vingt suites d'orchestre du XVII<sup>e</sup> siècle français / Ed. by J. Écorcheville. — Berlin, Paris: L. Liepmannsohn, L.-Marcel Fortin & compagnie, 1906. — <http://hdl.handle.net/1802/25664> .

- [ED, 2011] Inédit — Le Ballet de la Merlaison. — 2011. — 2.3.2015. — <https://earlydance.org/node/10963> .
- [Emeraud, 2000] *Emeraud, A.* Instruction pour dancer. An anonymous manuscript / A. Emeraud; Ed. by A. Feves. — Freiburg: Fa-gisis Musik- und Tanzedition, 2000.
- [Fontaine, 2006] *Fontaine, V.* Louis XIII, Simphonies du Ballet de la Merlaison, (CMBV — Cahiers 149) / V. Fontaine. — Versailles: Éditions du Centre de Musique Baroque de Versailles, 2006.
- [Franko, 1998] *Franko, M.* The King cross-dressed, Power and Force in Royal Ballets / M. Franko // From the Royal to the Republican Body: Incorporating the Political in Seventeenth- and Eighteenth-Century France / Ed. by S. E. Melzer, K. Norberg. — Berkeley: University of California Press, 1998. — Pp. 64-85.
- [FrC, 2010] *Culture, F.* Second Chantier de Création du Ballet de la Merlaison, 7.11. 2010 / F. Culture. — 2010. — 23.12.2015. — <http://www.franceculture.fr/evenement-second-chantier-de-creation-du-ballet-de-la-merlaison.html> .
- [Lauze, 1623] *Lauze, F. de.* Apologie de la danse et la parfaite methode de l'enseigner tant aux cavaliers qu'aux dames / F. de Lauze. — 1623. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k1040284n> .
- [Lauze, 2000] *Lauze, F. de.* Louange de la danse, In Praise of Dance, (1620) / F. de Lauze, B. de Montagut; Ed. by B. Ravelhofer. — Cambridge: RTM Publications, 2000.
- [Lecomte, 2014] *Lecomte, N.* Entre cours et jardins d'illusion, Le ballet en Europe (1515–1715) / N. Lecomte. — Pantin: Centre National de la Danse, 2014.
- [Leconte, 2012a] Les Fées des forêts de Saint-Germain, 1625: un ballet royal de „bouffonesque humeur“ / Ed. by T. Leconte. — Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2012.
- [Leconte, 2012b] „Ou le Theatre pris pour coeleste Theatre“: scénographie et séance d'„obligeante humeur“ dans la grande salle du Louvre // Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain / Ed. by T. Leconte. — Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2012. — Pp. 143–175.
- [McGowan, 2012] *McGowan, M.* La danse à la Renaissance. Sources livresques et albums d'images / M. McGowan. — Paris: BNF, 2012.

- [Merlaison, 1635] Balett de la Merlaison, Danse' par sa Majeste' en son Chateau de Chantilly, le Jeudy 15. Mars 1635. — Paris: Chez Jean Martin, sur le Pont Saint Michel, à l'Anchre double, 1635. — 23.12.2015. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k71947s/fl.image> .
- [Merlaison, 2012] Le Ballet de la Merlaison, 1635–2011, Histoire d'une [re]création / L'Éclat des Muses. — promotional leaflet, Paris, 2012.
- [Mersenne, 1636–1637] *Mersenne, F. M.* Harmonie universelle contenant la theorie et la pratique de la musique / F. M. Mersenne. — Paris: Sebastien Cramoisy and Pierre Ballard, 1636–1637. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5471093v> .
- [Numeridanse, 2011] *Numeridanse.* Le Ballet de la Merlaison / Numeridanse. — 2011. — 2.3.2015. — [http://www.numeridanse.tv/en/video/578\\_le-ballet-de-la-merlaison](http://www.numeridanse.tv/en/video/578_le-ballet-de-la-merlaison) .
- [Petitfils, 2014] *Petitfils, J.-C.* Louis XIII / J.-C. Petitfils. — Paris: Perrin, 2014. — Vol. 2.
- [Philidor, 1690a] *Philidor, A. D.* Recueil de plusieurs vieux airs faits aux sacres, couronnements, mariages et autres solennitez faits sous les regnes de François Premier, Henry Troisième, Henry Quatrième et Louis Treizième avec plusieurs concerts faits pour leurs divertissement / A. D. Philidor. — Paris, 1690. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k103658m> .
- [Philidor, 1690b] *Philidor, A. D.* Recueil de plusieurs anciens ballets dancez sous les regnes de Henry Troisième, Henry Quatrième et Louis Treizième, depuis l'an 1575 jusqu'à 1641 / A. D. Philidor. — Paris, 1690. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k107417b> .
- [Praetorius, 1612] *Praetorius, M.* Terpsichore. Musarum Aoniarum. Quinta. Darinnen Allerlen Frantzösische Däntze und Lieder. Als 21. Branslen: 13. Andere Däntze mit sonderbaren Namen. 162. Couranten: 48. Volten: 37. Balletten: 3. Passameze: 23. Gaillardens: und 4. Reprinsen. Mit 4. 5. und 6. Stimmen. Wie dieselbige von den Frantzösischen Dantz meistern in Franckreich gespielet u vund vor Fürstlichen Taffeln auch sonsten in Convivijs zur recreation und ergötzung gantz wol gebraucht werden können / M. Praetorius, P.-F. Caroubel. — Wolfenbüttel: Fürstlicher Druckerey, 1612. — Vol. 1. — [http://imslp.org/wiki/Terpsichore,\\_Musarum\\_Aoniarum\\_\(Praetorius,\\_Michael\)](http://imslp.org/wiki/Terpsichore,_Musarum_Aoniarum_(Praetorius,_Michael)) .
- [Renaudot, 1636] *Renaudot, T.* Recueil de toutes les Gazettes, Nouvelles Ordinaires & Extraordinaires & autres Relations / T. Renaudot. — Paris: Au Bureau d'Adresse, ruë de la Calandre, 1636. — Pp. 141–144. —

23.12.2015. —

<http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k6439110h/f4.image> .

- [Roucher-Kougioumtzoglou, 2007] *Roucher-Kougioumtzoglou, E.* Entre le bel estre et le paroistre: la danse au temps de Louis XIII / E. Roucher-Kougioumtzoglou // Au Temps de Louis XIII. Regards sur la musique / Ed. by J. Duron. — Wavre: Mardaga CMBV, 2007. — Pp. 79–113.
- [Roucher-Kougioumtzoglou, 2012] *Roucher-Kougioumtzoglou, E.* Chorea, Jocus, Ludus: de la danse comme „double jeu“ / E. Roucher-Kougioumtzoglou // Ballet des Fées des forêts de Saint-Germain / Ed. by T. Leconte. — Tours: Centre d'études supérieures de la Renaissance, 2012. — Pp. 143–175.
- [Santucci, 1614] *Santucci, E.* Mastro da ballo / E. Santucci. — 1614.
- [Shlemiltheatre, 2012] *Shlemiltheatre.* Le Ballet des Fées / Shlemiltheatre. — 2012. — 23.12.2015. — [http://www.shlemiltheatre.com/?page\\_i=311](http://www.shlemiltheatre.com/?page_i=311) .
- [Surgers, 2007] *Surgers, A.* „Les cadences et branles des Cieux“: spectacles, fêtes et cérémonies à l'époque de Louis XIII / A. Surgers // Au Temps de Louis XIII. Regards sur la musique / Ed. by J. Duron. — Wavre: Mardaga CMBV, 2007. — Pp. 115–156.
- [Surgers, 2011] *Corps dansant — corps glorieux: musique, danses et fêtes de cour en Europe au temps d'Henri IV et de Louis XIII* / Ed. by A. Surgers, M.-B. Dufourcet. — Pessac: Presses Universitaires de Bordeaux, 2011.
- [ThM, 2015] *Montansier, T.* Ballet de la Merlaison / T. Montansier. — 2015. — 2.3.2015. — <http://www.theatremontansier.com/evenement/ballet-de-la-merlaison/> .
- [Triumphes, 1635] *Le Ballet des Triomples, Dansé par le Roy en la Salle du Louvre le 18. & 20. Feurier de l'année 1635.* — Paris: Chez Robert Sara, ruë de la Harpe, au Bras d'Hercule, 1635. — 23.12.2015. — <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k5608022h> .
- [UL2] *Université Lyon 2.* La Mise en scène baroque dans le paysage culturel contemporain / Université Lyon 2. — 2.3.2015. — <http://www.univ-lyon2.fr/actualite/actualites-scientifiques/la-mise-en-scene-baroque-dans-le-paysage-culturel-contemporain-619446.kjsp?RH=WWW602> .
- [Walsdorf, 2014] *Walsdorf, H.* Social Dance Revivals: The Glorious Presence of a Glorified Past (2013) / H. Walsdorf // Материалы конференций по вопросам реконструкции европейских исторических танцев

XIII–XX веков. 2012–2013 годы / Под ред. Е. Ереминой-Солениковой;  
Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца. — Санкт-Петербург:  
КультИнформПресс, 2014. — С. 195–203.

Klaus Abromeit

## Country Dance, Contredance and the Consequences

### Preface Note

By dancing Country dances or Contredances today, we mainly feel the similarity of both dance forms. If we trust the historical documents, the people 300 years ago felt and thought differently.

### 1 Country Dance and Contredance — a comparison

To understand the difference between Country dance and Contre Dance it is useful to look at the European tradition of dances where two lines of dancers act face to face to each other.

In the 15<sup>th</sup> and 16<sup>th</sup> century we find dances like Battaigle, Bouffon or Moresca. They use the double line form for martial affairs. For peaceful interactions people used circle or line dances like Reigen or Branle. Only in England the public danced two versions of double line dances — Morrisdance to train martial — and Country Dance to establish peaceful manners in society. During the 17<sup>th</sup> century martial dances got unpopular on the European continent and the lively double line forms disappeared. If something disappears, it has also the chance to renew. This happened in France at the end of the 17<sup>th</sup> Century. On the base of the English County Dance as preface, choreographers liked Isaak d'Orleans, André Lorin and Raoul Anget Feuillet de-signed Contredance, a new double line danceform with a universal artistic concept.

Battaigle, Bouffon or Morris Dance were basically martial, English Country Dance was basically peaceful, Contredance was thought out to be both, peaceful and aggressive. Non of these cho-reographers spoke out this concept in a published commentary, but this was not necessary, be-cause the repertoire spoke for itself.

Let's have a look on the index of 'Recueil de Contredances' by Raoul Anget Feuillet, Paris 1706.

'La Bonne Amitie' is followed by 'La Jalousie', 'La Bergere' by 'Le Pistolet'. 'La Amoureuse' is followed by 'La Fanatique' 'La Chasse' by 'La Chaîne' and all ends with a synthesis 'La Nouvelle Figur'.

The continued change of affect as a metaphor of human character was a common place in academic art of the time. By using the popular forms of English Country

Dance — d'Orlean, Lorin and Feuillet — opened the idea of affect-change to the field of ballroom-dancing. They created a kind of art, we would call pop nowadays.

## 2 Which consequences had the popular genre of Contredance for the development of dance in the 18<sup>th</sup> Century?

1710 the dancing master and choreographer John Essex translated the dance technical instructions of Feuillet's 'Recueil de Contredance' into English language, but changed the title and displaced the dances with negative affect. Essex called this work 'For the Further Improvement of Dancing'. That means, English Country Dance stays English Country Dance, but from now on, the dancers will need school to dance well and that means, work and reputation for dancing masters.

Also other translations of Feuillet's book all over Europe concentrated on the dance technical aspects of Contredance and more or less ignored the artistic concept. Contredance became the first popular dance form in Europe, that you had to learn at a school and the dancing master became an institution in the bourgeois society.

Another consequence is the use of Contredance in the theatre. Contredance formed a bridge between the educated bourgeois and the professional dancers. The bourgeois society started to build up a taste for professional dance — a development the European mobility went through during 15<sup>th</sup> and 17<sup>th</sup> Century.

### Summary

The French Contredance is a hybrid form of the martial and peaceful variants of European double line dances like English Country Dance, Battaiglia and Bouffon.

Contredance was designed by choreographers of the French court and got the start shot for the building of a dancing culture by the bourgeois society in whole Europe.

### References

[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/vol1/ECDorigin.html> .

[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://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.069> .

[Magri, 1779] *Magri, G.* Trattato teorico-prattico di ballo / G. Magri. — Napoli, 1779.

[Playford, 1651] *Playford, J.* The English Dancing Master / J. Playford. —  
London: printed by Thomas Harper, 1651. —  
[http://www.pbm.com/~lindahl/playford\\_1651/](http://www.pbm.com/~lindahl/playford_1651/) .

Klaus Abromeit

What will be will be — a ballet on matters of fate. Based  
on Gregorio Lambranzi, *Neue und curieuse theatralische  
Tantz-Schul*, Band 1, Nr. 13–22

## Introduction

Gregorio Lambranzi's 'New and curious dance school' is a source of inspiration for many who practice theatrical dance today. But it has puzzled its modern readers: how are the numerous images and suggestions related to one another? Is his picture book merely a collection of cues?

A colleague and contemporary of Lambranzi's, the German dance teacher Gottfried Taubert [Taubert 1717], described Lambranzi's curious method in the following words: "*The curious or graceful method makes the lazy diligent and the disheartened merry and agile*". Taubert's exuberant praise made me curious — and diligent. Obviously, there had to be more in Lambranzi's book than a random assembly of pretty pictures — if we knew how to read it.

Just as modern writers can draw on the specific education and experience of their readers, so could writers in baroque age. In the Renaissance and Baroque, it was common knowledge to read images as artificially manufactured allegories of reality. Lambranzi and Taubert claimed that the process of creating a dance could be represented in the form of such an allegory.

I followed their cue and I came up with a model for interpreting Lambranzi's graphic instructions.

I used a method common in art history to dissect Lambranzi's pictures and to tap the various hints and clues hidden in them. The approach I chose was described by one of my professors as looking with an 'unmoving eye': first, you take in the totality of the image, then you examine the details and find out how they relate the total composition. And I strongly assumed that every detail was significant. We are used to believe today that the Baroque age was fond of filling every open space with superfluous, pretty nick-nacks. But if we consider the concept of the 'architectura parlante', the speaking architecture, that was prevalent in those days, it becomes clear that the details were meant to carry meaning. Or, as I will put it in the following, to actually make a statement. The details do speak, and to decipher Lambranzi's instructions I will let them speak in the following.

If we take this approach and curiously and thoroughly study Lambranzi's lessons, we discover a wealth of inspiration in each image. And I will show you in a minute how that works.

As a rule of thumb, the figure in each scene declares the theme. The scenery as a whole hints at historical references. The decorations and conspicuous details in the set and in the proscenium offer suggestions as to the dramatic execution of the theme. The melody and its recommended repetitions suggest the duration of the dance.

I have applied this method of interpretation. The text I am going to present summarizes my observations and findings. In order to show you how an interpretation in the way I find plausible and fruitful works, I have resorted to the dialectical form that was common well into the 19th century. That is, I have given the elements their own voices to show how they contribute to a discussion that is documented in images. The outcome of these discussions is open. Lambranzi does no more than to suggest to the dancer a number of options that his readers can choose from and which they may use, combine or ignore as they wish. But in order to be able to choose, we first have to understand Lambranzi's graphic language. I will now show you by a number of examples how we can do that.

The titles of the dances I'm going to present and also their combination into one great ballet are part of my interpretation.

## 1 Dance No 13 *The Tempest*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show a man whom the overwhelming forces of nature push to his limits, and a little beyond.

*Hints by the patient sheet of paper:*

To realize this, why not resort to Ulysses, the legendary king of Ithaca as Homer drew him? Ulysses's wanderings are the model of everybody's odysseys.

*The author's claim:*

We see a skipper who has entered into troubled waters and is caught there.

*The author's question of the scenery:*

How is the dance to continue?

*The backdrop opines:*

The skipper should reach the port and get away with a fright.

*The proscenic decorations, on the other hand, suggest:*

The skipper should be driven back to the high seas and suffer ship wreck on some lonely island.

*House stage is not too fond of the skipper:*

The front tower directs a cannon at his head and should this shot fail, the back tower keeps a gallows at the ready.

*The author to the composer:*

I don't think a gige would suit this tempest, we need something more heroic.

*Composer:*

How about the romagniola?

## **2 Dance No 14 *The Return Home***

*What the author wants to illustrate:*

I want to show a man whom neither money nor prizes can spur to labor any longer; a man who takes what he has to savor it.

*Hints by the patient sheet of paper:*

This kind of attitude is only to be aspired as long as the man returns home to find something he can savor. And as Homer reports, this cannot at all be taken for granted. Ulysses, after he had not returned in years, was believed to be dead. His wife Penelope managed only by tricks to defend his bedstead.

*The author's claim:*

We see a skipper who turns his wife under his arms with the same ease as he would hoist or strike a sail.

*The author's question of the scenery:*

How do you think the skipper feels as he is doing this?

House right believes that this is his usual way of showing his joy of returning home and that he can hardly wait to lie down beside her.

The note sheet interjects that their dancing together used to be much jollier. The couple have always used the same melody. Lately, however, they are at a loss to weave new variations.

The proscenic décor, however, is quite worried: "Haven't you noticed that the man has returned earlier than expected so he could spy after his wife? Something he discovered has stung him in the heart. I believe he is out to murder her".

*The backdrop chuckles at the pessimist:*

He has finally promised her not to go to sea anymore. He has found a neat little cottage in the countryside and he is going to settle there.

House left refrains from commenting this time.

*The author to the composer:*

I believe a romagnolia would suit this dance too.

*Composer:*

But this time the many repetitions will not represent the intransigence of the storm but questions, wishes, and desires.

## **3 Dance No 15 *The goddesses of destiny***

*What the author wants to illustrate:*

I want to show that the fact that we don't know when we are going to die has

great influence on our lives and that we always want to have a say in the matter.

*Hints by the patient sheet of paper:*

You might want to choose a comic approach to this and have old widows enter the stage. They no longer know what to do with their lives, are idling away their time and out of sheer boredom have woven their shrouds three times over.

Or you might turn the scene into a turbulent burlesque/farce and plagiarize an episode from the life of young Apollo. He befuddled the goddesses of destiny, Clotho, Lachesis and Antrophas, with alcohol in order to save his friend Admetos' life.

*The author's claim:*

We see two old widows. They are in the habit of sweeping in front of their doors, and since they live across the street from one another, they eye each other doing this. They have nothing to say to each other, but as soon as one scratches herself, the other has to scratch too.

*Comments by the scenery:*

This is because they have long since stopped washing themselves, croak the blinded mirrors in the third wings. How would you know that? lisp the mischievously lifted curtains just next to the two. Women are women until they drop to their graves.

*The author to the composer:*

How would the shuffling of the old widows look on the note sheet?

*Composer:*

Sweeping: Adagio, scratching: Allegro.

## 4 Dance No 15 *The fountain of youth*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show that our wish to do like the gods and remain young forever is an important drive in our lives.

*Hints by the patient sheet of paper:*

You must keep a cool head in this matter. The wish to remain young can simply be related to the will to survive; it may lead to gory crimes or it may appear as an amusing pastime.

*The author's claim:*

We see two old widows. As is their habit every morning, they have thoroughly swept in front of their houses, and there isn't a grain of dust left on the floor. But they make no move to go inside. Along comes a young man, and as he sees the two old women glued to their broomsticks like dozing hands, he can't help but laugh. The two old bats look first at each other, then at him.

*Comments by the scenery:*

The two old women should take heed, opines the pristine text sheet that has been hung to dry on the proscenium ramp, this young man is not to be fooled with.

We will yet see who should take care of whom, the aged woven wallpapers in the scenery reply, in this place many a lad has lost his breath. And others have seen stars in the night sky, the right stage light seconds.

*The author to the composer:*

I could fancy the same music here, only played in a lurking manner, and then furiously.

*Composer:*

I'll see what I can do.

## 5 Dance No 16 War

*What the author wants to illustrate:*

I want to show people whom the war has not reduced to stupor and hatefulness.

*Hints by the patient sheet of paper:*

I see what you are aiming at. Aeneias lugged his lame father out of burning Troy on his back. Achilles treated his friend Partoclos' wounds, and he fell in love with Penthesilea whom he had struck down himself. Homer's Illias has quite a bit to offer in this vein. But this phenomenon is not restricted to the temper of brave warriors and soldiers. There are less dramatic communities of fate. The blind carries the lame and the two struggle through life. The same holds true for the antagonist and the protagonist on stage.

*The author's question of the scenery:*

Are all these phenomena parts of war, or is war part of a greater scheme of destruction that prompts man and his ideas to re-compose themselves ever again?

*The set decoration is pessimistic:*

Man has long since been reduced to an extra in a world he created. He trods down paths that generations have trailed before him. Unless we manage to pry open at least a few doors and windows, we are doomed to suffocate in the monotony of beaten paths.

*The proscenic décor is more confident:*

A rotten tree will easily look quite dead but its roots are still alive. And after the trunk has fallen the roots will sprout again.

*The author to the composer:*

This dance must seem neverending and repetitious, as life sinks down and awakens again.

*Composer:*

I suggest a slow march. Once the second part of such a piece is over, the audience can no longer remember how the first one opened.

## 6 Dance No 17 *Peace*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show people who know peace and can relate its effect to us.

*Hints by the patient sheet of paper:*

The ancient Greeks described a fabulous land that was never afflicted by war. It encompasses the forests, pastures and hills at the foot of Mount Olympus and is called Arcadia. Arcadia is peopled by the nation of the Satyrs, both witty and slothful. They are half men and half beasts. They invent many things, like music, and yet they are quite forgetful.

All over the world things turn out the same as soon as enough people who know war only by hearsay come to live together. Civilization blossoms along with sloth. Even paradise knows its troubles; countless insubstantial quarrels puncture the leisurely flow of the days.

*The author's question of the scenery:*

I want to have the satyrian god Pan appear on stage and give him a Maenad from Dionysos' entourage to accompany him. Why on earth must this peaceful god be so unsightly?

*The proscenium decor talks in half-sleep:*

Only the ill-favored and ill-smelling are left in peace in this world. Peace really isn't a pleasant matter.

*The backdrop amends:*

Only those who present themselves as short-sighted, clumsy and as drunks are spared from serving in the army. This is true to this day.

*Stage left and right chorusing:*

Only the daredevils can hear the grass grow, only they know how to fire all their guns at once. They have music in the tips of their fingers and are the Maenads' untiring playfellows.

*The author to the composer:*

How can we render this five-finger-music in notes?

*Composer:*

Quite simply: five tones up, five tones down.

## 7 Dance No 18 *Marriage*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show marriage as an institution of fate because hardly anyone can escape it.

*Hints by the patient sheet of paper:*

The wishes people associate with marriage are based on stories of creation. According to the Orphics all spouses stem from the oogamous god Eros (both male and female).

Look, he looks like a pan cake with two golden wings and four heads. He will snort like a steer, then roar like a lion; he will hiss like a snake and baa/bleat like a sheep.

*The author's question of the scenery:*

How best to present this beautiful image with modern people?

*The scenery in one voice:*

Do you need prompting for everything? Think of the women of Weinsberg and their unforgettable deed.

The emperor Conrad the Third devised to punish the city, kill all the men and drive away the women. The women begged the emperor to be allowed to take with them what was dearest to their hearts. The emperor agreed and to his surprise the women carried their men out of the city in baskets made for the grape harvest.

*The author to the composer:*

How can I bring such a witty and bold act to the stage?

*Composer:*

I suggest a swift two-quarter-time meter. It will accentuate the women's full calves and their courage. And I am thrilled to see how you will present the men once they have recovered from their shock.

## 8 and 9 *Dance Connections*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show good and bad relations with higher powers as motors of human fate.

*Hints by the patient sheet of paper:*

Point towards the capricious life of Aristaeos. The gods lavished good and bad luck on him in full measure.

Apollo's son and pet, he was raised on nectar and ambrose, introduced into the secrets of bees and the cultivation of vegetables. And soon he is rewired as a venerable benefactor of mankind.

But his carefree days are over when he learns of his son Actaion's death. The great hunter Aktaion is turned into a deer by Artemis. His own dogs then tear him to pieces because he has seen the goddess take a bath.

Another misfortune besets him when he contests Orpheus for his lover Eurydice. On this occasion she steps on the deadly snake. Orpheus demands satisfaction from the gods. Aristaios' bees die from one instant to the other.

*The author's question of the scenery:*

What will be Aristaios' future be in the face of such a measure of misfortune?

*The scenery in one voice:*

Aristaios will not lose his mind over this onslaught of misfortune. He turns the twig of the tree of death, the myrtle, into the emigrant's walking staff, leaves Boitia and spends his days on Sardinia and Sicily.

*The author to the composer:*

How to translate this roller-coaster of emotions into sound?

*Composer:*

I would suggest a simple entré. In the first part the melody drifts fluidly and richly overbound. In the second part, the tones will stand for themselves.

## 10 Dance No 20 *Domestic bliss*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show marital quarrels as a scourge of everyday life.

*Hints by the patient sheet of paper:*

Domestic quarrels are best shown by the example of young couples who have yet to get used to one another. They stand a good chance of getting their act together and spending their autumn years together as merrily as Philemon and Baucis.

We might just as well have them live like Zeus and Hera, or as Socrates and Xant(h)ippe. In this case, their private moments only mark the calm before the storm.

*The author's question of the scenery:*

If we stick with the young couple, how will the scene unfold?

*The proscenic decor claims:*

They will have such an argument even at their first-born's cradle that you won't be able to hear the baby crying.

*The backdrop is more optimistic:*

Both will complain to every Tom, Dick and Harry but their child will suffer no need.

*Stage left and right are in perfect unison:*

Their hands have no sooner been joined than their feet make off in different directions. But this permanent bickering is so exhausting, it has to subside as time goes on. But both will be the nimbler and more considerate for it.

*The author to the composer:*

What melody is versatile enough to capture the action?

*Composer:*

I would suggest the same music as for the dance before.

## 11 Dance No 21 *The fledgling*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show the time of adolescence as a turning point in life.

*Hints by the patient sheet of paper:*

Should this young adult stand tall and strong as the young Zeus, as intelligent as Hermes when the first fluff sprouted above his lips and he had a childhood of in-

ventions and pranks behind him? Or would you rather show him retarded in his development like Dionysos who was born much too early?

*The author's question of the scenery:*

Let us imagine him as a muscle man. What would he do first?

*The backdrop twangs:*

He wants to occupy his own temple and to be worshipped by everybody.

*The proscenic décor interjects:*

He will show himself grateful to all who have helped him along.

*House left wants to shed more good light on him:*

His fighting technique will be feared by giants among the gods as well as by mortals.

*House right thinks this is too much of a good thing and reminds us:*

His mother asked him not to marry. Even so his insatiable appetite for women will cause plenty of havoc.

*The author to the composer:*

What composition can capture this fullness of life?

*The composer takes a minute to ponder, then replies:*

I have an English dance in store. Its title is The Mad Tom.

## 12 Dance No 22 *Looking for a Bride*

*What the author wants to illustrate:*

I want to show that the search for a spouse is a moment in the life of every man and every woman when they can define their own destiny.

*Hints by the patient sheet of paper:*

Everyone knows the courage it takes to court a lover but every story turns out differently.

Let us take Ariadne and Dionysos as an example. Here we see two unhappy people for whom everything turns out happily.

As a counter-example let us look at the Amazon queen Hippolyta and Heracles. These two have been tested and their condition can still not afford them happiness.

*The author's question of the scenery:*

Let us imagine Hippolyta and Heracles in love and alone on an open field. How will their encounter unfold?

The stage remains quiet for quite some time. The wings do not make an appearance at all. But then the proscenic décor *musters courage and speaks in allegories:*

If sunlight aspires to mix with moonlight, this is as awkward as if one wanted to accompany a nightingale with a tambourine. Conversely, we find moonlight in the broad day out of place. Who after all would want to blow a trumpet with the breeze of an ostrich feather? Yet our heart skips a beat when we behold both heavenly bodies in the same sky.

*The backdrop ventures a more concrete prediction:*

As we know from the fable, the affair takes an ill-fated ending. But Hippolyta has taken a liking to the experience whereas Heracles dislikes the touch of female hands even worse than before.

*The author to the Composer:*

What rhythm is suited to capture the sprouting recklessness and the hardening coldness that the dance calls for?

*Composer:*

I'll suggest a courante.

## Final remark

I have worked as a choreographer for over twenty years, and I enjoy very much to be a pupil again to Lambranzi's magic of suggestive and yet concrete instructions.

Lambranzi promises the readers that they will be able to design theatrical dances on their own after reading — and comprehending — his book. And he lives up to his promise. His eloquent silence is an encouragement to raise our voices, and that is his great skill.

Gottfried Tauber is right in claiming that the curious method is the most demanding way of teaching theatrical dance and that its proponents are as rare in this world as white ravens.

With my contribution I would like to encourage you to let the author take you by the hand so that we may in the future experience Lambranzi's work in many variations.

I believe the sceptical humor of Lambranzi's aesthetic is important for the design of theatrical dance in the 21<sup>st</sup> century.

## References

[Lambranzi, 1716] *Lambranzi, G. Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul / G. Lambranzi. — Nürnberg, 1716. —*  
<http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/lambranzi.htm> .

[Tauber, 1717] *Taubert, G. Der Rechtschaffener Tanzmeister oder gründliche Erklärung der Frantzösischen TantzKunst / G. Taubert. — Leipzig, 1717.*

## Вальс в датских контрдансах последней четверти XVIII века

В настоящей статье я бы хотела подробно рассмотреть вопрос о появлении и распространении вальса в датских контрдансах.

Кратко напомним, какими материалами мы располагаем. Первые записи контрдансов, созданные в Дании, относятся к 1750-м годам. Первые публикации (трехтомник Якобсена) — к 1780-м [Ugur, 2008, 106]. В нашем распоряжении есть некоторое количество опубликованных изданий — упомянутый трехтомник и несколько погодных сборников «12 контрдансов на такой-то год». Все они принадлежат к придворному кругу, их публикаторы — это концертмейстеры и танцмейстеры королевского двора. Кроме этого, нам доступны записные книжки Йохана фон Бюлова, в которых он погодно фиксировал новые танцы, причём (это ясно по многочисленным поставленным в книгах датам) в хронологической последовательности [Еремина-Соленикова, 2014]. Таким образом, большая хорошо датированная выборка позволяет нам проводить некоторые наблюдения.

Впервые вальс упоминается еще в самой первой книжке Бюлова — 1773 года. Это танец 117. *L'amor de la Patrie*, часть 5 [Bülow, 1773, 117]. Надо отметить, что на данный момент это упоминание — самое раннее известное нам свидетельство использования вальса в контрдансах не только в Дании, но и в Европе и одно из самых первых упоминаний вальса вообще. Вот оно: *«Кавалер и его дама идут в середину и делают два балансе. Кавалер переносит свою правую руку за спиною своей дамы. Дама кладет свою левую руку на плечо кавалера, а другие свои руки они держат спереди. И в такой позиции делают медленный круговой вальс. До момента как они закончат, возвращается третья пара. Здесь же оказывается первая и вторая пара. И все делают шассе одновременно. Как кавалеры, так и дамы. Кавалер поворачивает даму пол круга правой рукой и ставит ее на место»* (пер. А. Рудой). Как мы видим, здесь не только указана техника исполнения — вальс — но и описана позиция рук при нем.

Приблизительно к тому же времени, либо чуть позже относятся два упоминания вальса в книгах Якобсена (он был концертмейстером оперы и двора, сочинял музыку для танцев, хотя вернее было бы сказать, что это к его танцам танцмейстеры сочиняли фигуры). В 1780–81 годах Якобсен выпустил трехтомник, составленный из контрдансов прошлых лет. Судя по записным книжкам Бюлова, в сборник Якобсена вошли танцы, созданные в течение последнего десятилетия (некоторые из них есть в первой записной книге Бюлова, поэтому их можно точно датировать). В первых двух частях вальс встречается дважды:

В первой части — в контрдансе *Lucile* (77), англезе, где одновременно первая дама делает тур со вторым кавалером, а кавалер — со второй дамой. Кстати, уже начиная с этого танца сложилась традиция, что тур — это 4 такта [Laurent, 1780, 77]. Второй раз, во второй части сборника, вальс есть во франсезе *Les Neugeux Eroux* [Laurent, 1780, 41], где каждый кавалер делает баланс со своей дамой, потом вальсирует с ней, переходит к следующей и так далее пока не вернется на свои места. На этом известия о раннем применении вальса заканчиваются.

Новая страница в истории этого танца наступает в 1780–81 годах. В записной книжке Бюлова этого года вальс встречается уже в 15 танцах, причем чем ближе к концу периода, тем чаще. Он используется в обоих типах танцев — как в англезах, так и во франсезах (франсезов в датских сборниках принципиально меньше чем англезов — примерно 1 франсез на 7–8 англезов). При этом вальс используется и в тех и в других равномерно — процент танцев с вальсов в обеих группах один и тот же — чуть больше 15. Как правило, в это время вальс появляется еще очень робко — только в одной фигуре танца. Но уже на этом этапе он мог исполняться как на месте, так и для продвижения — например, популярно было обойти своего партнера в пае с визави. Музыка этого периода типична для датских контрдансов и чаще написана в  $\frac{2}{4}$ . Наличие/отсутствие вальса никак на это не влияет [Bülow, 1780]. Сравнение с третьей частью сборника Якобсена, в которой были опубликованы контрдансы, созданные в 1781 году, дает ту же картину [Laurent, 1780].

В сборнике же Бюлова за 1782 год картина меняется. Во-первых, контрдансов с вальсом становится заметно больше: 45 из 110. Во-вторых, если в начале года танцевались как правило под мелодии в  $\frac{2}{4}$ , то в течение года все чаще стали использоваться мелодии на  $\frac{3}{8}$ . Этот размер был не нов для датских контрдансов, но и не очень популярен по сравнению с  $\frac{2}{4}$ . В-третьих, можно отметить, что для англезов и франсезов характерны разные фигуры, исполнявшиеся вальсом. У франсезов это, чаще всего — тур с углом и тур со своим, может быть смена мест на вальсе (тогда часто используется деми-тур). У англезов — связка сет-тур, либо (особо популярно в 1782 году) фигура, где все кавалеры кружатся со своими дамами, а также связка дозато-вальс. Причем можно отметить интересную деталь. Вальс возникает зачастую в тех связках, где до того (или параллельно) танцевались аллеманд, либо круг за руки. При этом для аллеманда часта ситуация, когда сет танцуется с одним углом, а аллеманд — с другим. В случае вальса вся связка, как правило, выполняется с одним и тем же партнером. Чаще всего вальс в это время находится в середине танца. На этом этапе также появляется прогрессия на вальсе — когда пара спускается внутри сета вальсируя (контрдансы № 133, 168). Есть также очень примечательный контрданс (№ 123), полностью построенный из вальсов, сетов и аллеманд [Jacobsen, 1782?].

В следующих записных книжках (85/86, 87, 90, 92 годов) вальс встречается более-менее постоянно — примерно в 6 танцах из 10. Мы уже не можем уста-

новить никакой связи между вальсом и музыкой контрдансов — в большинстве танцев размер снова становится  $\frac{2}{4}$ , причем в танцах с таким размером может как не быть вальса, так и встречаться в каждой второй фигуре. Под  $\frac{2}{4}$  может исполняться не только тур на мете, а любая фигура — прогрессия, общий круг двух пар и пр. Есть периоды, когда чаще встречаются мелодии на  $\frac{3}{8}$ , но это, по-видимому, просто мода конкретного момента. Также модой определяется и состав «вальсовых» фигур. В разное время это баланс-тур вальса, дозадотур, каст-тур, авант-тур. Причем мода может меняться каждые 2–3 месяца. Во многом от моды же зависит сколько фигур в танце имеют вальсовое вращение — например, 1790 год начался с повального вальсирования почти во всех танцах, а закончился тем, что вальсировать предписывалось только в одной фигуре, да и то не в каждом танце. Но были и черты, зависевшие не столько от сиюминутной моды, сколько от вообще возмужавшей любви к вальсу. Например, к 1792 году появляется тенденция начинать танец с вальсового кружения (до этого оно всегда было встроено внутрь или в конец фигур, а даже если вальс появлялся первой же части, то ему всегда предшествовал каст, баланс или эн авант). Кстати, если танец начинался с вальса, пара кружилась не более одного тура. Кроме того, если в начале периода вальс чаще возникал в середине танца, то в конце заметен сдвиг — вальс, как правило, появляется в финале (при этом в том же танце он может появиться еще и в середине). Но к моменту частого использования вальса в финале в датских контрдансах распространяются «типичные финалы». Таких вариантов было несколько (променад и вальс, шен, ронд). Одновременно и сами танцы становятся довольно скучными — здесь налицо роль личности (в данном случае придворного танцмейстера Барка) в истории танца — человек не мог, в отличие от Пьера Лорена и Шаула, придумать интересных схем, явно принес в танцы заимствованные откуда-то клише. В финальных фигурах вальсировать предлагалось больше чем в начальных — чаще по 8 тактов, чем по 4. Прогрессия на вальсе применялась достаточно редко. Мы можем предположить, что какие-то танцы состояли почти сплошь из вальсирования, но у Бюлова напрямую это нигде не указано [Bülow, 1792, 1787, 1790, 1792].

Немногочисленные франсезы тоже содержат вальсирование, но к концу 1780-х практически исчезает различие между тем, в каких фигурах вальс используется в англезях, а в каких — во франсезах. Так, в последних типичным оказывается применение связки дозадотур-вальс. Возможно, это свидетельствует, что традиция франсезов в Дании по каким-то причинам в этот период не подпитывалась извне. Подтверждением тому служат и воспоминания о приезде к королевскому двору Бурнонвиля, который привез из Франции и ввел в моду новые франсезы [Urup, 2008, 156].

При сравнении с печатными книгами других авторов (Шаула, Барка, Хаскела) можно отметить, что описанная в книгах Бюлова ситуация — это объективное отражение реальности придворных танцев. В печатных сборниках мы находим все те же черты: как правило, вальс используется в 5–6 танцах из 12.

Бывают исключения — как сборник всего с 1 вальсовым танцем, так и сборник с 9 такими контрдансами. Вальс в финале характерен только для уже упомянутого Барка. Шаулы (это были придворные композиторы и концертмейтеры, как ранее Якобсен), когда сами писали и музыку и схемы, предпочитали применить фантазию и стремились обойтись без типизированных решений (ну, насколько это возможно в контрдансах). Наиболее интересным является танец номер 9 из книги Шаула 1789 года, который реально весь танцевался на вальсе — здесь вальс не только упоминается в каждой части, но в каждой фигуре обговаривается, что пара то-то делает на вальсе, пара вальсирует туда-то и так далее [Schall, 1789, 9]. Видимо, традиция не просто включения вальса в танец, но именно полноценных контрдансов, состоящих из одного вальса, и складывается только к этому времени. В Англии, кстати, первый вальсовый контрданс относится к 1790 году (он так и называется — The Waltz).

Таким образом, датские материалы позволяют нам проследить процесс проникновения вальса в контрдансы. Если не учитывать первые, почти случайные упоминания, то можно утверждать, что вальс входит в моду очень быстро, буквально за один-два года, после чего его использование становится достаточно равномерным, а разнообразие форм зависит исключительно от капризов моды. На привыкание же к вальсу и формирование танцев, полностью исполненных на вальсовой технике, уходит примерно десять лет.

## Список литературы

- [Еремина-Соленикова, 2014] *Еремина-Соленикова, Е. В.* Танцевальный записные книги из коллекции Йохана фон Бюлова / Е. В. Еремина-Соленикова // Скандинавский чтения 2012 года: Этнографические и культурно-исторические аспекты: [сборник статей] / Под ред. Т. Шрадер; Рос. акад. наук, Музей антропологии и этнографии им. Петра Великого (Кунсткамера). — СПб: МАЭ РАН, 2014.
- [Bülow, 1773] *Bülow, J. von.* Untitled manuscript / J. von Bülow. — Copenhagen, 1773. — <http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-1-m.pdf> .
- [Bülow, 1780] *Bülow, J. von.* Untitled manuscript / J. von Bülow. — Copenhagen: Johan von Bülow, 1780. — <http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-2-m.pdf> .
- [Bülow, 1785?] *Bülow, J. von.* Danses angloises pour 1785 & 1786 / J. von Bülow. — Copenhagen: Johan von Bülow, 1785? — <http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-4-m.pdf> .
- [Bülow, 1787] *Bülow, J. von.* Danses angloises pour 1787 / J. von Bülow. —

- Copenhagen: Johan von Bülow, 1787. —  
<http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-5-m.pdf> .
- [Bülow, 1790] *Bülow, J. von*. Dansse anglois. 1790 / J. von Bülow. —  
Copenhagen: Johan von Bülow, 1790. —  
<http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-6-m.pdf> .
- [Bülow, 1792] *Bülow, J. von*. Untitled manuscript / J. von Bülow. — Copenhagen:  
Johan von Bülow, 1792. —  
<http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-7-m.pdf> .
- [Jacobsen, 1782?] *Jacobsen*. Les nouvelles danses angloises pour 1782 /  
Jacobsen. — Copenhagen: Johan von Bülow, 1782? —  
<http://img.kb.dk/ma/buelow/buelow-3-m.pdf> .
- [Laurent, 1780] *Laurent, P.* Samling af de nyeste engelske Danse med Tourer /  
P. Laurent. — Kiøbenhavn: Jacobsen, 1780. —  
[http://img.kb.dk/ma/danseinstr/jacobsen\\_1780.pdf](http://img.kb.dk/ma/danseinstr/jacobsen_1780.pdf) .
- [Schall, 1789] *Schall, C.* Tolv nye Engelske Dandse med Toure, satte for 2  
Violiner, 2 Flöiter eller Oboer, 2 Horn og Basse / C. Schall. —  
Kiöbenhavn: N. Möller og Sön, 1789. —  
[http://img.kb.dk/ma/danseinstr/schall\\_1789.pdf](http://img.kb.dk/ma/danseinstr/schall_1789.pdf) .
- [Urup, 2008] *Urup, H.* Dans I Denmark. / H. Urup. — Kobenhavn: Museum  
Tuskulanums Forlag, 2008.

Letizia Dradi

The Italian Contraddanza between the 18<sup>th</sup> and 19<sup>th</sup> century.  
In search of national characters and foreign influences through  
the reconstruction of the dance repertoire

*“Senza alcun ordine,  
la danza sia,  
Chi ’l minuetto,  
Chi la follia,  
Chi l’alemanna  
Farai ballar”*

*“Without any order, let’s dance,  
someone the Minuet, someone  
the Follia, someone the Alemanna,  
you will made to dance”*

---

(Mozart-Da Ponte: Don Giovanni  
Act I scene XV)

The mention of Mozart’s Don Giovanni is not fortuitous. Written by an Italian poet and an Austrian musician, this Opera, went on stage for the first time in 1787 in Prague, mentions some of the dances of this period.

Minuetto, Follia, Allemanda and beyond the famous scene where Don Ottavio dances the Minuetto with Donna Anna, Don Giovanni starts to dance with Zerlina a Contraddanza and Leporello dances the Teitsch with Masetto, brings new information on the practice of theatrical and social dance.

To reconstruct specifically the Contraddanze in Italy at the turn of the eighteenth and the nineteenth Century I began to analyze the printed sources starting from the second half of the eighteenth Century.

Three documents are published from 1779 to 1805:

‘Trattato Teorico Pratico di Ballo’ by Gennaro Magri<sup>1</sup> [Magri, 1779] the ‘Core-

---

<sup>1</sup>Gennaro Magri (Gennariello). The date of birth of this dancer is unknown. Choreographer, dancer and writer from Naples, he was active in various Italian and European theatres between 1758 and 1782. The Neapolitan origin is attested in the ‘Elenco dei signori virtuosi di canto, e di danza’ (1776).

Magri was a dancer grotesque, i.e. a dancer that favoured the technical part, especially the elevation jumps and pirouettes and fast playing pantomime Ballet.

The Italian tradition of grotesque dancers sank its roots in ‘commedia dell’arte’ and had just had a stable role in the dances incorporated in the newly formed opera in music, as the English

ofilo' by Antonio Minghi<sup>2</sup> [Minghi, 1790] and the 'Collezione di musica da ballo de' più celebri autori di Parigi e di Londra' [Piatti, 1972].

These three documents are very different from each other due to the presence, or the lack, of the prose descriptions, of the musical scores and instructions in graphic notation.

The Magri's treatise is undoubtedly the most complete. In his book along with the prose description of the steps and figures, there are music and choreography in dance notation on Feuillet model though simplified as in the french *Contradanses* collection. In the 'Coreofilo' lacks the music and the dances are described with no graphic notation. The last one, 'Collezione di musica da ballo' is completely different. In fact is not a manual for learn to dance, but a collection of music with choreographic instructions.

In these sources we can recognize the characteristics of the *Contraddanza* in Italy at the end of the eighteenth century between originality and influence. An influence not only from France but especially from the German-Austrian area, in particular

---

choreographer and writer of treatises J. Weaver in his 'Essay towards a history of dancing'. The grotesques are the protagonists of the famous work by Lambranzi 'Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul'.

In 1759 the Magri was part of the company directed by choreographer F. A. Hilverding (considered one of the forerunners of the 'ballet en action') at the Burgtheater in Vienna together with the other protagonists of Italian dance in the second half of the eighteenth century, including Onorato Viganò, choreographer and father of Salvatore, the creator of 'coreo-dramma'. In the Austrian capital Magri met p.-b. Michel. He was highly esteemed by Magri, who called him 'the best dancer grotesque provided by France' and danced with him even in Venice (1760–61) and Modena (1765). He worked with major choreographers such as G. Salomoni (Reggio nell'emilia, 1761; Vienna, 1763–64; Naples, 1768), P. Alouard (Brescia, 1758; Rome; Reggio nell'emilia; Padua, 1762), A. Pitrot (Turin, 1768). His skill as a dancer was always admired and, even when he devoted himself with more continuity to choreography, he did not cease dancing and performing. P. Naples-Signorelli remember his 'gracefulness and lightness'. In 1765, later have toured the biggest Italian cities, Magri returned to Naples, where he realized the dances incorporated between an Act and the other works represented at the teatro San Carlo until 1767, when it started again to travel in Siena, Milan and Torino

Maybe suspended the theatrical activity for a carving to a leg, from 1773 Magri was, always in Naples, teacher of dance of the Royal Ballet entertainments until 1782, at the Royal Military Academy and at the Academy of music and dance: to the knights who had wanted to establish the latter is dedicated the *Trattato Teorico Pratico di Ballo*, published in 1779 by V. Orsino, Neapolitan Publisher active from 1760 to the twenties of the 19<sup>th</sup> century.

Date and place of the death are not known. [Zambon, 2006]

<sup>2</sup>About the life of Antonio Minghi we don't have details. We know that it was a grotesque dancer. His name appears in Florence in the spring of 1777 as second grotesque in three 'Dramma giocosi per musica' (drama with jokes): 'I Tre Amanti', 'La Vera Costanza' and 'Le Astuzie Amorse'.

After in the Carnival in 1789 it seems that he suffers a decommissioning from the grotesque role to the general troupe named 'Altri Ballerini' (other dancers) in some 'Dramma per musica' as in 'Fernando Cortes governorator del Messico' music by Giuseppe Mugnes, 'Il Cleomene' music by Maestro Sarti represented in the spring of 1791 and 'Pirro re di Epiro' music by Maestro Zingarelli represented in the spring of the following year.

In the same year he danced in again in 'Angelica e Medoro' by Gaetano Andreozzi, and in 1793 he is in the cast of three 'Drammi buffi in musica': 'Il Matrimonio segreto' by Domenico Cimarosa, 'La confusione della somiglianza ovvero i due Gobbi' by Maestro Portogallo and 'La finta ammalata' by Maestro Trento again as 'Altri Ballerini' [Zambon, 2006].

the presence of the dance section named Teitsch, which is made by the contraction of Deutscher Tanz, so well as the presence of the term Allemanda lead us in that cultural world.

I reconstruct some of dances from these treatise thanks to my students in Milano at the Ballet School, in Nürnberg with Peter Hoffmann and in Lugano's Conservatory.

The Allegrezza that I presented during this conference in video, is played and danced by the students of the Italian Switzerland Conservatory in Lugano directed by Michael Chiarappa, Professor of baroque cello and ensemble music in the context of the workshop 'Et bien dansez maintenant'. It is a longways Contraddanza on the English model from the 'Collezione di Musica da ballo'. Two opposed lines of dancers beginning with a "*figure of Allemande*".

The first dance called L'Allemande dates back to 1702 by the French choreographer Louis Guillaume Pécour. It is a dance for a couple. (See fig. °1.)

After 1760 the French choreographers Guillaume and Dubois develop increasingly complex figures with crossing arms and these figures are also included in Contredances for eight dancers just like in our Italian Contraddanza named L'Allegrezza.

The term Allemande corresponds to three different situation in eightheen century' dances: a couple dance by Pécour, a part of a Contredanse, a single dance for two or more dancers.

Let's take a step back and consider the first document that mentions the Contraddanza in Italy.

The first document witch talks about Contraddanza was the Trattato del Ballo Nobile by Giambatista Dufort. Published in Naples in 1728 by Felice Mosca, contains a very short chapter about Contraddanza which had soon become fashionable.

Unfortunately in Italy very little has been printed, but we know four manuscripts with Contraddanze, one in Naples made by Jean de La Fond<sup>3</sup> a choreographer in the Court of Parma, one other in the Santa Cecilia' s Conservatory in Rome where there are Contredances for the most part taken from the french choreographer Dezais, one other in the National Library in Torino that contains English Countrydances and the last one in Milano.

Called Belgioioso in the name of the noble family which belonged, apparently seems to be a copy of the unpublished manuscript, Badische Landesbibliothek (Karlsruhe), Durlach 209/210. Some substantial differences instead reveal that it is not a copy but perhaps a reworking.

Dufort distinguished two kinds of Contraddanza: one for an indefinite number of couples, the others for a defined number: four, eight and twelve people. In these Contraddanze, for defined number of dancers Dufort suggests using some steps,

---

<sup>3</sup>L'art de dancier / par des nouvelles contredances / expliquées / par caracteres figures, et signes demonstratifs, / par les quels / un chaqu'un pourra apprendre / la maniere de les executer / avec grande facilitè, / et parfaitement bien. / Ouvrage / de Jean Claude de La Fond / Maitre de dance / de S.A.S. / au Ducal College de / Parme. This Manuscript was founded by Barbara Sparti is in the National Library in Naples, Fondo Farnesiano, collocazione I G 33.

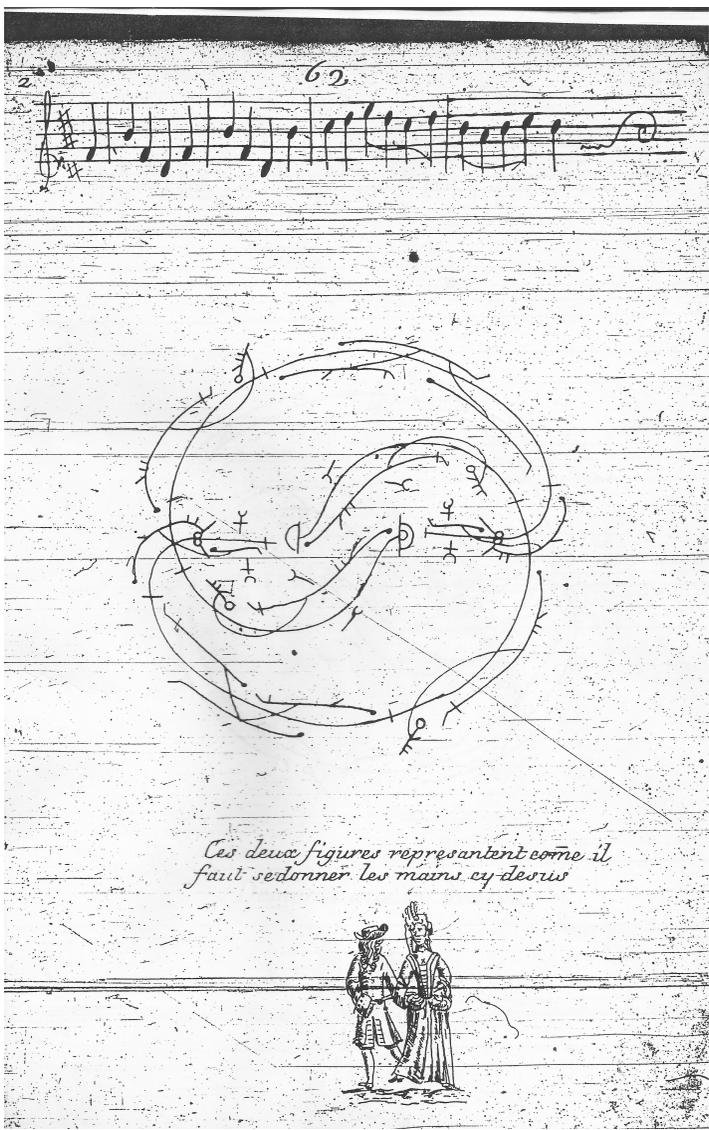


Figure 1: L'Allemande, 1702.

on the contrary the dance for indefinite numbers of dancers are realized only doing figures without precise steps.

The steps used are:

- ‘fioretto’ (pas de bourrée),
- ‘mezzotronco’ (demi coupé),
- ‘tronco’ (coupé),
- ‘mezzo contrattempo’ (demi contretems),
- ‘contrattempo’ (contretems),
- ‘saltante’ (sauté),
- ‘rigodone’ (rigaudon),
- ‘scacciato’ (chassé) and
- ‘unito’ (assemblé).

Names mostly follow the French tradition by Raoul Auger Feuillet<sup>4</sup>.

To these steps Dufort adds the Zoppetto which defines an ancient step resembling a demi coupé with the addition of a jeté.

Only this one step, the Zoppetto<sup>5</sup>, seems to remember the Italian tradition. The term first appears in the choreographies by Fabritio Caroso ‘Il Ballarino’ for example in the dance named Pavaniglia and Passemezzo in 1581.

Also in Magri some steps have the same name like in the Caroso<sup>6</sup> and Negri’s<sup>7</sup> descriptions, for example in the chapter LX [Magri 1779, 118] about Capriole there is the Salto del fiocco that is a very virtuosistic jump coming from the 16<sup>th</sup> century.

After fifty years, Magri still thinks that distinguishing the ‘Contraddanze’ between the definite number of dancing or indefinite (so longways for as many as will) it’s still well founded.

On the other hand the number of steps employed is reduced in the contredances for as many as will: only ‘Brisé segnato’ e ‘Mezzo contrattempo’ which the Degagé is added in the ternary mesures.

The second part of Magri’s book includes instructions for 39 Contraddanze, but only the three last are for a definite number of dancer, so including particulars steps. And only the number 37 is a Quadrille. In previous chapter ‘The Author to the readers’ we can read: “*Con questa mia seria applicazione, spero mettere nella*

---

<sup>4</sup>Although there are differences in description, and then in the execution, Feuillet indicate that there are these steps:

Pas de Bourrée, Demi Contretemps, Chassée de coté, Pas de Gavotte.

Chassée de coté and Pas de Gavotte are not present in the text by Dufort.

<sup>5</sup>The term in ‘Il Ballarino’, is a jump that is lifting both feet, one passing it a little forward. Also for Dufort the ‘Zoppetto’ is a little jump: “*Si potrebbe anche tra questi annoverare un antichissimo paffo detto Zoppetto, il quale altro non è, che un paffo Tronco, dopo il cui movimento rialzato, fi leva in aria il pie, che lo termina, ed appreffo, appoggiandolo a terra, bifogna lafciarvisi leggiermente su cadere, e ripiegare incontinente i ginocchi, per incominciare un altro Tronco*” [Caroso, 1581].

<sup>6</sup>Rule 35 Del Salto del Fiocco [Caroso, 1581], rule 38 Salto del Fiocco [Caroso, 1600].

<sup>7</sup>He gives a series of fifteen jumps he calls Salti del Fiocco [Negri 1602, 62–72].

*nostra Italia un buon sistema ne' balli, introducendo le Contraddanze a Quadriglia lavorate su'l tornio de' francesi; tra quali veramente regna il buon gusto nella danza*", "With this effort of mine, I hope to be able to introduce in Italy a good system for the dance, introducing the Contredanses on Quadrille after the french way, a country where good taste reigns about the dance"<sup>8</sup>.

But if the French contemporaries of Dufort are Feuillet, Desaiz and Gaudrau, when Magri writes his treatise, in France there is a new generation of choreographers. After the 1760 there is a new massive production of Social Dances. In 1762 De la Cuisse began to publish his own choreography in *Le Repertoire de bals ou théorie pratique des contredanses*, followed by many other: Landrin, Dubois, Bouin and Guillaume.

In that period it is evident in France the majority of Contredanses à quadrille, a Social dance for eight people in square, but not so in Italy. The Quadrille in France is at the same time a dance with peculiar steps and with detailed figures. The steps are still in the tradition of Feuillet, except the inclusion of the Balancé and the Rigaudon.

The only one Quadrille in Magri is the n°37. I prepared a short video about the first figure, something like an advance and retire, and a refrain with regulates steps:

*"Chassé sulla destra e un Assemblé con un Balloté e un altro Assemblé, indi due Fleuré scacciati circolando, [sin] dandosi la sinistra mano con due mezzi coupé avanti circolando, poi un mezzo Chassé con il sinistro piede sulla sinistra, ed un Jetté col destro piede terminando con un Assemblé"*.

In the score of this Contraddanza 37 (the Quadrille) and in the last majestic Contraddanza 39, we found some musical mesures of Tajces in the end. In the first dance there are 24 mesures and in the Contraddanza 39, 64 mesures. But in the instruction about these dances there is no mention about instructions on how to perform this section. Or better, figures there are described, but not emphasizing the change of time and without suggesting different steps.

The explanation is given in the fifth chapter 'Avvertimento al maestro di ballo per la composizione della contraddanze' ('Warning to the dancing master for the settlement of contredances') where he explains that the music of the dance must be varied within the same dance to not get bored: "*Principia la Contraddanza per esempio in quattro due, con il passo di Brisé, muovisi in tempo di otto tre, si cambia ancora in passo di Taice, ossia Bourrée sottopié, come dicono volgarmente passo di*

<sup>8</sup>A brief preamble. A dancing master at the Court of Louis XIV André Lorin who had been to England in 1684 to learn the dances to be reported to the French court, already distinguishes between two kinds of Country dances, figurées, for a defined number of dancers and ordinaires for indefinite. He indicates that the number of dancers can be two four six eight ten twelve. He notes that in England the dancers do not use regulated steps but each one dance his way, then back to France he decide to include precise steps.

*Schiava. Muta tutto affatto il moto del corpo perché il Brisé vien saltellato ed il passo di Taice vien battuto più tosto sostenuto* (“It begins the Contredanse in two quarters doing Brisé steps, then the music go in time of three-eighths we change step in Taice that is a Bourré sottopié, or as is commonly said, step of Slave”). This completely changes the the movement because the Brisé is skipped and the ‘Taice sostenuto’, maybe faster. Again a word that comes from the tradition of sixteenth century italian dance: sottopié. Magri in the chapter devoted to the explanation of the steps, doesnt describe the Bourré sottopié, we can just imagine and try an interpretation. I think like an italian spezzato.

In the second italian treatise wich we analyze, the author Antonio Minghi does not speak at all about music. Each of the twelve Contradanses, included in the small book , are longways and each ends with a section of Teitsch but there is no music, only dance instructions and we cannot know if the Teitsch in the period of Minghi was a musical section of three-eighths as in Magri.

The treatise however, explains the way in which it was danced: “*Si fa il passeggio tutti e due con le braccia dietro incrociate l’Uomo alla Donna, si va in giro della sala, poi si abbracciano tutti e due, e si attaccano i ginocchi dritti insieme l’uno all’altro, il piede che riman libero striscia dietro, e girano a sua elezione*”. They do a passeggio a walk-promenade going around the room with the arms crossed behind the Man to Woman, then they embrace them both, and they stick to each other with right knees, the foot that remain free slip, drag behind, and turning to his election.

In my opinion, this description is very interesting because it contains two characteristics together: the arms that come from the Allemande and the embrace typical of the Waltz.

The last document, the first of the nineteenth century, is not a dancing treatise but a collections of music with instructions for dancing. It is very interesting because it contains Quadrille and Contraddanze and in the end a few Walz, these last without instructions.

In the Collezione di musica a ballo we note the absence of the Minuet and the entrance to the Waltz, in addition to the use well-distinguish of Allemande and Teich. Both Magri and Minghi had described the Menuet but nothing about Allemande. Even if Magri describe a lot of different arms not only for a couple but also for trio and more people<sup>9</sup> as in the followings plates, he never use the word Allemande or Allemande arming. In the Tavola I the figures 15, 28 and 30 show a couple givings arms in Allemande style. In Tavola II figures 4, 5, 7, 8, 9, 10, 15 and 18 three people are involved and in Tavola III figures 4 to 15, four people. See fig. 2, 3 and 4.

Gennaro Magri describes the musical time and the step of Tejce but not so ac-

---

<sup>9</sup>Thanks to Eugenia Eremina-Solenikova I discovered that a French dancing master, Monsieur Brives describes an Allemande for trio and for four dancers [Brives, 1779]. Magri’ s Tavola II and III.

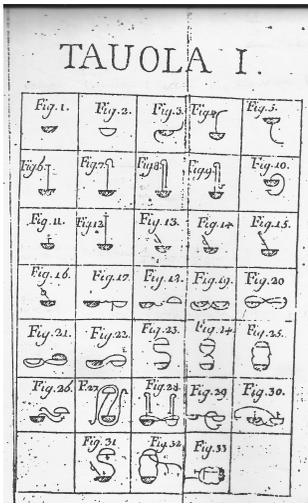


Figure 2: Tavola I [Magri, 1779].

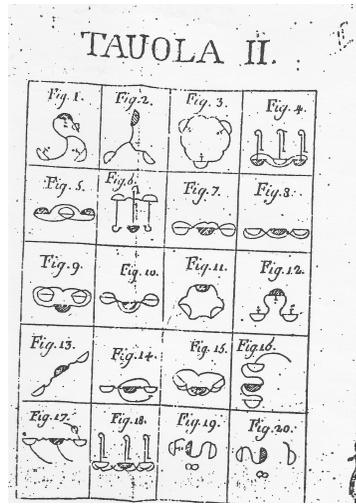


Figure 3: Tavola II [Magri, 1779].

curately, saying it is called step of slave, *passo di schiava*<sup>10</sup>. He gives example in *Contraddanza* 37 and 39. For Magri it is a change of time but also a change of steps, required to enliven the contredanse that otherwise might be tedious. He mentions national dances as *Tarantella* and *Tarascone*<sup>11</sup> and he says that from these

<sup>10</sup>'Schiava' remember me the Venetian Riva degli Schiavoni. In the Serenissima Republic with that name Schiavoni were defined residents of non-Latin domains in eastern Adriatic, Slavic people in Istria and Dalmatia. Also in Gregorio Lambranzi's work we found a dance named *Schiavona* [Lambranzi, 1716]. Probably a typical dance from Istria and Dalmatia.

<sup>11</sup>It is very interesting that Giovanni-Andrea Gallini, an Italian choreographer who worked in London describes different National dances, but for Italy he presents dances from Naples, from Florence and from Venice! So exactly the same show in Magri and Minghi: *Tarantella*, *Tarascone* and *Furlana*. About the *Allemande* it is possible to recognize the description of the typical embrace of the *Waltz*.

In the chapter: 'A summary account of various kinds of dances in different parts of the world' we can read these descriptions:

*"In France, their Contre-dances, are drawn from the true principles of the art, and the figures and steps are generally very agreeable. No nation cultivates this art with more taste and delicacy. Their Provençale dance, is most delightfully sprightly, and well imagined. The steps seem to correspond with the natural vivacity and gaiety of the Provençals. This dance is commonly performed to the pipe and tabor. (...)*

*At Naples, they have various grotesque dances, which are originals in their kind, being extremely difficult to execute, not only for the variety of the steps, but for the intricacy and uncommonness, or rather singularity of them.*

*But while I am mentioning Naples, I ought not to omit that effect of dancing, which is attributed to it, upon those who are bitten with the Tarantula. The original of this opinion, was probably owing to some sensible physician, prescribing such a violent motion, more likely to be kept up in the patient, by the power of music, than by any thing else, as might enable him to expel the poison, by being thereby thrown into a copious sweat, and by other*

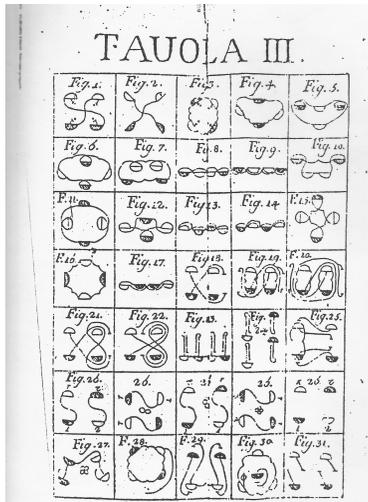


Figure 4: Tavola III [Magri, 1779].

dances are derived the Contraddanze.

benefits from such a vehement agitation. This, it is supposed, was afterwards abused and turned into a mere trick, to assemble a croud and get money, either by sham bites, or by making a kind of show of this method of practice in real ones. However, that may be, the various grimaces or contortions, leaps and irregular steps, commonly used on this occasion, to be executed to that sort of music, or airs adapted to it, might afford a good subject for a grotesque dance, to be formed upon the plan of a burlesque or mock-imitation: and I am not quite sure that the idea of such a dance, has not been already carried into execution.

The castanets the Neapolitans most frequently use, are of the largest size. It is also from Naples that we have taken the Punchinello dance. At Florence, they have a dance, called, *il Treschone*. The country-women, in the villages, are very fond of it. They are generally speaking, very robust, and capable of holding out the fatigue of this dance, for a long time. To make themselves more light for it, they often pull off their shoes. The dance is opened by a couple, one of each sex. The woman holds in her hand a handkerchief, which she flings to him whom she chuses for her next partner, who, in his turn has an equal right to dispose of it in the same manner, to any woman of the company he chuses. Thus is the dance carried on without any interruption till the assembly breaks up. The favorite dance of the Venetians, is what they call the *Furlana*, which is performed by two persons dancing a-round with the greatest rapidity. Those who have a good ear, keep time with the crossing their feet behind; and some add a motion of their hands, as if they were rowing or tugging at an oar. This dance is practiced in several other parts of Italy. (...) The Germans have a dance called the *Allemande*, in which the men and women form a ring. Each man holding his partner round the waist, makes her whirl round with almost inconceivable rapidity: they dance in a grand circle, seeming to pursue one another: in the course of which they execute several leaps, and some particularly pleasing steps, when they turn, but so very difficult as to appear such even to professed dancers themselves. When this dance is performed by a numerous company, it furnishes one of the most pleasing sights that can be imagined" [Gallini, 1772].

It is surprising that Magri no mention Allemanda, albeit in his ‘Principles’ a lot of the typical arming interlacements, named: ‘Intrecci di braccia’, appear.

Likewise Antonio Minghi makes no mention the Allemanda in his Coreofilo which describes the Minué, different contradances, the Frullana and the Taisce.

The Taisce concludes all the twelve Contraddanze by Minghi as well as four of those included in the Collezione di musica da ballo de’ più celebri autori di Parigi e di Londra.

So at last, are Teitsch, Allemande and Walzer a declination of the same dance?

Returning to the dances composed by Mozart in his Don Giovanni we can say that Teitch, Allemande and Waltz are not the same dance although closely related due to their geographical and cultural origin.

Both the two choreographers, Gennaro Magri and Antonio Minghi, formed their professional experience under the influence of the Austrian culture. Magri formed in Vienna with the famous choreographer F. A. Hilverding<sup>12</sup> and Minghi worked in Florence during the years when the Grand Duchy of Tuscany was ruled by the House of Habsburg-Lorraine from Vienna. In their dances the presence of the Teitsch as final of some Contraddanze (Magri) and in the end of all the proposed choreography (Minghi) confirm this influence. In the Collezione di musica a ballo the Teich is still described although times have changed. On February 9, 1801, with the Treaty of Luneville, Tuscany is assigned from Austria to France. The revolutionary and Napoleonic fire goes quickly to change the Italian balance. The long season of Contraddanza drew to a close in favor of the French Quadrille.

## References

[Brives, 1779] *Brives*. Nouvelle methode pour apprendre l’art de la danse sans maître. Contenant la description du menuet français, menuet congo, allemandes à deux, trois & quatre, valx, sur toutes les regles, & de tous les mouvemens qui servent à composer la figure des contre-danses françaises & allemandes / Brives. — Toulouse, 1779. — <http://tolosana.univ-toulouse.fr/notice/098461435> .

[Caroso, 1581] *Caroso, F.* Il ballarino. Diviso in due trattati. Nel primo de’quali si dimostra la diversità de i nomi, che si danno à gli atti, & movimenti, che intervengono ne i balli: con molte regole si dichiara con quali creanze, & in

---

<sup>12</sup>Franz Anton Christoph Hilverding was an austrian dancer, choreographer and ballet master also known as Franz Hilferding van Waven or Wewen (Vienna 1710–1768). Exponent of a family of actors, puppeteers and dancers between the end of the seventeenth century and the first half of the eighteenth, was formed in Paris with Blondi. Cast as a dancer in Vienna (1735) and later as ballet master (1749), with the same task was then to St. Petersburg and Moscow (1758–64). Since its debut as a choreographer (1744) was dedicated to the composition according to a reforming spirit, the precursor of ballet d’action advocated by Noverre. Among his “*heroic pantomimic dances*”, praised by his contemporaries for the plastic beauty and balance expressive dances, remember Britannicus, Ulysses and Circe, Orfeo ed Euridice, Cupid and Psyche, Ariadne and Bacchus, Pygmalion.

che modo debbano farsi. Nel secondo s'insegnano diverse sorti di belli, & balletti si all'uso d'Itali, come à quello di Francia, & Spagna. Ornato di molte figure. Et con l'intavolatura di liuto, & il soprano della musica nella sonata di ciascun ballo. Opera nuovamente mandata in luce / F. Caroso. — Venetia: Francesco Ziletti, 1581. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.230> .

[Caroso, 1600] *Caroso, F.* Nobiltà di dame. Libro, altra volta 'Il ballarino'. Nuovamente dal proprio auttore corretto, ampliato di nuovi balli, di belle regole, & alla perfetta theorica ridotto: con le creanze necessarie à cavalieri, e dame. Aggiuntovi il basso, & il soprano della musica: & con l'intavolatura del liuto à ciascun ballo. Ornato di vaghe & bellissime figure in rame / F. Caroso. — Venetia: Il Muschio, 1600. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.199> .

[Gallini, 1772] *Gallini, G. A. B.* A Treatise on the Art of Dancing / G. A. B. Gallini. — London, 1772. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.080> .

[Lambranzi, 1716] *Lambranzi, G.* Nuove e curiosa scuola de balls theatrals / G. Lambranzi. — Norimberga: Giovanni Giorgio Puschner, 1716. —  
<http://dansomanie.pagesperso-orange.fr/lambranzi.htm> .

[Magri, 1779] *Magri, G.* Trattato teorico-prattico di ballo / G. Magri. — Napoli: Presso Vincenzo Orsino, 1779. —  
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.115> .

[Minghi, 1790] *Minghi, A.* Coreofilo / A. Minghi. — Florence: Giuseppe Tofani, 1790.

[Negri, 1602] *Negri, C.* Le gratie d'amore / C. Negri. — Venezia, Pacifico Pontio & Gio: Battista Paccaglia, 1602.

[Piatti, 1972] *Piatti, G.* Collezione di musica a ballo / G. Piatti. — Bologna: Formi Editore, 1972.

[Zambon, 2006] *Zambon, R.* MAGRI, Gennaro / R. Zambon. — Enciclopedia Treccani, 2006. — Translation: Letizia Dradi. — [http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri\\_\(Dizionario-Biografico\)/](http://www.treccani.it/enciclopedia/gennaro-magri_(Dizionario-Biografico)/) .

Борис Стратилатов

## Русская мазурка в XIX веке

Среди бальных танцев XIX века особое место занимает мазурка. Этот русский танец польского происхождения оказался не только самым знаменитым, но и самым загадочным. Многие авторы описывают его в своих учебниках, но поскольку большую часть мазурки занимает импровизация, каждый из них привносил в общую картину что-то свое. В ходе этой работы мы постарались сделать анализ основных элементов этого танца, основываясь на материалах русских танцевальных учебников. Надеемся, что собранный материал поможет исследователям в работе.

### 1 Обзор литературы

Мы сравниваем только учебные пособия, изданные до революции 1917 года на русском языке. На момент написания этой статьи у нас есть 24 подобных источника, охватывающих период с 1825 по 1913 год. Из них 6 опубликованы в Санкт-Петербурге, 12 в Москве и 6 в других городах. Кроме Целлариуса и Клемма, все остальные учебники написаны непосредственно в России. Ниже дана краткая характеристика каждой книги.

1. Петровский Л. Правила для благородных общественных танцев, Харьков, 1825 [Петровский, 1825]  
Первый имеющийся у нас учебник, содержащий сведения о мазурке на русском языке. Автор подробно описывает несколько шагов и связок, а также дает представление о мазурке в четыре пары. Кроме того, в книге множество рассуждений о наиболее правильном, с точки зрения автора, исполнении танца. Последующие авторы не ссылаются на этот учебник.
2. Максин А. Изучение бальных танцев, Москва, 1839 [Максин, 1839]  
Небольшой сборник, в котором описан только один мазурочный шаг — падебаск, и его изменения со времен Петровского. Книга вызвала много критики, однако, ни один из критиков не опровергал информацию изложенную автором, протестуя только против предложенных им идей.
3. Целлариус А. Руководство к изучению новейших бальных танцев. СПб, 1848 [Целлариус, 1848]  
Учебник, ставший отправной точкой для развития мазурки в России. Большинство последующих работ прямо или косвенно заимствует информацию из него. Перевод выполнен с французского издания в 1847 году,

согласно цензорской отметке, и вышел из печати в 1848. Мазурка описана как променад, завершающийся турсюрплясом, при этом разобраны основные шаги: pas de basque, pas glissade, pas boíteaux, coup de talon, и две версии tour sur place. Приведены темпы исполнения всех танцев, в том числе — мазурки. Автор дает ряд советов, приводит описание сочиненной им кадрили-мазурки, а так же фигуры котильона с исползованием мазурочных шагов. Издание содержит ряд неточностей и ошибок, которые частично допущены автором, частично — переводчиком.

4. Линдрот Н., Первоначальные правила для изучения бальных танцев, Москва, 1871 [Линдрот, 1871]  
Методическое пособие, составленное для учеников реального училища, где автор преподавал. Кратко и четко изложены правила исполнения шагов: pas de basque, два pas glisse, простое исполнение tour sur place. Материал не пересекается ни с одним другим изданием, что позволяет сделать вывод, что автор описывал окружающую его традицию, и не был широко известен.
5. Клемм Б. Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, Москва, 1873, переиздания 1874, 1884 [Клемм, 1873]  
Перевод с немецкого, первое издание прошло цензорскую отметку в 1871 году, однако было опубликовано только 1873. Качество перевода крайне слабое, многие описания представляют собой набор слов. К тому же, перевод сделан с немецкого переиздания, в котором потерялась авторская нумерация страниц, в результате, в описании падебаска в немецком издании ссылаются на неправильную страницу. Переводчик не смог найти верное писание. Не смотря на то, что в целом автор опирается на текст Целлариуса, ошибки исправлены, а в учебнике приведены фигуры, характерные именно для мазурки: Papillon («Мотылек»), Querelle et reconiation («Ссора и примирение»), Fuite et Poursuite («Побег и погоня»), Guirlande («Гирлянда»). В немецком издании приведены темпы исполнения танцев, в русском эти указания удалены.
6. Плоды досуга, под ред. Стуколкина. Москва, 1876 [Плоды, 1876]  
707 страниц этого труда посвящены организации различных развлечений. Последние несколько страниц описывают танцы, скопированные дословно из перевода Клемма.
7. Петрова М. Ю. Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев, СПб, 1878 [Петрова, 1878]  
Описание мазурки в этом издании полностью скопировано из Целлариуса, при этом добавлен ряд собственных рассуждений автора. В учебник так же вошли инструкции по исполнению кадрили-мазурки и вальса-мазурки, а также фигуры, которые представлены у Клемма, и которых нет в изданиях Целлариуса. При этом фигура «Побег и погоня» разделена на две, и таким образом, число фигур выросло до пяти.
8. Клемм Б. Новейший самоучитель к изучению общественных и художе-

ственных танцев, СПб, 1884 [Клемм, 1884]

Не смотря на наличие автора на обложке, данная книга не является переводом работы Клемма. Руководство составлено по изданным ранее учебникам, в частности, раздел мазурки скопирован из книги Петровой, включая описание пяти фигур, однако кадрили-мазурки и вальса-мазурки в этом издании уже нет.

9. Русский лихой танцор и плясун, Москва, 1885 [Лихой, 1885–1886?]  
Раздел с сокращениями списан из Петровой. В начале текста списком указывается восемь «обязательных» фигур, однако описаны только все те же пять из них. Целый раздел посвящен кадрили-мазурке.
10. Настольная книга для молодых людей, Тифлис, 1886 [Настольная, 1886]  
Автор ссылается на Л. П. Стуколкина, однако книга содержит ряд оригинальных шагов и переработанных описаний. Это один из немногих источников, автор которого уделяет особое внимание исполнению мазурки дамой.
11. Цорн А. Я. Грамматика танцевального искусства и хореографии, Одесса, 1890 [Цорн, 1890]  
Монументальный труд одесского преподавателя танца. Опираясь на известные ему учебники и собственный опыт, автор тщательнейшим образом разбирает ряд шагов, в том числе — уникальных, и наглядно демонстрирует варианты импровизации, в шагах и связках. Целый раздел посвящен организации мазурки на балу, с подробными указаниями по построению пар и разбором всех нюансов. После изложения всех правил и особенностей, автор пишет: «*Число фигур, употребляемых в этих двух танцах, так велико, что решительно невозможно включить описание их всех, с относящимися к ним рисунками, в общее руководство к танцевальному искусству, подобное настоящему*» [Цорн, 1890, 303]. После чего — переходит к описанию следующего танца.
12. Колиньяр де, Практический самоучитель бальных танцев, 7 изд, Москва, 1890 [Колиньяр, 1890]  
Это учебное пособие впервые опубликовано в 1869 году, и выдержало 8 изданий, постоянно дополняясь. Раздел, посвященный мазурке, однако, появился только в 1890 году. Описание дамских шагов и комментарии по манере исполнения мазурки дамой — авторские, а все что касается шагов кавалера — с сокращениями скопировано из Петровой. На протяжении всей книги автор говорит о себе в мужском роде, однако в конце этого раздела указывает что она «*собрала около двадцати лучших фигур мазурки*». Всего в книге приведено 16 фигур.
13. Стуколкин Л. П., Преподаватель и распорядитель бальных танцев. СПб, 1885, переиздания 1890, 1894, 1901 [Стуколкин, 1890]  
Качественно проработанное методическое пособие по общественным танцам. Автор, в частности, излагает свой опыт в исполнении мазурки. Не смотря на то, что основу составляет все тот же Целлариус (или Петро-

- ва), материал переработан, ошибки убраны, текст дополнен некоторыми дополнительными шагами и связками, а так же приведено восемь оригинальных фигур. До революции учебник выдержал три переиздания при жизни автора и одно после смерти. В третьем издании опубликована составленная автором кадрили-мазурка, вышедшая в том же году так же и отдельным изданием. Ряд авторов того времени ссылаются на этот учебник как один из наиболее авторитетных.
14. Дунин-Барковская В. С. Новейший учебник и самоучитель танцев. Тифлис, 1890 [Дунин-Барковская, 1890]  
Учебник интересен тем, что автор дает несколько оригинальных шагов, и приводит несколько котильонных фигур с использованием мазурки. К сожалению, не всегда описание шагов позволяет восстановить то, что имелось в виду.
  15. Яцковский В. Ф. Сто фигур мазурки. Кострома, 1891 [Яцковский, 1891]  
Приводятся правила исполнения котильонной мазурки и описание 100 туров с чертежами. Автор пишет, что опирался на польские руководства. Описания шагов нет.
  16. Чистяков А. Д. Методическое руководство к обучению танцам, СПб, 1893 [Чистяков, 1893]  
Автор создавал методическое пособие для обучения в кадетских заведениях. Описания отличаются подробностью и выверенностью, в качестве иллюстративного материала используются фотографии. Материал близко пересекается с учебником Стуколкина, дополнен инструкциями по организации мазурки. Приведено 47 фигур котильонной мазурки.
  17. Щавурский Р. Э. Мазурка — практический урок для дирижеров, Житомир, 1895 [Щавурский, 1895]  
В небольшом издании приведено 12 фигур мазурки и рекомендации для дирижеров. Описаний шагов нет.
  18. Раевский Ф. В. Дирижер. Практическое руководство дирижировать балльными и общественными танцами, СПб, 1896 [Раевский, 1896]  
При описании шагов, автор пользуется текстом учебника Стуколкина. В издании приводятся кадрили-мазурка его же авторства. Фигуры приведены по двум источникам: из Петровой взяты первые пять (с разделенной на две фигуры «Побег и погоня»), остальные позаимствованы из руководства Стуколкина.
  19. Тихомиров А. Д. Самоучитель модных балльных и характерных танцев, Москва, 1901 [Тихомиров, 1901]  
Автор своими словами, и зачастую некорректно, описывает материал, изложенный Петровой. В результате ряда ошибок, восстановить шаги очень сложно, не имея под рукой других руководств. Приведены все фигуры из Петровой и 15 фигур из более поздних учебников.
  20. Гавликовский Н. Л. Руководство для изучения танцев, СПб, 1899, переиздание 1902 [Гавликовский, 2010]

Автор, являясь танцором императорских театров, особое внимание уделяет технике исполнения. Каждый шаг разложен по счетам отдельно для дам и кавалеров. Сложный в исполнении глиссанд, показанный автором, более нигде не встречается. Приведено пять фигур котильонной мазурки.

21. Отто А. К. Полный практический самоучитель новейших бальных танцев. Москва, 1902 [Отто, 1902]  
Источник интересен прежде всего рядом оригинальных шагов, а так же описанием мазурки в четыре пары под руководством распорядителя. Материал изложен доступно и сжато.
22. Петров Н. П. Опыты методики обучения танцам, Москва, 1903 [Петров, 1903]  
Книга представляет собой методический план, рассчитанный на несколько лет обучения. Различные сведения о мазурке следует искать по всему источнику, плюс в конце имеется краткое описание ряда шагов и связок. Материал переработан, но заметно влияние учебников Стуколкина и Чистякова. Автор много внимания уделяет критическим обзорам и газетным выдержкам, что делает этот учебник уникальным, хорошо передающим дух того времени.
23. Иванов И. И. Новейший самоучитель бальных танцев, Москва, 1908 [Иванов, 1908]  
Весь учебник содержит очень небрежное описание популярных салонных танцев. Раздел мазурки почти полностью взят из Петровой, с сокращениями.
24. Шухмин Х. Бальные и балетные танцы, Москва, 1913 [Шухмин, 1913]  
Автор кратко описывает несколько шагов отдельно дам и кавалеров. Описания фигур нет.

## 2 Ранний период. Мазурка в четыре пары

Не смотря на то, что первый известный нам учебник по мазурке вышел лишь в 1825 году, имеются свидетельства, что в России этот танец известен как минимум с начала XIX века. Более того, у нас есть ноты двух мазурок, опубликованных в сборнике 1802 года.

В первые два десятилетия XIX века в России была распространена мазурка в четыре пары. Глушковский пишет: *«Мазурку в четыре пары совсем теперь оставили; кое-когда случается еще на балу увидеть одну пару, танцующую в мазурке, которая обойдет кругом залу, постучав немного каблуками, повернется — и довольно. Если бы музыка не играла мазурки, так нельзя было бы узнать, что это такое танцуют. Я думаю, многие и до сих пор еще помнят прежнюю мазурку, когда танцевал ее И. И. Сосницкий или Сабуров, — тут было чем полюбоваться!»*

Но в 1814, 1815 и 1816 годах мазурка в четыре пары была в большой моде: ее танцевали везде — на сцене и в салонах лучшего общества» [Глушковский, 2010, 281–282].

Учебник Петровского дает нам детальное описание двух фигур мазурки в четыре пары, где построение напоминает кадрили. Аналогичное описание встречается во французских и английских изданиях 1840-х годов, в частности у Жюльена и О. Перро.

Однако позже такая мазурка выходит из моды, и можно сделать вывод о том, что в России к середине 1840-х годов она исчезает совсем. В романе Ф. Булгарина «Счастье лучше богатства», изданного в 1845 году, есть такие слова: *«Бал, где танцевали мазурку считался щегольским, и ее трудно было составить, хотя плясали ее только в четыре пары, да больше никто и не выдержал бы! Вы думаете, это была ваша нынешняя сидячая мазурка? Как не так! В мазурке надобно было проделать двадцать четыре па, переменяя пары и фигуры»* [Булгарин, 1845, 220–228]. Под «сидячей», автор, вероятнее всего понимал мазурку котильонного типа, где пары сидят на стульях.

### 3 Влияние Целлариуса

Вышедший в России в 1848 году перевод книги Анри Целлариуса «La danse des salons», (в русском варианте он назывался «Руководство к изучению новейших бальных танцев»), оказал огромное влияние на всю последующую танцевальную культуру России вообще, и мазурки в частности. Все последующие русские издания прямо или опосредовано базируются на материале этого пособия, а их авторы, говоря о мазурке, прямо указывают, что этот польский танец танцуется на французский манер. К примеру, Стуколкин пишет: *«Мазурка есть чисто-национальный польский танец, но привилась мазурка, как бальный танец, во Франции, а потому в самый характер танца вошли два элемента: польская энергия, горячность, гонор, или гордость, и французская мягкость и грациозность движений»* [Стуколкин, 1890, 69].

В книге Целлариуса, в описании шага glissade допущена ошибка, которая встречается во всех изданиях его учебников на французском, английском и русском языках. Вслед за Целлариусом эту ошибку слово в слово повторили еще шесть источников. Вероятнее всего, авторы не работали с учебником Целлариуса напрямую, а пользовались книгой Петровой, которая дословно скопировала описание мазурки, со всеми ошибками, и добавила свои рассуждения.

Любопытно, что в Германии, при составлении своего руководства, Клемм точно так же использовал Целлариуса. В России учебник Клемма был переведен и издан в Москве в 1873 году, однако, качество перевода наводит на мысль, что переводчик был знаком исключительно с немецко-русским словарем. Кроме того, очевидно, автор переведил не первое издание Клемма, а одно из переизданий, где сбилась пагинация, и потому, например, ссылка на описание падебаска

Санкт-Петербург	Москва	Прочие
[Целлариус, 1848] <sup>a</sup>	[Максин, 1839] <sup>d</sup>	[Петровский, 1825]
[Петрова, 1878] <sup>a</sup>	[Линдрот, 1871]	[Настольная, 1886]
[Клемм, 1884] <sup>a</sup>	[Клемм, 1873] <sup>b</sup>	[Цорн, 1890]
[Стуколкин, 1890] <sup>c</sup>	[Плоды, 1876] <sup>b</sup>	[Дунин-Барковская, 1890]
[Чистяков, 1893] <sup>c</sup>	[Лихой, 1885–1886?] <sup>a</sup>	[Яцковский, 1891] <sup>d</sup>
[Раевский, 1896] <sup>c</sup>	[Колянъяр, 1890] <sup>a</sup>	[Щавурский, 1895] <sup>d</sup>
[Гавликовский, 2010]	[Тихомиров, 1901] <sup>a</sup>	
	[Отто, 1902]	
	[Петров, 1903]	
	[Иванов, 1908] <sup>a</sup>	
	[Шухмин, 1913]	

Таблица 1: Сводная таблица источников по мазурке.

Пояснения к таблице:

<sup>a</sup>Целлариус, и все остальные источники, которые копируют его текст и его ошибки.

<sup>b</sup>Московское издание Клемма, и те, кто копировал его.

<sup>c</sup>Стуколкин, и те, кто использовали его.

<sup>d</sup>Источники, в которых описания шагов нет, либо они малозначительны.

ведет на неверную страницу. Все это привело к тому, что русским переводом очень сложно пользоваться.

Вышедший же «перевод» Клемма в 1884 году в Санкт-Петербурге на самом деле при ближайшем рассмотрении оказывается сборником из разных источников. Автор честно в этом признается на титульной странице: «*Составлено по руководству профессора танцевального искусства Бернгарда Клемма*», правда своего имени при этом не указывает. Раздел про мазурку в этом издании скопирован из Петровой с сокращениями.

Некоторые источники повторяют друг друга, в том числе, копируя формулировки и целые абзацы. Нам показалось интересным свести все имеющиеся материалы в общую таблицу, чтобы с одной стороны получить картину популярности мазурки, а с другой — выяснить преемственность изданий.

Из сопоставления (см. табл. 1, рис. 1) можно сделать следующие выводы:

1. Петрова сильно переработала текст Целлариуса, сгладив ошибку с глиссадом, но не исправив ее, и добавив много рассуждений, которые более поздние авторы копировали лишь частично. В частности, автор указывает на мазурку из оперы «Жизнь за царя», называя ее «*Лучшим образцом польской мазурки*».
2. Перевод Клемма явно заимствован из Петровой, используются целые фразы. При этом раздел основательно сокращен, в частности, убраны все рассуждения о происхождении мазурки и отсутствует упоминание мазурки из оперы «Жизнь за царя».

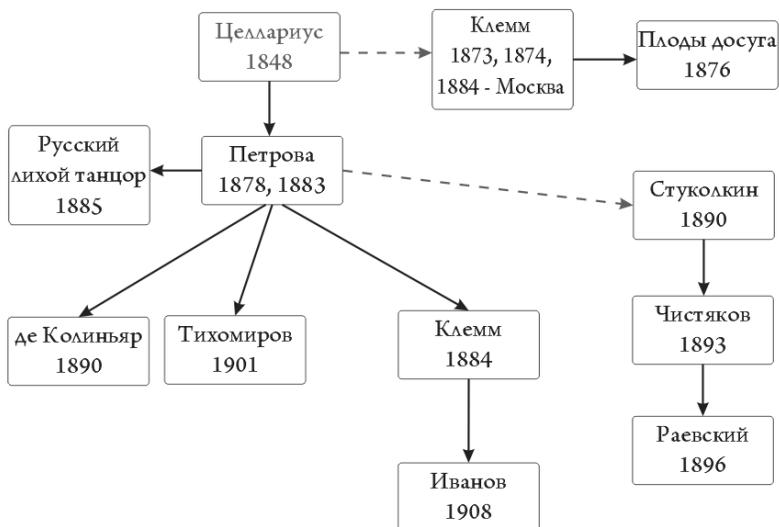


Рис. 1: Диаграмма связей между различными публикациями мазурки.

3. Автор «Русского лихого танцора» качественно переработал раздел Петровой, и на первый взгляд сложно понять, брал ли он за основу именно ее или Клемма. Но если проанализировать другие разделы, можно сделать вывод о заимствовании именно из этого источника. Этот же автор в описании падебаска употребляет слово «подпрыгивает», вместо «подскакивает». Кроме него никто это слово не употребляет, а, следовательно, и как источник его не использовали.
4. Колиньяр, 1890, явно взял(а) материал из Петровой — вспоминается мазурка «Жизнь за царя», и формулировка «мазурочный шик», однако, со своей стороны, автор заменила формулировку про темп, убрав  $\frac{3}{8}$ .
5. Тихомиров, так же как и «Русский лихой танцор», увлекся переработкой, причем настолько, что в описании первого и третьего шагов упустил целые фразы, в результате чего текст потерял смысл.
6. Иванов скопировал весь раздел из Клемма. Целые абзацы идентичны питерскому изданию, до начала описания фигур.

В книге Петровского описана техника исполнения, отличная от Целлариуса: глиссад с отбивкой, падебаск с рондом и купе, а так же ряд специфических связок. Максин частично подтверждает технику Петровского в части падебасков, однако, указывает на то, что ронд заменяется в мазурке на жете. У Целлариуса же полностью отсутствуют какие либо связки, что позволяет предположить,

что эпоха «ранней» мазурки к этому времени закончилась. Это подтверждает и отсутствие у Целлариуса и во всех учебниках после него упоминаний о мазурке в четыре пары, описанной у Петровского и в ряде французских источников начала 1840-х годов.

Влияние учебника Целлариуса оказалось столь велико, что практически в каждом руководстве можно найти его отголоски. Книги Стуколкина, Чистякова, Раевского, содержат основательно переработанный, но, тем не менее, легко узнаваемый материал. Ошибки исправлены, неточности сглажены — но это все те же шаги, без каких либо вариаций. Вместе с тем, начиная с середины 1880-х годов, в разных городах начали выходить учебники, материал из которых пересекается лишь частично, и дополняется авторскими описаниями новых, интересных шагов и связок.

Таким образом, можно сделать вывод, что мазурка в России во второй половине XIX века, за редким исключением, строилась на описании Целлариуса, и лишь в самом конце столетия авторы учебников стали привносить в этот материал что-то свое.

## 4 Темп исполнения мазурки

Всем известно, что музыкальный размер мазурки равен  $\frac{3}{4}$ , или  $\frac{3}{8}$ , однако, по мнению разных авторов, ударение в музыке может быть на первый, второй или третий темп. Де Колиньяр и Иванов считают, что акцент делается на первый счет, Цорн утверждает, что на второй, а Стуколкин и Раевский — на третий. Колиньяр при этом добавляет, что *«Вообще музыка мазурки требует правильной акцентировки, без которой танцующие легко могут сбиться»* [Колиньяр, 1890, 194]. В самоучителе игры на семиструнной гитаре, так же как и в книге Цорна, указывается, что ударение делается на вторую часть такта.

Что касается темпа, то здесь тоже складывается довольно интересная картина. У нас имеется перевода пособия Клемма, изданные в Москве, где у большинства танцев приложены ноты, без указания темпов. Однако в оригинальном немецком издании перед каждой нотной записью стоит темп исполнения, и для мазурки автор указал 144 счета по М.М. для  $\frac{1}{8}$ .

В то же время, в книге Целлариуса указан совсем другой темп — М.М. 176. Альберт Яковлевич Цорн, при издании своей «Грамматики» дипломатично использовал оба эти значения, указав, что *«Очень полезно изучать шаги мазурки при М.М. 144 = (четверть) или (восьмая). При исполнении мазурки под музыку танцующие невольно увлекаются в более быстрое темпо, но это темпо никогда не должно переходить за М.М. 176 = (четверть) или (восьмая), смотря по характеру музыкальной композиции мазурки»* [Цорн, 1890, 285].

Вместе с тем, если изучить публикуемые в то время ноты мазурок, можно увидеть совсем иную картину. Например, мазурка Шульгофа «Сувенир из Санкт-Петербурга» имеет темп «Виваче», или 168–192, что находится

Мазурка А. Контски, оп. 180, Приложение к муз. и театральному вестнику, 1859	allegro vivace	160–184
Mazurka E. Ketterer op.101	allegretto (temp de mazurka)	92–108
Elena. Mazurka de salon par Rod. Sipp, оп. 26. Музыкальный свет, 1865	allegretto	92–108
Циммерман. Мазурка	moderato	80–96
Мазурка «Сувенир и Санкт- Петербурга». Юлиус Шульгофф, оп. 50	vivace	168–192
Guerard laborde. la Mazurka, album de la mode. 1844		160
Глинка. Мазурка из оперы «Жизнь за царя»		152
Reverie mazurka, T. Badarzewska, The welcome guest, 1863	moderato	80–96
Perle du nord. Mazurka Elegante, A. Vaumbach, The home treasure, a collection of pianoforte music, 1864	Allegretto	92–108
Мазурка «Сувенир из Варшавы», Ю.Шульгофф, оп. 30	Moderato	80–96
Gaetana mazurka/ Eugene Ketterer, оп. 101	Allegretto (temps de mazurka)	92–108
Сборник Il carnovale di Milano. Mazurka Dohler	Allegro	120–144
Mazourka gracieuse, Op.224 (Mayer, Charles), 1856	Vivo	168–192

Таблица 2: Темпы, указанные в имеющихся у нас нотах мазурок.

на пределе диапазона, указанного Цорном, а мазурка из оперы Пуни «Конек-горбунок» начинаясь moderato доходит лишь до andante, т. е. с 80–96 до 120–144.

## 5 Шаги мазурки

### 5.1 Общие характерные шаги

#### 5.1.1 Падебаск

**Основной способ исполнения:**

Описано: Линдрот

Раз: Лете вперед с правой ноги,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию,

Три: подставить правую ногу сзади к левой ноге.

**Оригинал описания:** *«Легко вспрыгивая на правую ногу (Jete), левую перенести вперед, на четвертую позицию, и немедленно скользнуть ею, плавно передавая на нее корпус, и затем, присоединивши правую ногу к левой на первую позицию, тотчас левой ногой сделать temps leve, чтобы начать с другой ноги это pas»* [Линдрот, 1871, 10].

**Вариация 1:** Целлариус, Петрова, Клемм СПб, Русский лихой, Колиньяр, Тихомиров, Отто, Иванов

Раз: перемена ног — стоя на левой ноге, и держа правую в 4 воздушной позиции, прыгнуть с левой ноги на правую, вынося левую вперед,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию,

Три: Соуре — подставить правую ногу сзади к левой ноге, левую вынести в воздух.

**Вариация 2:** Петровский, Максин, де Колиньяр (для дам)

Раз: ронд правой ногой назад,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию,

Три: Соуре — подставить правую ногу сзади к левой ноге, левую вынести в воздух.

**Оригиналы описания:**

Петровский: *«Поднявши правую ногу, 1) подвинуть ее кругловато носком вниз, пяткой вбок к 3 позиции назад. 2) Подвинуть носком левой ноги к 4 позиции немного на plie, и опять 3) прискочить правой ногой сзади, выставив левую на воздухе, что и левая таким образом повторяет»* [Петровский, 1825, 87].

Максин описывает этот вариант, говоря, что используется он только в «вальсе-казак».

*«Здесь уже делается полукруг, т. е. сначала полукруг правой ногой, потом отставить вперед левую, далее подбить ее правой»* [Максин, 1839, 25].

**Вариация 3:**

Раз: Jete вперед с правой ноги,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию с шарканьем,

Три: подставить правую ногу сзади к левой ноге.

**Вариация 4:**

Раз: Jete вперед с правой ноги,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию с шарканьем,

Три: подставить правую ногу сзади к левой ноге с ударом каблукком.

### **Вариация 5:**

Раз: Jete вперед с правой ноги,

Два: шаг левой ногой вперед в четвертую позицию с шарканьем,

Три: Соуре — подставить правую ногу сзади к левой ноге, левую вынести в воздух.

### **5.1.2 Глиссанды**

#### **Основной способ исполнения:**

Раз: глиссанд левой ногой вперед,

Два: подъем правой ноги сзади на воздух,

Три: прыжок на левой ноге.

После чего все повторяется с другой ноги.

### **Вариация 1:**

Описано: Линдрот

Затакт: вынос правой ноги в 4 воздушной позиции,

Раз: прыжок на левой ноге,

Два: глиссанд правой вперед,

Три: прыжок на правой, вынося левую сзади.

**Оригинал описания:** *«Правой ногой temp leve и легко подпрыгивая на левой ноге, тотчас правой скользнуть вперед, плавно передавая на нее корпус и затем припрыгнуть на ней а левую поднять в attitude. Также и с другой ноги»* [Линдрот, 1871, 11].

### **Вариация 2:** Настольная книга для молодых людей

Раз: прыжок на правой ноге, приподнимая левую ногу,

Два: левая нога выносится вперед,

Три: прыжок с правой ноги вперед на левую.

### **Вариация 3:** Раевский, Петров

Раз: глиссанд левой ногой вперед, вытягивая носок и выворотной,

Два: правая выносится вперед,

Три: прыжок на левой ноге (правая при этом впереди).

### **Вариация 4:** Гавликовский

Раз: прыжок на левой ноге, правая выносится вперед,

Два: глиссанд правой вперед, левая в 4 воздушной позиции,

Три: прыжок на правой, левая выносится вперед.

Аналогичный шаг, с несколько другой раскладкой по темпам описан у Цорна как pas ordinaire. Здесь первый прыжок делается на затакт.

## **Вариация 5: Петровский**

Раз: отбивка левой ногой по правой,

Два: глиссад левой вперед,

Три: прыжок на левой, вынося правую сзади.

**Оригинал описания:** *«Pas glisse en sautant. Свойствен одним кавалерам; ибо женскому полу, как бы ловко не был выделяваем, в рассуждении одежды их и благопристойности неприличен. Составляется из двух только: 1. с отбивки (\*) и 2 — подскочки на передней ноге и поднятия задней назад»* [Петровский, 1825, 87].

### **5.1.3 Голубец (Coup de talon)**

#### **Основной способ исполнения:**

Раз: прыжок на правой ноге, ударив левой пяткой по правой,

Два: шаг левой ногой во вторую позицию,

Три: шаг правой ногой в первую либо третью позицию.

**Оригинал описания:** *«Pas en cote, танцуется так, чтобы дама и кавалер совсем обращены были к себе боком. Составляется из 3-х: 1. Отбить пятку о пятку (или голубца) в 1 позиции. 2. Двинуть носком до 2, 3. Придвинуть опять к 1, дабы к начатию в другой раз осталась нога на воздухе»* [Петровский, 1825, 87].

Многие авторы не указывают, что в первом счете делается прыжок, акцентируя внимание лишь на ударе. В остальном, практически все единодушны в описании шага. Раевский отдельно описывает вторым номером голубец с прыжком, а четвертым — без прыжка.

Петров пишет, что во втором, либо в третьем темпе можно делать удары каблуком вместо глиссадов.

В учебнике Линдрота и Дунин-Барковской нет описания голубца.

В книгах Стуколкина и Раевского кавалерам допускается выполнять турсюр-пляс на голубцах.

Большинство авторов пишут, что этот шаг выполняется только кавалером, однако, у Петровского и в «Настольной книге» этот шаг описывается и как дамский.

Цорн описывает четыре вариации голубца:

Шаг 1: pas battu — голубец. Допустим удар в конце, на третий счет. Есть подпрыг в начале.

Шаг 2: двойной голубец: Первый удар делается на затакт, далее как в pas battu.

Шаг 3: тройной голубец: три удара делаются в 1 такт, затем идет глиссад.

Шаг 4: четверной голубец: на 1 такт делается три удара, на второй — голубец.

#### 5.1.4 Pas Boiteux

Этот шаг может называться по-разному: pas boiteux, pas boite, pas boiteaux и т. д., однако, понимается под ним «хромое па» — движение, напоминающее шаг хромого.

##### **Основной способ исполнения:**

Описано: Линдрот (как Pas Glisse 2)

Раз: легкий прыжок на правой ноге, глиссад левой вперед,

Два: пауза,

Три: правая нога ударяет рядом с левой, левая поднимается и ставится за правой, до середины икры (как в польке).

**Оригинал описания:** *«Правой ногой temps leve и легко подпрыгивая на левой ноге тотчас правой скользнуть вперед, плавно передавая на нее корпус, потом левую ногу придвинуть к правой, на первую позицию»* [Линдрот, 1871, 11].

##### **Вариант 1:** Стуколкин, Чистяков, Раевский

Раз, два: глиссад правой ногой вперед,

Три: прыжок левой вперед.

У Стуколкина ничего не сказано про левую ногу в третьем счете, однако Чистяков дополняет его, указывая, что правая нога убирается за левую и держится на весу в третьей позиции. Прыжок в начале отсутствует, однако шаг явно тот же самый. Чистяков так же говорит, что этот шаг употребляется в турсюрпляс.

##### **Вариант 2:** Цорн

Затакт: прыжок на левой, правая выносится вперед,

Раз: правая нога выносится в 4 позицию,

Два: вес переносится на правую, левая выносится вперед,

Три: левая ставится в 4 позицию.

Цорн пишет, что этот шаг употребляется в турсюрпляс. Как видим, эта версия несколько отличается по счетам, а кроме того вместо отбивки, задняя нога просто переносится вперед.

##### **Вариант 3:** Гавликовский

Затакт: левая нога приподнята впереди в 4 позиции,

Раз: прыжок на правой ноге, одновременно левая опускается на пол,

Два: правая нога поднимается, вес переносится на левую ногу,

Три: шаг правой вперед, одновременно приподнимая левую.

Шаг повторяется с той же ноги.

Этот вариант очень похож на версию Цорна.

#### **Вариант 4: Отто**

Второе па:

Раз: прыжок на правой ноге, вынося левую вперед,

Два: пауза,

Три: прыжок на левой, сгибая правое колено в сторону.

Не смотря на совершенно особенное описание, очевидно, что внешне шаг очень похож, и вероятно, это именно pas boite.

## **5.2 Необычные шаги**

### **5.2.1 Chasse coupe**

У Цорна и Гавликовского описан шаг, похожий на Pas boiteux, который называется Chasse coupe у Гавликовского и pas coupe pousse у Цорна:

Затакт: прыг на левой, правая выносится вперед,

Раз: глиссад правой в 4 позицию,

Два: перенос веса на правую,

Три: подбивка левой ногой правую вперед в 4 позицию.

Цорн называет его толчковым шагом, и указывает что для перемены ног он используется в связке с другими шагами.

### **5.2.2 Chasse de cote**

Описан только у Цорна и представляет собой шаг шассе, выполняемый вбок. Автор указывает, что этот шаг выполняется как кавалером, так и дамой. Описание для кавалера:

Затакт: скользящий шаг левой ногой во 2 позицию, вес передается на левую ногу.

Раз: удар правой пяткой по левой,

Два: левая нога выносится вбок,

Три: вес переносится на левую ногу.

Дамы делают тот же шаг с другой ноги.

### **5.2.3 Пробежка**

Описан у Стуколкина, в «Настольной книге», у Раевского, Петрова и Шухмина:

Раз: удар левой ногой,

Два: удар правой (нужно чтобы эти два удара слились вместе),

Три: удар левой.

### Вариант 1:

Описан у Петровского, используется в связке с другими шагами.

Раз: шаг правой ногой вперед на полупальцах,

Два: шаг левой на полупальцах,

Три: шаг правой, левая остается в воздушной позиции.

**Оригинал описания:** *«Должны на носках подбежать три раза, дабы левая осталась на воздухе»* [Петровский, 1825, 87].

### 5.2.4 Ассамбле или ключ

Описан у Стуколкина, Цорна, в «Настольной книге»

Часто им заканчивается пробежка.

Выполняется из второй неправильной позиции — пятки наружу. В «Настольной книге для молодых людей» не указывается что позиция неправильная, и предлагается сводить пятки из второй позиции. Цорн, однако, указывает, что перед началом этого шага пятки должны быть врозь.

Раз, два — пауза,

Три: пятки сдвигаются вместе так, чтобы каблуки ударились друг о друга.

### 5.2.5 Пируэт

Описан у Петровского, используется в связке с другими шагами.

Для кавалера (дама делает с других ног).

Раз: левая нога забрасывается за правую в 5 позицию,

Два: подняться на полупальцы,

Три: пируэт.

**Оригинал описания:** *«Нога забрасывается в 5 позицию, танцующие поднимаются на носках и оборачиваются»* [Петровский, 1825, 88].

### 5.2.6 Pas frappe

У Цорна этот шаг предшествует ассамбле.

Раз: Jete на правую ногу,

Два: приставить левую в 1 позицию,

Три: вывернуть пятки наружу.

После чего выполняется ассамбле.

### 5.2.7 Pas de ciseaux, ножницеобразный шаг

Этот шаг описан у Дунин-Барковской. Она считает его самым употребительным и пишет, что раньше он исполнялся дамами, а теперь его танцуют все.

исходное положение: левая нога на 1 ступню впереди правой.

Раз: правая нога скользя выводится на полступни вперед,

Два: скользя обеими ногами одновременно, вывести левую ногу вперед, а правую назад на полный шаг,

Три: шаг правой ногой вперед.

Все повторяется с другой ноги.

Цорн пишет о подобном шаге, и указывает, что он используется в турсюрпляс, однако, его описание достаточно запутано и нет уверенности в том, что это тот же самый шаг.

## 5.3 Женские шаги

Женским шагам мазурки уделяется гораздо меньше внимания, при этом большинство авторов пишет, что *«дамское па в мазурке гораздо легче мужского»*. Часто их описание сводится к *«длинным глиссадам, с откинутой на лету ногой»* однако во многих учебниках можно найти короткие упоминания, значительно расширяющие возможный танцевальный диапазон дам.

Три основных шага, которые авторы рекомендуют для дам при движении вперед, это падебаск, шассе и глисад. Они рассмотрены ниже.

### 5.3.1 Падебаск

Обычно, когда говорится о женском падебаске, он ничем не отличается от мужского, но де Колиньяр, описывая его, начинает с ронда, начиная из четвертой позиции:

Раз: правая нога из 4 позиции ставится сзади, *«как для реверанса»*,

Два: выносится вперед и ставится на пол,

Три: правая подставляется к левой сзади.

Далее все повторяется с левой ноги.

### 5.3.2 Шассе

Описаны у Стуколкина, Раевского, Чистякова, Гавликовского

У Цорна и Шухмина упоминается но не описывается.

Раз, два: левая нога скользит вперед,

Три: правая нога подбивает левую, левая снова выносится вперед.

### 5.3.3 Глиссад

**Вариант 1:** Описан в «Настольной книге»

Раз: удар правой ногой каблуком по полу,

Два: левая нога скользит вперед,

Три: правая нога скользит вперед перед левой.

**Вариант 2:** Петровский

Раз: отбивка левой ногой по правой,

Два: глиссад левой вперед,

Три: правая нога подбивает левую сзади, левая выносится вперед в 4 воздушную позицию.

**Оригинал описания:** *«Дама в подобных шагах должна отвечать своему кавалеру, а потому и делать Pas glisse et mazur или с отбивкой шаг мазурочный. Выделывание отбивки и pas de mazur известны уже. Начавши с кавалером с правой ноги выйдут равные и похожие, хотя и разные шаги»* [Петровский, 1825, 88].

Все авторы сходятся на том, что дамы не исполняют голубцы. Исключением является «Настольная книга», автор которой описывает дамский голубец, аналогичный мужскому, но выполняемый с другой ноги.

Если к вышесказанному добавить ранее описанные pas de chasse de cote, pas de cisseaux, и рекомендуемый многими авторами Pas boiteaux, видно, что диапазон женских шагов в мазурке практически не уступает мужскому.

## 5.4 Связки

Ряд авторов, говоря о мазурке, предлагают различные последовательные комбинации шагов. Такие связки обычно рассчитаны на 4, реже на 2 или 8 тактов. Следует отметить, что связки никогда не встречаются в учебниках, копирующих текст из Целлариуса.

При изучении связок следует обратить внимание на описываемые именно этим автором шаги, поскольку их исполнение может отличаться от других.

Обнаруженные связки сведены в таблицу 3.

Стуколкин предлагает делать 8-ми тактовые связки из 4-х тактовых, например, после первой связки делать вторую и т. д.

Описанные им связки повторяет Раевский, в таблице не показаны.

Кроме того, встречаются связки на нестандартное число тактов:

Чистяков: 4 глиссада, голубец, голубец, пробежка (7 тактов)

(после этого предлагается начинать турсюрплас).

Петров: глиссад, глиссад, голубец, голубец, пробежка, пробежка (6 тактов).

1 такт	2 такт	3 такт	4 такт	Источник
Падебаск	Падебаск	Пробежка	Падебаск	[Петровский, 1825]
Голубец	Голубец	Пируэт	Голубец	[Петровский, 1825]
Падебаск	Голубец	Голубец	Падебаск	[Петровский, 1825]
Глиссад 1 pas boiteaux	Глиссад 2	и т. д.		[Линдрот, 1871]
Глиссад	Глиссад	pas boiteaux	ассамбле	[Цорн, 1890]
pas boiteaux	pas boiteaux	pas boiteaux	ассамбле	[Цорн, 1890]
Голубец	Глиссад, вбок			[Цорн, 1890]
Голубец	Глиссад, вбок	pas boiteaux (с пируэтом в ту же сто- рону)	ассамбле	[Цорн, 1890]
Глиссад	Глиссад	Голубец	Голубец	[Стуколкин, 1890]
Глиссад	Глиссад	Глиссад	Пробежка	[Стуколкин, 1890]
Падебаск	Падебаск	Голубец	Голубец	[Стуколкин, 1890]
Глиссад	Глиссад	Падебаск	Падебаск	[Чистяков, 1893]
Падебаск	Падебаск	Голубец	Голубец	[Петров, 1903]

Таблица 3: Основные мазурочные связки.

## 5.5 Турсюрпляс

Все авторы сходятся на том, что променад мазурки, входящий в состав любой фигуры, всегда заканчивается вращением с партнером на месте, или *tour sur place* — турсюрплясом.

**Вариант 1:** Петровский предлагает два варианта его исполнения:

1. Партнеры стоят лицом к лицу, и с правой ноги начинают делать *Coup de talon*.
2. Партнеры стоят друг к другу боком, дама справа от кавалера. Кавалер делает плие, и прыжок на правой ноге, вынося левую ногу по кругу назад, поворачиваясь спиной (*Tendu*). Автор рекомендует в то время, как левая нога находится в воздухе сделать двойной удар каблуком правой ноги. Дама при этом делает падебаск или голубец.

Кроме того, автор упоминает еще несколько вариантов, но не описывает их.

**Оригинал описания:** *«Употребительные в мазурке обороты трех родов: вперед, когда дама и кавалер находясь прямо друг против друга выдвигают вышеозначенные боковые шаги правой ногой; назад, когда выдвигается левой ногой, прискакивая на *plié* к 5 позиции и отскакивая, дабы оставить ее на воз-*

*духе (tendu). Можно даже в то время как левая отскакивает, правой ногою два раза притопнуть, для перемены. Оборот назад свойственен только кавалерам, почему дамы вместо оного могут делать или pas de tазur, или с отбивкою pas de tазur или же с 3-мя отбивками pas de tазur. Для кавалеров есть еще обороты, происходящие от двух предыдущих, поворачивания и отворачивания себя, или безвинный обман в скором обороте, что однако делать должно половчее, дабы не выйти из вежливости»* [Петровский, 1825, 89].

**Вариант 2:** Целлариус описывает другой вариант турсюрпляса, который занимает у него 8 тактов.

Исходное положение:

Кавалер разворачивается лицом к даме и переводит («переворачивает») ее из правой руки в левую, обнимая за талию.

Одновременно он переносит правую ногу вперед в 4 позицию, как бы падая (Pas Tombe), поднимается на носках и поворачивается так, чтобы левая нога оказалась впереди в 4 же позиции. Это движение делается 4 раза (4 такта), после чего переводит даму в правую руку и начинает двигаться уже назад, делая assemble левой ногой назад и sissone-tendu, так же, как описано у Петровского. Целлариус, однако, указывает, что ассамбле при этом делается на первые два счета, а сиссон — на третий. Это движение так же делается 4 такта.

Когда кавалер делает pas tombe, дама — assemble sissone-tendu и наоборот.

Целлариус так же описывает следующие вариации:

Кавалер, держа даму правой рукой за левую руку, стоит на месте, отмечая такты ударами. Дама идет по кругу, кавалер переводит ее из правой руки в левую. Дама продолжает движение по кругу, кавалер заводит левую руку за спину, и когда дама окажется у него за спиной, кавалер не отпуская левой руки, подкладывает правую руку под левую, беря даму за талию, после чего 4 раза делает ассамбле-сиссон назад, а дама продолжает идти вперед.

Уже у Петровой из текста о турсюрплясе исчезает описание шага назад, от издания к изданию материал становится все короче, и уже у Колиньяра написано, что партнеры просто делают «несколько туров».

**Вариант 3:** Линдрот дает несколько другую вариацию вращения, интересную прежде всего исходным положением:

Кавалер держит даму правой рукой за левую руку, левой берет ее за талию, дама кладет правую руку на левое плечо кавалера и оба делают одновременно одинаковый шаг:

Раз: правая нога из третьей позиции сзади на носке переносится вперед в 4 позицию,

Два: подъем на полупальцы и поворот,

Три: опуститься на левую ногу.

**Оригинал описания:** «Правую ногу, поставленную в *attitude* бросают вперед в четвертую позицию, и повертываются на носках обеих ног, от чего левая нога будет в четвертой позиции впереди, и затем, поставя на нее корпус, правой ногой опять сделать *attitude*, чтобы продолжать это *pas*» [Линдрот, 1871, 11].

**Вариант 4:** Стуколкин (1890) дает вариацию турсюрпляса на *pas boiteaux* (при этом кавалер переводит даму на левое плечо), однако уточняет что можно делать и на голубцах, делая их на месте.

**Вариант 5:** Цорн так же описывает турсюрпляс на *pas boiteaux*, дополняя, что дамы во время исполнения красиво тянут ногу. Он же пишет, что только «хлопы» используют голубцы в турсюрплясе.

**Вариант 6:** Петров дает еще одну версию исходного положения:

Кавалер разворачивается, и берет левой рукой даму за талию, т. о. они смотрят в разные стороны. После этого одновременно правым плечом вперед, вращаются по кругу.

Вращение выполняется на *pas boite*:

Раз: прыжок на левой, вынося правую ногу вперед,

Два: пауза,

Три: перескочить на левую.

**Вариант 7:** Отто предлагает исполнять турсюрпляс, развернувшись лицом к партнеру и выполняя падебаски (вариация 1).

**Вариант 8:** Чистяков, описывая турсюрпляс на *pas boiteaux* дает исходное положение такое же, как у Линдрота, иллюстрируя его фотографией.

**Вариант 9:** Гавликовский турсюрпляс не разбирает вообще, давая лишь сноску при объяснении *pas boiteaux*, у Дуниной-Барковской есть лишь краткое упоминание, не дающее ничего нового. Остальные учебники либо повторяют уже сказанное, либо ничего не пишут по поводу турсюрпляса.

## Список литературы

[Булгарин, 1845] *Булгарин, Ф. В.* Счастье лучше богатства / Ф. В. Булгарин, Н. А. Полевой. — СПб, 1845. — Т. 68 из *Библиотека для чтения*.

- [Гавликовский, 2010] *Гавликовский, Н. Л.* Руководство для изучения танцев / Н. Л. Гавликовский. — 4 изд. — Санкт-Петербург: Планета музыки, Лань, 2010.
- [Глушковский, 2010] *Глушковский, А. П.* Воспоминания Балетмейстера / А. П. Глушковский. — СПб: Лань., Планета музыки., 2010. — С. 406–423. — цитируется по базе данных, собранной на сайте АИТ. — <http://hda.org.ru/quotes/114> .
- [Дунин-Барковская, 1890] *Дунин-Барковская, В. С.* Новейший учебник и самоучитель танцев / В. С. Дунин-Барковская. — Тифлис: Типография газеты «Кавказ», 1890.
- [Иванов, 1908] *Иванов, И. И.* Новейший самоучитель бальных танцев / И. И. Иванов. — Москва: Типография П. В. Бельцова, 1908.
- [Клемм, 1873] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпаниментом музыки / Б. Клемм. — Москва: Типография Н. Ф. Савича, 1873.
- [Клемм, 1884] *Клемм, Б.* Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев / Б. Клемм. — Санкт-Петербург: Типография А. Каспари, 1884.
- [Колиньяр, 1890] *Колиньяр, де.* Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола. Лёгкий способ выучиться в 9 уроков без помощи учителя всем бальным танцам. С дополнением гран-рона, котильона, мазурки, характерных плясок: камаринской, казачка, матросской и венгерской и полного курса светский приличий / де Колиньяр. — 7 изд. — Москва: Типография А. Гатцука, 1890. — [https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar\\_1890/pdf/1](https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar_1890/pdf/1) .
- [Линдрот, 1871] *Линдрот, Н. П.* Первоначальные правила для изучения бальных танцев. Для реального училища при Московском николаевском сиротском институте, ведомства императрицы Марии. С рисунками и нотами для скрипки / Н. П. Линдрот. — Москва: Типография В. Готье, 1871. — [https://bib.hda.org.ru/bib/books/lindrot\\_1871/pdf/1](https://bib.hda.org.ru/bib/books/lindrot_1871/pdf/1) .
- [Лихой, 1885–1886?] *Лихой русский танцор и плясун без помощи учителя или книга, школа и самоучитель всех русских плясок и домашних, бальных и общественных танцев.* — Москва: Типография Ф. К. Иогансон, 1885–1886?

- [Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев. С рисунками и нотами для форте-пиано / А. Максин. — Москва: Типография Николая Степанова, 1839.
- [Настольная, 1886] Настольная книга для молодых людей, составленная под руководством «артистов Императорских театров» московским учителем танцев. — Тифлис: Типография А. А. Михельсона, 1886.
- [Отто, 1902] *Отто, А. К.* Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоого пола с подробным объяснением, по которому всякий может легко выучиться без помощи учителя, а также и полное объяснение дирижирования танцев, как кадрили, мазурки и котильона, а также и наставление, как должны держать себя в обществе / А. К. Отто. — Москва: В. И. Чумаков, 1902.
- [Петров, 1903] *Петров, Н. П.* Опыты методики обучения танцам в учебных заведениях. Может служить пособием для учителей и в семье при изучении танцев без помощи учителя. Между прочим помещены суждения по вопросам, касающимся танцев / Н. П. Петров. — Москва: Типография И. Я. Полякова, 1903.
- [Петрова, 1878] *Петрова, М. Ю.* Петербургский новейший самоучитель всех общественных танцев / М. Ю. Петрова. — Санкт-Петербург: И. Л. Тузов, 1878.
- [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](http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm) .
- [Плоды, 1876] Плоды досуга. Источник веселья, забавы и смеха или сокровище для развлечения и приятного времяпрепровождения. Полная библиотека для обоих полов и всех сословий / Под ред. Стуколкина. — Москва: Типография С. Орлова, 1876. — <http://dlib.rsl.ru/01003606937> .
- [Раевский, 1896] *Раевский, Ф. В.* Дирижёр. Практическое руководство дирижировать бальными и общественными танцами. Наставление для распорядителей на балах и семейных вечерах с приложением описания многих характерных танцев и терминологии для распорядителей / Ф. В. Раевский. — Санкт-Петербург: Типография А. Якобсона, 1896.
- [Стуколкин, 1890] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев. Общеизвестное руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных

вечерах с указателем фигур для кадрили, котильона и мазурки. С приложением статей: 1) О пользе преподавания танцев. 2) Краткий исторический очерк появления салонных танцев. 3) Характеристика национальных танцев / Л. П. Стуколкин. — 2 изд. — Санкт-Петербург: Книжный склад В. И. Губинского, 1890.

- [Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров; Под ред. С. Кашинцев. — Москва: Типография Вильде, 1901. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.157> .
- [Целлариус, 1848] *Целлариус, А.* Руководство к изучению новейших бальных танцев / А. Целлариус. — Санкт-Петербург: Василий Поляков, 1848. — <http://dlib.rsl.ru/01003561807> .
- [Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1890. — <http://dlib.rsl.ru/01003627955> .
- [Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте. С приложением руководства для дирижёров, с 157-ю фигурами для кадрили, мазурки, вальса, польки и котильона. Пособие для учителей танца в кадетских корпусах. Составлено применительно к требованиям утверждённого главным начальником военно-учебных заведений 27 июля 1890 г. Наставления для ведения внеклассных занятий в кадетских корпусах / А. Д. Чистяков. — Санкт-Петербург: Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .
- [Шухмин, 1913] *Шухмин, Х. А.* Бальные и балетные танцы. Практический самоучитель. Танцы всех наций и веков / Х. А. Шухмин. — Москва: Склад издания книг А. С. Балашова, 1913.
- [Щавурский, 1895] *Щавурский, Р. Э.* Мазурка. Практический урок для дирижёров / Р. Э. Щавурский. — Житомир: Типо-литография М. Денемана, 1895.
- [Яцковский, 1891] *Яцковский, В. Ф.* Сто фигур мазурки / В. Ф. Яцковский. — Кострома, 1891.

## Фигуры Grand Rond в русских танцевальных источниках

Одним из самых популярных групповых танцев русской бальной программы в XIX веке являлась французская кадрили. На протяжении целого столетия ее форма из пяти или шести фигур была практически неизменна, в то время как техника исполнения в течение времени упрощалась и, наконец, свелась к простым шагам.

В конце века после финала кадрили начинают исполнять ряд различных фигур, последовательность и вид которых задавал распорядитель. Эти фигуры получили в танцевальном обществе обобщающее название «гран рон» (так как в разных учебниках применялось разное написание этой фигуры, в описании вариантов из каждого учебника используется вариант, выбранный автором соответствующего источника). Это явление и будет рассмотрено в статье.

### 1 История вопроса и обзор литературы

Впервые так называемый «произвольный финал» появляется во втором издании брошюры Кублицкого «Французская кадрили», опубликованном в Одессе 1884 году [Кублицкий, 1884, 23]. Продолжительность этого финала — до получаса и более — определялась фантазией распорядителя. В той же брошюре приведены названия 15 наиболее употребительных фигур, без какого-либо описания. При этом в том же 1884 году в Одессе же вышла брошюра Цорна, посвященная тому же танцу, но содержащая только основные фигуры без какого-либо указания на дополнительные [Цорн, 1884]. В вышедшем за год до этого 6-м издании учебника де Колиньяра [Колиньяр, 1883] никакого упоминания о дополнительных фигурах нет, хотя эта книга регулярно переиздавалась, дополняясь материалами о последних танцевальных новинках. Помимо нее, в Санкт-Петербурге и Москве в 1884 году вышли переводы работ Б. Клемма [Клемм, 1884b], [Клемм, 1884a] с различными дополнениями от переводчиков, также без упоминаний фигур, следующих за финалом Французской кадрили. Так же нет их в книгах «Русский лихой танцор и плясун», М, 1885 [Лихой, 1885–1886?] и «Настольная книга для молодых людей», Тифлис, 1886 [Настольная, 1886]. Это дает основания полагать, что гран рон как явление в 1884–1890 годах еще не стал популярен. В 1884 году Стуколкин в книге «Преподаватель и распорядитель бальных танцев», изданной в Петербурге, приводит несколько вариантов финала Французской кадрили, каждый из которых носит свой номер:

«кадриль 1», «кадриль 2» и так далее [Стуколкин, 1890, 111]. Автор пишет, что собрал эти фигуры в законченные кадрили только для удобства. В 1890 году в Москве вышло седьмое издание учебника де Колиндьяра, в котором появляется название «гран рон», и описывается круг, гран шен, корзинка и променад [Колиндьяр, 1890, 72]. В том же году в Одессе выходит «Грамматика танцевального искусства и хореографии» Цорна, в которой описывается ряд фигур, употребляемых после финала кадрили [Цорн, 1890, 222–225]. В 1891 году, Праусс в «Подробном описании французской кадрили» (изданном так же в Одессе) приводит описание нескольких финалов, однако использует слово Grand Rond только для обозначения танцующими круга влево и вправо. Приводятся описания фигур: La rose de dames, La corbeille, Les Espalieres, Double Corbeille, Tempet и Grand Chainé в двух вариантах [Праусс, 1891, 8–11]. В 1893 году, Чистяков (Петербург) описывает уже фигуры, исполняемые после финала кадрили: 34 в круге и 22 в колонну, однако слово grand rond им используется для обозначения именно общего круга танцующих, а не последовательности фигур [Чистяков, 1893, 140]. В брошюре Халифа, изданной в Одессе, в 1895 году слово «Гран-рон» уже используется как название для финала, состоящего из набора произвольных элементов, исполняемых после шестой фигуры кадрили [Халиф, 1895, 23]. Брошюра «Как распорядиться танцами на балах», изданная в Москве в 1896 году, начинается гран-роном, и лишь затем идет описание кадрили [Руководство, 1896, 4–9]. В том же, 1896 году, в Санкт-Петербурге выходит книга Раевского «Дирижер. Практическое руководство». В нем гран рон назван «*заклочительными рондами после кадрили*», и приведен интересный вариант начала: круг размыкается, левая от распорядителя пара поднимает руки и распорядитель ведет все пары за собой в образовавшиеся ворота, затем все проходят под руками следующей пары и так далее [Раевский, 1896, 128]. В брошюре Кеворкова, изданной в 1899 году в Тифлисе, указывается, что после кадрили обязательно идет гран-рон, но фигуры не описываются, лишь приводится словарь для дирижера [Кеворков, 1899, 16]. В «Танцоре и дирижере» Маслова, изданном в Москве в 1899 году, описывается серия наиболее простых фигур и перестроение из круга в колонну и обратно [Маслов, 1899, 58–60]. В «Самоучителе модных бальных и характерных танцев» Тихомирова, изданном в Москве в 1901 году, для гран-рона отводится отдельный раздел, со словарем и несколькими иллюстрациями фигур [Тихомиров, 1901, 43]. Отто в «*Полном практическом самоучителе*» (1902 год, Москва) описывает несколько фигур, поясняя их рисунками, и указывает, что гран-рон можно заканчивать общим галопом [Отто, 1902, 46]. Шехтман («*Терминологический словарь танцевального искусства*», 1902, Одесса) — полностью повторяет описание Халифа [Шехтман, 1902, 13–28]. В Руководстве для дирижера танцев, Ойстач, Киев, 1903 фигуры в колонну описаны перед началом кадрили [Ойстач, 1903, 6–7]. В. Г. («*Руководство дирижировать танцами*», 1910, Вильно) — дополняет его, говоря, что гран-рон можно окончить просто поблагодарив своих дам [В. Г., 1910, 16].

Но при этом были и книги, в которых описывалась французская кадрили, но гран-рон не описывался. Это: Гавликовский, «Руководство для изучения танцев», 1902, Санкт-Петербург [Гавликовский, 1899]; Хржановский, «Новейший самоучитель танцев», 1903, Рига [Хржановский, 1903]; Иванов, «Новейший самоучитель бальных танцев» 1908, Москва [Иванов, 1908]; «Умеете ли вы танцевать», 1911, Варшава [Стерельня, 1911].

Хочется отметить, что одновременно с появлением описаний гран рона резко увеличивается число публикаций, посвященных общественным танцам. Количество литературы, выпущенной в период с 1884 по 1899 годы, в разы превышает объем аналогичной литературы, выпущенной в другие периоды.

Таким образом, зарождение гран рона началось в середине 1880-х и лишь в 1890-х он вошел в моду по всей стране, причем, в Одессе и Санкт-Петербурге практически одновременно. Собственное название получил в начале 1890-х годов, вероятнее всего, в Одессе, либо Москве. Увлечение им продолжилось до начала XX века. В литературе, изданной в Санкт-Петербурге, слово «гран рон» как название танца не встречается, хотя ряд авторов приводят аналогичные фигуры. Это позволяет сделать предположение о более консервативных взглядах петербургского общества.

## 2 Принципы построения гран рона и роль дирижера

Большинство вышеперечисленных источников указывают, что по окончании 6-й фигуры кадрили дирижер командует «Grand Rond!», участники берутся за руки, образуя круг, который и называется гран рон. Однако Чистяков приводит так же и другой вариант: все пары выстраиваются в две колонны; во главе одной стоит распорядитель, в другой — его визави, а все остальные пары за ними. Пары стоящие в одной линии берутся за руки, образуя четверки. Все объявления фигур, или «командорство» в гран роне шло с использованием французских слов. Практически каждое руководство содержит небольшой русско-французский словарь. Кеворков, заканчивая свое руководство, пишет: *«Читатель может свободно найти, если правильно переводить французо-русский словарь, массу ошибок, а для кадрили и для дирижерства составлено по всем правилам»* [Кеворков, 1899, 16]. Иногда авторы полагают, что данного словарика достаточно, и не описывают сами фигуры.

В. Г. пишет, что если во время исполнения сложных фигур произошла путаница, то дирижер должен не пытаться распутывать фигуру, а вместо этого быстро скомандовать «гран рон» или «променад», и после того как танцующие вновь выстроятся, либо повторить эту фигуру, либо перейти к другой [В. Г., 1910, 16]. Цорн [Цорн, 1890, 222] указывает на то, что в обществе не принято объявлять фигуры в кадрили, но для гран рон обязателен распорядитель, который громко и четко объявляет все перестроения. Он так же пишет о том, что часто за эту задачу берутся неумелые господа, не знающие даже настоящие

названия фигур, не говоря уж об их сочетаниях. Когда в результате действий таких распорядителей все запутываются, они вдруг командуют «*Cherchez vos dames*», и танцоры, смеясь, выпутываются из беды как знают.

### 3 Наиболее распространенные фигуры и популярная последовательность их исполнения

Не смотря на то, что фигуры, используемые в гран роне, задаются распорядителем, можно выделить несколько наиболее популярных фигур. В ранних источниках они имеют часто собственные названия, однако в большинстве последующих руководств приводятся лишь краткие описания фигур, а названия отсутствуют.

Подавляющее большинство описаний начинается с самой фигуры *Grand rond*: все пары берутся за руки, образуя большой круг. В большинстве случаев, танцующие идут сначала налево, затем направо, возвращаясь на свои места, однако встречается и обратный вариант. Часто за этой фигурой следует *balance* и *tour de main* со своим партнером. Фигура встречается во всех 15 источниках.

Гран шен (*Grand chaine*) — фигура из кадрили Лансье, считавшаяся [Коллинъяр, 1890, 72] достаточно сложной в исполнении. Могла выполняться в обе стороны, часто заменялась более простым «китайским шеном». Существовал вариант, при котором танцоры шли шеном до своего партнера (*demi grand chaine*), затем делали с ним оборот, и шли шеном в обратную сторону. Маслов приводит интересную деталь: «*Когда кавалер переменит таким образом несколько дам, распорядитель говорит „Шерше во дам“ (Ищите своих дам), и, когда каждый кавалер найдет свою даму, можно составить опять гран рон*» [Маслов, 1899, 58–60]. Встречается в 9 источниках.

Китайский шен, (*Chaine chinoise*) — вариант предыдущей фигуры, встречающийся в России только в этот период. Может выполняться, начинаясь правой или левой рукой. Кавалер левой согнутой рукой берет даму под левую согнутую руку так, чтобы сгиб локтя приходился против сгиба локтя дамы. Делает с ней полный круг и переходит к следующей. Следующую даму берет под правую руку и тоже круг и так далее [Стуколкин, 1890, 111]. С другой стороны Тихомиров и Чистяков [Тихомиров, 1901, 43], [Чистяков, 1893, 140], указывают, что под руку берет дама кавалера, при этом Тихомиров считает, что нужно делать поворот. Встречается в 8 источниках.

Круг дам (*Rond de dames*) — дамы выходят в центр круга, берутся за руки. Кавалеры снаружи так же берутся за руки. Внутренний круг движется направо, внешний налево, до своих мест. Цорн [Цорн, 1890, 225] описывает такую же фигуру, называя ее «противоположные кругоходы», «*les rondes orporees*». В этом варианте дамы разворачиваются лицом к кавалерам. Часто используется в связке со следующей фигурой. Встречается в 11 источниках.

Корзинка, Гирлянда (*Corbeille, Guirlande*) — дамы сходятся в центре и берут-

ся за руки. Кавалеры снаружи берутся за руки. Получается два круга, один внутри другого. Кавалеры подходят к дамам, поднимают их и, не расцепляя, переносят поверх рук дам. В этом положении все движется по кругу и назад. Иногда за этим следует разделение круга на две одинаковые шеренги. Встречается в 11 источниках.

## 4 Оригинальные фигуры

Роза дам (*Le Rose de Dames*) — партнеры берутся руками накрест и делают 4 шага в центр. Отпускают руки, и разворачиваются через внешние плечи. Кавалер так же накрест подает руки соседней даме, делают 4 шага на место, обводя даму вокруг себя. Они снова идут вперед, и так далее, продолжая до тех пор, пока каждая дама не придет к своему кавалеру.

Хлопушка — партнеры разворачиваются лицом друг к другу. Три раза топаят правой ногой, три раза хлопают в ладоши, и круг за обе руки. Кавалеры переходят к следующим дамам. Фигура повторяется.

Прочие фигуры, взятые из кадрилией — чаще всего встречается *balance* и *tour des mains*, и вариации *en avant*, *en arriere*. Обычно, они используются в качестве связок между фигурами.

Фигуры в колонну — помимо фигур в круге, часто встречается перестроение в одну или две колонны. Обычно оно выполняется с помощью команды *Promenade*, где ведущая пара, и пара, следующая за ними, задает фигуры. Еще один вариант перестроения описан у Отто [Отто, 1902, 46]: после выполнения фигуры *Corbeille*, распорядитель и кавалер, стоящий напротив него в круге, отпускают левые руки. Их дамы так же отпускают свои левые руки, и берут за руку своего партнера. Линии расходятся в стороны.

Шведские стенки (*Les Espaliers*) — колонна разделяется, одна пара идет налево, другая направо. Дойдя до конца зала, кавалеры останавливаются и поворачиваются лицом в середину, а дамы продолжают идти, разделяются и делают еще один круг. Когда первые две дамы доходят до последних кавалеров, они начинают делать шен и продолжают его до своих мест. Все снова становятся в колонну из двух пар, которая вновь разделяется, и фигура повторяется, но уже для кавалеров.

Буря (*Tempet*) — Колонна разделяется, пара налево, пара направо, и идут по залу. В конце зала первые две пары встречаются, и делают *Rond* налево. Первая пара поднимает руки, вторая проходит под ними. Первая пара встречается с четвертой, вторая с третьей, и тоже делают *Rond*, и так со всеми парами.

Есть несколько вариантов окончания: галоп всеми парами по кругу, либо променад, либо просто объявление, что кадрили окончена.

Как уже отмечалось, в «Руководстве для дирижера танцев», опубликованном в 1903 году, фигуры в колонну описаны перед началом кадрили. Пары, желающие танцевать кадрили, строятся за дирижером в колонну, и идут за ним

по залу. Колонна разделяется на две, расходясь «пара налево, пара направо», затем собираясь в четверки, как в полонезе. Дойдя до верха зала в четверках, пары разворачиваются друг к другу, и объявляется начало кадрили [Ойстач, 1903, 6–7].

Ряд фигур, характерных для гран рона, можно найти в источниках при описании фигур мазурки и котильона. При движении в колонну авторы рекомендуют использовать так же фигуры, которые использовались в полонезе. Возможно, появление и распространение гран рона привело к возрождению этих танцев, однако этот вопрос требует отдельного исследования.

## 5 Выводы

1. Зарождение гран рона началось в середине 1880-х и лишь в 1890-х он вошел в моду по всей стране, причем, в Одессе и Санкт-Петербурге практически одновременно. Собственное название получил в начале 1890-х годов, вероятнее всего, в Одессе, либо Москве. Увлечение им продолжилось до начала XX века.
2. У нас есть как минимум 15 источников, описывающих это явление, что свидетельствует о его популярности и распространенности в русской бальной культуре конца XIX века.
3. Гран рон являлся своего рода вариацией полонеза для построения в круг. Ряд фигур достаточно сложны и требуют предварительного обучения.
4. Появление гран рона изменило бальную традицию, увеличив роль распорядителя, и способствовало развитию изданий, посвященных общественным танцам.

## Список литературы

- [В. Г., 1910] В. Г. Руководство дерижировать танцами / В. Г. — Вильно: Типография „Znicz”, 1910.
- [Гавликовский, 1899] Гавликовский, Н. Л. Руководство для изучения танцев / Н. Л. Гавликовский. — Санкт-Петербург: Типо-литография В. А. Вацлика, 1899. — [https://bib.hda.org.ru/bib/books/gavlikovski\\_1899/pdf/1](https://bib.hda.org.ru/bib/books/gavlikovski_1899/pdf/1).
- [Иванов, 1908] Иванов, И. И. Новейший самоучитель бальных танцев / И. И. Иванов. — Москва: Типография П. В. Бельцова, 1908.
- [Кеворков, 1899] Кеворков, Э. Х. Дирижер бальных вечеров с исполнением обыкновенной Кадрили и Контрданс / Э. Х. Кеворков. — Екатеринбург: Типо-литография А. П. Сташевского, 1899.

- [Клемм, 1884а] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев и русских плясок, с аккомпаниментом музыки / Б. Клемм. — 3 изд. — Москва: Типография Е. И. Погодиной, 1884.
- [Клемм, 1884б] *Клемм, Б.* Новейший самоучитель к изучению общественных и художественных танцев / Б. Клемм. — Санкт-Петербург: Типография А. Каспари, 1884.
- [Колиньяр, 1883] *Колиньяр, де.* Практический самоучитель балльных танцев для обоого пола. Лёгкий способ выучиться в 7 уроков без помощи учителя всем балльным танцам. С дополнением характерных плясок: камаринской, казачка, матросской и венгерской и полного курса светских приличий / де Колиньяр. — 6 изд. — Москва: Типография А. Гатцука, 1883. — [https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar\\_1883/pdf/1](https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar_1883/pdf/1) .
- [Колиньяр, 1890] *Колиньяр, де.* Практический самоучитель балльных танцев для обоого пола. Лёгкий способ выучиться в 9 уроков без помощи учителя всем балльным танцам. С дополнением гран-рона, котильона, мазурки, характерных плясок: камаринской, казачка, матросской и венгерской и полного курса светский приличий / де Колиньяр. — 7 изд. — Москва: Типография А. Гатцука, 1890. — [https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar\\_1890/pdf/1](https://bib.hda.org.ru/bib/books/kolinyar_1890/pdf/1) .
- [Кублицкий, 1884] *Кублицкий, Г. Ф.* Французская кадрили с финалом: обязательным и произвольным с объяснением необходимых правил / Г. Ф. Кублицкий. — 2 изд. — Одесса: Типография Алексомати, 1884.
- [Лихой, 1885–1886?] *Лихой русский танцор и плясун без помощи учителя или книга, школа и самоучитель всех русских плясок и домашних, балльных и общественных танцев.* — Москва: Типография Ф. К. Иогансон, 1885–1886?
- [Маслов, 1899] *Маслов, П.* Танцор и дирижёр. Полный самоучитель танцев. Руководство в самое короткое время выучиться без помощи учителя всем общеупотребительным танцам и дирижировать ими. С объяснением кадрили и приложением фигур для гран-рон. Необходимая книга для молодых людей обоого пола / П. Маслов. — Москва: Типография П. П. Булгакова, 1899.
- [Настольная, 1886] *Настольная книга для молодых людей, составленная под руководством „артистов Императорских театров” московским учителем танцев.* — Тифлис: Типография А. А. Михельсона, 1886.

- [Ойстач, 1903] *Ойстач, А. С.* Руководство для дирижеров бальных танцев, а также для танцующих / А. С. Ойстач. — Луцк: Типография С. И. Бонка, 1903.
- [Отто, 1902] *Отто, А. К.* Полный практический самоучитель новейших бальных танцев для обоого пола с подробным объяснением, по которому всякий может легко выучиться без помощи учителя, а также и полное объяснение дирижирования танцев, как кадрили, мазурки и котильона, а также и наставление, как должны держать себя в обществе / А. К. Отто. — Москва: В. И. Чумаков, 1902.
- [Праусс, 1891] *Праусс, Л. И.* Подробное описание французской кадрили (контрданса) с финалом / Л. И. Праусс. — Одесса: Типография А. Шульце, 1891.
- [Раевский, 1896] *Раевский, Ф. В.* Дирижёр. Практическое руководство дирижировать бальными и общественными танцами. Наставление для распорядителей на балах и семейных вечерах с приложением описания многих характерных танцев и терминологии для распорядителей / Ф. В. Раевский. — Санкт-Петербург: Типография А. Якобсона, 1896.
- [Руководство, 1896] Руководство, как распоряжаться танцами на балах и танцевальных вечерах. — Москва, 1896.
- [Стерельня, 1911] *Стерельня, Р.* Умеете ли вы танцевать? / Р. Стерельня. — Варшава, 1911.
- [Стуколкин, 1890] *Стуколкин, Л. П.* Преподаватель и распорядитель бальных танцев. Общедоступное руководство к изучению всех общественных танцев и руководство для распорядителей на балах и семейных вечерах с указателем фигур для кадрили, котильона и мазурки. С приложением статей: 1) О пользе преподавания танцев. 2) Краткий исторический очерк появления салонных танцев. 3) Характеристика национальных танцев / Л. П. Стуколкин. — 2 изд. — Санкт-Петербург: Книжный склад В. И. Губинского, 1890.
- [Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров; Под ред. С. Кашинцев. — Москва: Типография Вильде, 1901. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.157> .
- [Халиф, 1895] *Халиф, Л. Г.* Искусство быть дирижёром. Сборник необходимых советов и наставлений танцующим, желающим быть распорядителями на свадебных вечерах, балах и семейно-танцевальных собраниях с приложением разных названий

фигур, «па» и других танцевальных терминов / Л. Г. Халиф. — Одесса: Типография З. Л. Слапака, 1895.

[Хржановский, 1903] *Хржановский, Б.* Новейший самоучитель танцев / Б. Хржановский. — Рига: Типография «Гутенберг», 1903.

[Цорн, 1884] *Цорн, А. Я.* Французский кадрили / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1884.

[Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1890. — <http://dlib.rsl.ru/01003627955> .

[Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте. С приложением руководства для дирижёров, с 157-ю фигурами для кадрили, мазурки, вальса, польки и котильона. Пособие для учителей танца в кадетских корпусах. Составлено применительно к требованиям утверждённого главным начальником военно-учебных заведений 27 июля 1890 г. Наставления для ведения внеклассных занятий в кадетских корпусах / А. Д. Чистяков. — Санкт-Петербург: Паровая скоропечатня П. О. Яблонского, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042> .

[Шехтман, 1902] *Шехтман, Л.* Терминологический словарь танцевального искусства и распорядитель бальных танцев. Общедоступное руководство для кавалеров-распорядителей, с указанием фигур для кадрили, котильона, мазурки, а также правила о спектаклях, балах, маскарадах, танцевальных вечерах, манерах, поклонах, о вежливости светских приличий / Л. Шехтман. — Одесса: Коммерческая типография Б. Сапожникова, 1902.

Дмитрий Еремин-Солеников, Евгения Еремина-Соленикова

## Танцы профессора Гранта

Цель этого сообщения — рассказать о профессоре Горацио Н. Гранте, работавшем в городе Буффало штата Нью-Йорк в конце XIX века. Мы обратили на него внимание, поскольку его композиции — это один из наиболее ярких примеров танцев стиля «хайланд», опубликованных на рубеже XIX–XX веков. Когда же мы стали разбираться в его наследии, обнаружили у него целую коллекцию очень интересных танцев, как сольных степовых, так и бальных. Соответственно, мы занялись изучением творчества профессора Гранта в целом.

Горацио Н. Грант — очень загадочная фигура. О его жизни практически ничего не известно. Доступны несколько его книг и буквально один или два факта из его жизни. Впервые это имя встречается в списках американской армии в 1847 году [Fold3], но нельзя с уверенностью утверждать, что это тот же самый человек. В 1884 году в газетах встречаются упоминания о банкротстве Горацио Н. Гранта из Буффало, штат Нью-Йорк [BME, 1984], [BEN, 1884]. Первые достоверные свидетельства о его работе относятся к 1892 году [Grant, 1892]. Это уже сложившийся танцмейстер, который в течение десятилетия, до 1903 года, публикует некоторое количество книг и препринтов<sup>1</sup>. Единственное достоверное упоминание о профессоре Гранте из неамериканских источников есть в книге Жироде [Giraudet, 1885–1900?, 537], знаменитого французского танцмейстера, выпущенной в 1900 году, где Грант упоминается как член американской ассоциации учителей танца (Etats Unis). По упоминанию Жироде можно предполагать, что Грант вступил в эту ассоциацию в 1898 году. В 1901 году Грант упоминается как уважаемый член общества Буффало, и пишется, что он стал вице-президентом некоей организации, повлиявшей в дальнейшем на жизнь города [TBC, 1901]. Последнее появление Гранта в источниках — это некролог в одной из американских газет 1904 года, сообщающий, что на прошлой неделе умер знаменитый Горацио Н. Грант, автор многочисленных танцевальных книг и основатель международной ассоциации танцмейстеров [WCT, 1904]. К сожалению, его могила не сохранилась, хотя на кладбище Буффало представлены многочисленные могилы целого крана Грантов, который жил на протяжении XIX и XX веков.

Гранту принадлежит много книг, посвященных разным аспектам изучения танцев, как бальных, так и сольных. В этой связи особенно интересно отметить

---

<sup>1</sup>Препринт — это выпуск в качестве отдельного издания статьи, до того опубликованной в каком-либо сборнике, с сохранением данных этого сборника и нумерации страниц.

то, какую подпись он ставит в своих работах: чаще всего просто «*танцмейстер*», но встречается и замечательная пометка, что он «*учитель общественных и сценических танцев*».

Если рассматривать книги профессора Гранта, его работы можно разделить на два условных направления. Первое — это типичные учебники, содержащие характерные для своего времени бальные танцы: это кадрили, всевозможные вальсы, шоттиши, польки, мазурки и прочие. Вторая группа — это сценические танцы, его собственные композиции, основанные как на популярных танцах своего времени, так и на его собственных разработках. Можно с уверенностью сказать, что книги Гранта написаны им самим, а не являются привычным для его времени пересказом работ выдающихся танцмейстеров, поскольку у этого автора есть яркий собственный стиль: короткие фразы, очень точные наблюдения над особенностями танцев. В описаниях он явно базируется на собственном опыте. Грант емко и корректно объясняет, как исполнять шаги, как вести танцкласс, как привлекать учеников. Например, в учебнике «Как стать хорошим преподавателем искусства танца» [Grant, 1893b] материал расположен в необычном для того времени порядке: сначала профессор рассуждает о том, как людей научить танцевать вальс, приводит рекомендации, и только после этого возвращается к типичной схеме учебника: объясняет позиции ног, шаги, последовательности шагов, фигуры танцев. Вторая часть книги — описание котильона — оказывается как бы случайно присоединенной: она набрана другим шрифтом, описание дано в другой манере, так что воспринимается несколько чужеродным явлением. В другой его книге, «Путеводитель по кадрилям» [Grant, 1893a], приведен сборник кратких схем танцев. Что интересно, Грант у каждой схемы указывает автора.

Наиболее интересной частью наследия Гранта являются сольные танцы, которые были опубликованы отдельными книгами или, гораздо чаще, препринтами. В репертуаре профессора встречаются интерпретации популярных на тот момент танцев. Например, он в самом конце 1890-х годов публикует свою версию качучи. Но большую часть наследия составляют танцы шотландской и ирландской культуры. Судя по его социальным связям, он очень тесно общался с местной шотландской общиной. В частности, один из своих танцев он специально создает для девочки Айрон Пирсон МакДональд, представительницы шотландской диаспоры. Интересно отметить, что, скорее всего, сольные танцы Грант писал специально для подростков. Доказательством будет и возраст упоминавшейся Айрин Пирсон, которой было 13 лет, когда для нее создали танец со скакалкой [Grant, 1895a], и публикация одного из шотландских танцев, где на обложке помещена фотография маленького ребенка [Grant, 1892], и упоминания в некоторых других книгах, что танцы специально созданы для детей. Остается открытым вопрос для какой аудитории писались эти композиции: были ли это вставные номера на балах, какие-то небольшие домашние представления или что-то еще, где могли участвовать дети (например, школьные концерты).

Интересной чертой танцев Гранта является то, что он не просто берет типичные шотландские или ирландские шаги своего времени, а старается их модифицировать. Ярким примером является танец со скакалкой, в котором традиционные шотландские падебаски надо было исполнять, прыгая через скакалку [Grant, 1895a].

Не смотря на то, что танцы были созданы для подростков, они, тем не менее, требовали довольно долгого и систематического обучения, потому что достаточно сложно выполнять, например, падебаски через скакалку, через мечи [Grant, 1895c], и исполнять именно те композиции, которые предлагает танцмейстер. Эти шаги он явно отработывал в течение всего процесса обучения. В своих книгах Грант постоянно расписывает, какие упражнения используются для того, чтобы обучать, и какие шаги выходят непосредственно в представленный танец.

## Список литературы

- [BEN, 1884] Notice to Creditors // *Buffalo Evening News, Buffalo Evening News*. — 1884 — September 2. — Vol. VIII, no. 123. — <http://fultonhistory.com/Newspapers21/BuffaloNYEveningNews/ BuffaloNYEveningNews1884/ BuffaloNYEveningNews1884-3399.pdf> .
- [BME, 1984] Matters of other assignees // *Buffalo Morning Express, J.N. Matthews*. — 1984 — July 12. — <http://fultonhistory.com/NewpapersDisk2/ BuffaloNyMorningExpress/ BuffaloNYMorningExpress1884/ NewspaperBuffaloNYMorningExpress1884-2199.PDF> .
- [Fold3] Horatio N Grant (Private): person, pictures and information — Fold3.com. — [https://www.fold3.com/page/641371586\\_horatio\\_grant\(private\)/details/](https://www.fold3.com/page/641371586_horatio_grant(private)/details/) .
- [Giraudet, 1885–1900?] *Giraudet, E.* La danse, la tenue, le maintien, l'hygiène & l'éducation, seul guide complet approuvé par l'Académie renfermant 1,000 danses de tous les pays du monde pour salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert, bals publics province & étranger (500 dessins et figures), 2000 pas chorégraphiques avec théories et 1800 figures explicatives de cotillon / E. Giraudet. — 55 edition. — Paris, 1885–1900? — Vol. 2. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.248> .
- [Grant, 1893a] *Grant, H. N.* Guide to Quadrille Dancing Consisting of Modern Society Dances from Many Prominent Authors / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y., 1893.

- [Grant, 1893b] *Grant, H. N.* How to Become Successful Teachers of the Art of Dancing in Conjunction with How to Manage a Favor-German / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y.: Kraft & Stern, 1893. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.089> .
- [Grant, 1895a] *Grant, H. N.* Irine Skipping Rope Dance / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y., 1895. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.087> .
- [Grant, 1895b] *Grant, H. N.* Song and Dance The “Little School Girl” / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y., 1895. — <https://archive.org/details/songdance00gran> .
- [Grant, 1895c] *Grant, H. N.* The Double Sword Dance / H. N. Grant. — Buffalo, N.Y.: Electric City Press, 1895. — <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.088> .
- [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> .
- [TBC, 1901] Carnival and fair // *The Buffalo Courier, Courier Co.* — 1901 — April 21. — Vol. LXVI, no. 111. — <http://fultonhistory.com/Newspapers21/BufaloNYCourier/BufaloNYCourier1901/BufaloNYCourier1901-1684.pdf> .
- [WCT, 1904] Perry and Silver Lake. Items of interest to Perry people — original and clipped. // *Wyomin County Times, S. Wilson Wade.* — 1904 — March 16. — Vol. 32, no. 11. — <http://fultonhistory.com/Newspaper13/WarsawNYWyomingCountyTimes/WarsawNYWyomingCountyTimes1903-1904/WarsawNYWyomingCountyTimes1903-1904-0278.pdf> .

## Список авторов

- Еремин-Солеников, Дмитрий** Консультант — разработчик программного обеспечения ООО Аурига. Область научных интересов — танцы XVIII–XXI веков.
- Еремина-Соленикова, Евгения** Преподаватель Российского Колледжа Традиционной Культуры. Соруководитель Санкт-Петербургского Клуба Старинного Танца. Автор монографии «Старинные бальные танцы. Новое время» и десятков публикаций по истории бальных танцев. Область научных интересов — танцы XVIII–XIX веков, история контрдансов.
- Силичева, Маргарита** Кандидат биологических наук. Научный сотрудник МГУ им. М. В. Ломоносова. Направление работы — танцы итальянского Ренессанса, стиль Доменико.
- Стратилатов, Борис** Руководитель клуба исторической реконструкции и ролевого взаимодействия «Зазеркалье». Область научных интересов: российские и советские танцы.
- Abromeit, Klaus** Немецкий хореограф. В течение многих десятилетий занимается реконструкцией и интерпретацией балетных спектаклей эпохи барокко. Руководитель группы «l'autre pas».
- Dradi, Letizia** Итальянский танцмейстер, внештатный преподаватель Университета в Лугано (Швейцария). Область научных интересов — итальянские танцы XVIII века.
- Heiter, Gerrit Berenike** Актриса, научный сотрудник, аспирантка Университета Paris Ouest Nanterre La Defense и Векского Университета. Область научных интересов — французские танцы XVII–XVIII веков.

## Abstracts

Margarita Silicheva

BASSA FRANZESSE AND BASSA DI SCHASTIGLIA — TWO DANCES OF ONE MELODY

Two dances with similar structures (Bassa Franzeſse and Bassa di Schastiglia) were analyzed in this article. It was shown, how the same melody was differently played and composed, so it will be able to be an accompaniment for different dances; and it was also shown that absolutely different compositions were danced by it.

Gerrit Berenike Heiter

MODELS OF PHYSICAL APPEARANCE AND BEHAVIOR AT DANCE OCCASIONS  
IN FRENCH TREATISES OF CIVILITY OF THE 17<sup>TH</sup> CENTURY

This article is dedicated to the dance in nobile's daily life of the 17<sup>th</sup> century, the attitude to dance, using dances as physical and spiritual human evolution. The analysis of dancing etiquette of that period is mentioned a lot in this essay.

Klaus Abromeit

DIE TANZTEXTE VON JOHANN GEORG PASCH. EINE PRAKTISCHE UND  
INHALTICHE ANNÄHERUNG

The article is devoted to the creation of Johann Pasch, the author of the German students book of the secular manners and the rules of behavior in a society, who devoted one chapter in his work to the dance exercises. A new vision on the creations of Pasch and new interpretation of his works is given in an article.

Gerrit Berenike Heiter

THE [RE]CREATION OF THE *Ballet de la Merlaison* (1635–2011) —  
THE AESTHETICS OF A COURT BALLET OF LOUIS XIII

This article speaks about famous Merlaison ballet, its roots, study sources, about its shapes and possibility of reconstruction. An analysis of dancing culture during middles of the seventeenth century, its conceptions and aesthetics is presented.

Klaus Abromeit

COUNTRY DANCE, CONTREDANCE AND THE CONSEQUENCES

Teighteenhere is a comparison between closely related dance styles in the article. Difference between English tradition, connected with the remnants of the 16<sup>th</sup> century and French treatment of dance, faced to the future, to the gourmet court style of the 18<sup>th</sup> century is shown in it.

Klaus Abromeit

WHAT WILL BE WILL BE — A BALLET ON MATTERS OF FATE

Some dances based on the famous book by Gregorio Lambrantsa are analysed in this article. The basics of Lambrant's style, the important aspects of meaning which were held by another dancing composition — all these are shown in this essay. Here you can also see how Gottfried Taubert reflected similar ideas in his book.

Eugenia Eremina-Solenikova

WALTZ IN DANISH CONTREDANCE OF LAST QUARTER OF XVIII CENTURY

The article is devoted to early history of waltz and its penetration into the other dancing style, which is known as contredance. The process is examined on the example of Denmark, as we have an opportunity to study plenty of dance books, created in this country. All the phases of the process, from the first mentioning of waltz till the creation of the dance which was completely performed in the waltz technique, are depicted in the article.

Letizia Dradi

THE ITALIAN CONTRADDANZA BETWEEN THE 18<sup>TH</sup> AND 19<sup>TH</sup> CENTURY

The few sources, which include the information about Italian contredances of the end of the 18<sup>th</sup> century to the beginning of the 19<sup>th</sup>, are analyzed in the article. Its forms are compared to the descriptions of dances created in the same century in the neighboring countries, especially in France.

Boris Stratilatov

RUSSIAN MAZURKA OF 19<sup>TH</sup> CENTURY

This article is devoted to the most fascinating ballroom dance of the 19<sup>th</sup> century, Russian mazurka. Despite its immense popularity, this dance wasn't widely analyzed by dance historians. The article demonstrates that Russian mazurka was influenced greatly by a number of books (Cellarius, Stukolkin). What is more, some suppositions about the development of this dance are also given here. Another very important additional part of the article is the catalogue of basic pas, described for mazurka by some authors of the 19<sup>th</sup> century.

Boris Stratilatov

GRAND ROND FIGURES IN RUSSIAN DANCE MANUALS

The information about such ballroom as granrond, dated the end of 19<sup>th</sup> — the beginning of 20<sup>th</sup> century, is collected, generalized and analyzed in this article.

It is a complex of steps, which were performed after French quadrille, if master of ceremonies wanted. Timelines of the appearance are refined, they consider that traditions of granrond had increased the quantity of books about ballrooms, published in Russian Empire.

Dmitry Eremin-Solenikov and Eugenia Eremina-Solenikova  
DANCES BY PROF. H. N. GRANT

This short article is devoted to the life and work of a dancing master, Professor Horation N. Grant, who has unfortunately been forgotten. Since the end of the 19<sup>th</sup> to the beginning of the 20<sup>th</sup> century he lived in Buffalo, New York. This article also contains some facts of his biography which could be defined, as well as the analyze of the two of his main work lines — teaching of ballroom dances and composing solo demonstrative dancings. The basis of solo demonstrative dancings often included some elements of Scottish dancing culture, highland dance.

## Список аннотаций

Маргарита Силичева

BASSA FRANZESSE и BASSA di SCHASTIGLIA — два танца, написанные  
на одну музыку

В статье проанализированы два танца с похожей структурой — Bassa Franzeſse и Bassa di Schastiglia. Показано, как одна и та же мелодия была по-разному сыграна и скомпонована, чтобы она могла быть сопровождением для разных танцев, и насколько разные композиции были станцованы под неё.

Геррит Беренике Хайтер

Модели внешней привлекательности и поведения в танце  
по французским трактатам середины XVII века о хороших манерах

Настоящая статья посвящена месту танца в жизни дворянина XVII века. Отношению к ним, использованию танца как для физического, так и духовного развития человека. Много места и внимания в статье также уделяется анализу танцевального этикета своего времени.

Клаус Абромайт

Танцевальные тексты Иоганна Георга Паша. Практичный  
и предметный подходы

Статья посвящена творчеству Иоганна Паша, автора немецкого учебника светских манер и правил поведения в обществе, который одну из глав своей работы посвятил танцевальным экзерсисам. В статье даётся новый взгляд на творчество Паша и новая интерпретация его работ.

Геррит Беренике Хайтер

(Вос)создание Марлезонского балета (1635–2011) — эстетика  
придворного балета Людовика XIII

В настоящей статье рассказывается о знаменитом марлезонском балете, его истоках, источниках изучения, о его формах и возможности реконструкции. Так же приводится анализ танцевальной культуры середины XVII века, её концепций и эстетики.

Клаус Абромайт

Контрдансы, контрдансы и их сопоставление

В статье проводится сопоставление близкородственных стилей танца. В ней

показана разница между английской традицией, связанной с пережитками стиля XVI века и французской трактовкой танцев, обращенной в будущее, в изысканный придворный стиль XVIII века.

Клаус Абромайт

ЧЕМУ БЫТЬ — ТОМУ НЕ МИНОВАТЬ. ВЫРАЖЕНИЕ В БАЛЕТЕ СУДЬБОНОСНЫХ ВОПРОСОВ

В настоящей статье анализируются несколько танцев, построенных на базе известной книги Грегорио Ламбранцы. Показываются основы стиля Ламбранцы, важные аспекты смысла, который несла в себе та или иная танцевальная композиция. А также то, как передавал близкие идеи в своей книге Готфрид Тауберт.

Евгения Еремина-Соленикова

ВАЛЬС В ДАТСКИХ КОНТРАНСАХ ПОСЛЕДНЕЙ ЧЕТВЕРТИ XVIII ВЕКА

Статья посвящена ранней истории такого танца как вальс, его проникновению в другой стиль танца, а именно в контрдансы. Процесс рассмотрен на примере Дании, так как у нас есть возможность изучить множество танцевальных книг, созданных в этой стране. В статье показываются все этапы процесса от первых упоминаний вальса до создания танца, полностью исполнявшегося в вальсовой технике.

Летиция Дради

ИТАЛЬЯНСКИЕ КОНТРАНСЫ НА СТЫКЕ XVIII И XIX ВЕКОВ. ПОИСК НАЦИОНАЛЬНОГО ХАРАКТЕРА И ИНОСТРАННОГО ВЛИЯНИЯ ЧЕРЕЗ ПРИЗМУ РЕКОНСТРУКЦИИ ТАНЦА

В статье анализируются немногочисленные источники, в которых сохранилась информация об итальянских контрдансах последней трети XVIII — начала XIX веков. Их формы анализируются в сопоставлении с описаниями танцев, созданных в то же время в сопредельных странах, прежде всего во Франции.

Борис Стратилатов

РУССКАЯ МАЗУРКА В XIX ВЕКЕ

В настоящей статье идёт рассказ о самом пленительном балльном танце XIX века — русской мазурке. Не смотря на свою огромную популярность, этот танец мало становился объектом исследования историков танца. В статье показано, что на русскую мазурку оказал огромное влияние ряд учебников (Целлариуса,

Стуколкина), а также высказан ряд предположений о хронологии развития этого танца. Очень важным дополнением к статье является каталог основных па, описанных для мазурки русскими авторами XIX века.

Борис Стратилатов

ФИГУРЫ GRAND ROND В РУССКИХ ТАНЦЕВАЛЬНЫХ ИСТОЧНИКАХ

В данной статье собраны, обобщены и проанализированы данные о таком явлении бальных зал конца XIX – начала XX веков как гранрон. Это комплекс фигур, исполнявшихся после французской кадрили по желанию распорядителя бала. Уточнены хронологические рамки этого явления, высказано предположение о влиянии традиции гранрона на увеличение количества книг о танцах, издававшихся в российской империи.

Дмитрий Еремин-Солеников, Евгения Еремина-Соленикова  
ТАНЦЫ ПРОФЕССОРА ГРАНТА

Эта заметка посвящена жизни и творчеству ныне забытого танцмейстера профессора Гранта, жившего в конце XIX – начале XX веков в Буффало, штат Нью-Йорк. В статье собраны немногочисленные факты его биографии, которые удалось установить, а также проанализированы два основных направления его работы – преподавание бальных танцев и сочинение сольных показательных танцев, зачастую имевших в своей основе элементы шотландской танцевальной культуры, highland dance.