

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ КЛУБ СТАРИННОГО ТАНЦА
ПРИ ПОДДЕРЖКЕ
АКАДЕМИИ РУССКОГО БАЛЕТА ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ

VII ЕЖЕГОДНАЯ КОНФЕРЕНЦИЯ
ПО ВОПРОСАМ РЕКОНСТРУКЦИИ
ЕВРОПЕЙСКИХ ИСТОРИЧЕСКИХ
ТАНЦЕВ
XIII-XX ВВ.

8-9 марта 2014 года

г. Санкт-Петербург

Тезисы докладов и сообщений

ОГЛАВЛЕНИЕ

Танцы Сиенского манускрипта.....	4
Проблемы реконструкции Verserre.....	5
Основные танцы Барокко: куранты и бранли.....	6
Reading Experiences. A short instruction how to read the “Neue and curieuse theatralische Tantz-Schul” by Gregorio Lambranzi.....	7
Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Trea- tises of Civility of the 17th Century	8
Вальс в контрдансах Дании.....	8
Вальс Людовика XVI.....	9
Quintuple-meter dances from 1840s-1930s.....	9
“Le Congrès ne marche pas, il danse”: The Waltzing Congress of Vienna in Eye- Witness Accounts and Cinematic Adaptations.....	10
The Italian Contraddanza to the passage of the 18 century.	11
Гроссфатер: заключительный танец русского ампира.....	12
Фигуры Grand Rond в русских танцевальных источниках.....	12
Придворные и великосветские балы в европейской живописи XIX - нач. XX века. К проблеме исторического жанра.....	13

реконструкции Verseppe (доклад).

11:50 – 12:10 - *Berenike Heiter Gerrit (Université Paris Ouest Nanterre La Défense, г. Париж; Universität Wien, г. Вена)* Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Treatises of Civility of the 17th Century (доклад).

12:20 – 12:30 - *Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва)* Вальс Людовика XVI (сообщение).

12:30 – 12:50 - *Susan de Guardiola (New England Regional Fellow)* Quintuple-meter dances from 1840s-1930s (доклад).

13:00 – 13:15 - **Кофе-брейк.**

13:15 – 13:25 - *Еремина-Соленикова Е. В. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, АРБ им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург)* О сборнике материалов конференции. Итоги за шесть лет (сообщение).

13:25 – 13:45 - *Hanna Walsdorf (University of Heidelberg, г. Хайдельберг)* “Le Congrès ne marche pas, il danse”: The Waltzing Congress of Vienna in Eye-Witness Accounts and Cinematic Adaptations (доклад).

14:00 – 15:30 – ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

15:30 – 15:50 - *Байгузина Е. Н. (АРБ им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург)* Придворные и великосветские балы в европейской живописи XIX - нач. XX века. К проблеме исторического жанра (доклад).

16:00 – 16:20 - *Letizia Dradi (г. Милан)* The Italian Contraddanza to the passage of the 18 century (доклад).

16:30 – 16:50 - *Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва)* Гроссфатер: заключительный танец русского ампира (доклад).

17:00 – 17:20 - *Соколова А. Н. (Институт искусств Адыгейского государственного университета, г. Майкоп)* Черкесский круг (доклад).

17:30 – 18:00 - **Кофе-брейк.**

18:00 - 19:00 - Spreading Knowledge (вопрос-ответ) “Европейские и Американские бальные танцы и бальная культура XV – XIX веков“. Ведущий - Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва), представленные эксперты.

Окончание второго дня конференции – в 19:00

Реконструкция танца матчиш по одному русскому источнику.....13

Черкесский круг.....15

Программа конференции.....17

Силичева М. А.
ШКОЛА СТАРИННОГО ТАНЦА “МИНДОН ЭНВИНА”, г. Москва

Танцы Сиенского манускрипта

Доклад с презентацией

Сиенский манускрипт содержит описания двадцати девяти бассаданц и тридцати четырех балло. Эти танцы можно разделить на три группы: танцы «классического набора», не уникальные и уникальные. Танцы «классического набора» были заимствованы из трудов Доменико и Гульельмо. Сравнение не уникальных танцев с танцами других сборников позволяет приблизительно датировать Сиенский манускрипт рубежом XV и XVI веков. В докладе мы собираемся пояснить классификацию танцев и наше представление о датировке манускрипта.

Уникальные танцы Сиенского манускрипта дают нам представление об особенностях танцев позднего периода стиля Доменико в Сиене.

1. Появление мраморных полов в публичных палатках, предназначенных для приема делегаций и торжественных празднований, не только положило начало бальной культуре, получившей свое развитие уже за рамками стиля Доменико, но и отразилось на особенностях исполнения сиенских танцев стиля Доменико. Большое количество элементов исполнялось in volta, то есть с поворотом даже там, где это не было обусловлено композиционно. Например бассаданцы Corta и Nobile исполняются по прямой, без взаимодействия партнеров, и в них girpesa in volta вставлены не в силу композиционных причин, а исключительно для демонстрации этих элементов.

2. Взаимопроникновение композиционных особенностей бассаданц и балло. Особенно хорошо это заметно в бассаданцах. Если бассаданцы и балло Гульельмо отличаются друг от друга сильно, то сиенские бассаданцы почерпнули из балло очень многое. Это изменило их композицию и отчасти привело к усложнению. Например Gioia обладает заметным сходством с Belfiore, принадлежащим перу Доменико, а Moriga – с фрагментами его же Sobria.

3. Усложнение техники исполнения: большое количество салтарелльных вариаций вошли в состав фигур выхода и ухода сиенских балло; множество движений, не описанных или почти не применяемых в других сборниках – stracorse, squasetto, brigamania, варианты galoppo; изобилие сложных форм контрапассо.

4. Неполнота некоторых описаний. Описания некоторых танцев начинаются не сначала или не содержат конца, а иногда и то, и другое вместе, например Fodra. Причем эти фрагменты были утрачены еще до включения танца в сборник, а не в результате повреждения этого манускрипта. Невозможно сказать, исполнялись ли эти танцы в уже укороченной форме, но составителей Сиенского манускрипта не смущала их неполнота.

Свои утверждения мы хотим подкрепить демонстрацией фрагментов некоторых вышеупомянутых танцев.

ПРОГРАММА КОНФЕРЕНЦИИ

8 марта, пятница, учебный театр и аудитории АРБ

10:00 - 10:30 - Регистрация.

10:30 – 10:40 – Открытие конференции.

10:40 – 11:00 – Силичева М.А. (Школа старинного танца “Миндон Энвина”, г. Москва) Танцы Сиенского манускрипта (доклад с презентацией).

11:10 – 11:20 – Тыренко М.-С. В. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца) Вечное Belriguardo (презентация).

11:30 – 11:40 – Силичева М.А. (Школа старинного танца “Миндон Энвина”, г. Москва) Балло Chirip-tana (презентация).

11:50 – 12:10 - Тыренко М.-С. В. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца) Реконструкция танцев из Брюссельского манускрипта. Возможные трактовки и интересные выводы (презентация).

12:20 – 13:00 - Кофе-брейк.

12:20 – 13:00 - Открытый класс АРБ по историко-бытовому танцу (педагог Анастасия Василец).

13:00 – 13:30 – Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва), Основные танцы Барокко: куранты и бранли (доклад с презентацией).

13:40 – 13:50 – Еремина-Соленикова Е. В. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, АРБ им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург) Алеманда на троих 1770-х годов (презентация).

14:00 – 14:40 – Klaus Abromeit (L'autre pas, г. Берлин) Reading Experiences. A short instruction how to read the “Neue and curieuse theatralische Tantz-Schul” by Gregorio Lambranzi (доклад).

14:50 – 16:00 – ОБЕДЕННЫЙ ПЕРЕРЫВ

16:00 – 16:20 – Еремина-Соленикова Е. В. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, АРБ им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург) Вальс в контрдансах Дании (доклад).

16:30 – 16:50 – Лобунец Ю.С. (Школа танцев “Танцкласс”, г. Москва) Реконструкция танца матчиш по одному русскоязычному источнику (доклад с презентацией).

17:00 – 17:20 - Стратилатов Б. Г. (Клуб исторической реконструкции и ролевого взаимодействия “Зазеркалье”, г. Ярославль) Фигуры Гран-рон в русских танцевальных учебниках (доклад).

17:30 – 18:30 - Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва), Ранняя техника и фигуры польки (мастер-класс).

17:30 – 18:30 - Филимонов Д.А. (Студия старинного танца ТК МГУ “Золотые леса”, г. Москва), Ранняя техника и фигуры польки (мастер-класс).

18:30 – 19:00 - Кофе-брейк.

19:00 – 19:30 - Круглый стол “Working with sources other than dance manuals”. Ведущий - Susan de Guar-diola (New England Regional Fellow).

Окончание первого дня конференции – в 19:30

9 марта, суббота, конференц-зал

10:00 – 11:00 - Круглый стол “Вопросы организации деятельности Ассоциации Исторического Танца”. Ведущий - Михайлова-Смоляникова Е.С. (Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца, АРБ им. А.Я. Вагановой, г. Санкт-Петербург).

11:00 – 11:20 - Кофе-брейк.

11:20 – 11:40 - Силичева М.А. (Школа старинного танца “Миндон Энвина”, г. Москва) Проблемы

значениями. На поверхность вышли эстетическая, сюжетно-развлекательная и этнознаковая функции. Это послужило поводом для смены названия или приобретения его дополнительных значений.

Танец, исполняемый как «Черкесский круг», менее всего напоминает кавказский прототип, а само название все более и более закрепляется в европейском сознании как большой круговой танец, необходимый для окончания танцевальной вечеринки.

Таким образом, через знание и исполнение танца под названием «Черкесский круг» европейцы сказали свое слово и своеобразно выразили особое (уважительное, почтительное, заинтересованное, привлекательное) отношение к черкесской культуре. В настоящее время, на пике высокого интереса к этническим культурам и широкой популярности танцевальных клубов, у «Черкесского круга» возникают дополнительные шансы быть популярным и востребованным.

Силичева М. А.

ШКОЛА СТАРИННОГО ТАНЦА "МИНДОН ЭНВИНА", г. Москва

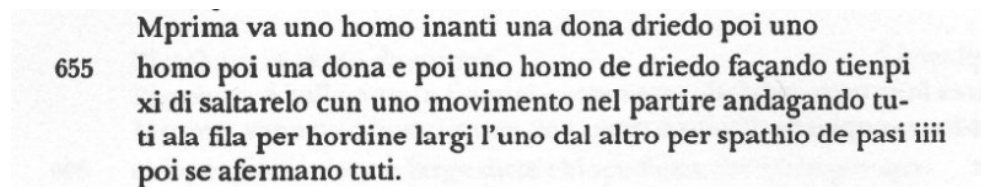
Проблемы реконструкции Vercerre

Доклад

Vercerre – это балло на пятерых исполнителей (трех кавалеров и двух дам), стоящих в колонну друг за другом. Его автор, Доменико ди Пьяченца, описал последовательность движений танца и записал музыку для него.

При постановке Vercerre исследователи (Vercerre был реконструирован многими зарубежными исследователями, такими как Б. Спарти, В. Даниель, Е. Крошлова, вслед за ними прошли этот путь и мы) сталкиваются с рядом противоречий.

Во-первых, после фигуры выхода однозначно указано, что исполнители стоят далеко друг от друга.



Однако одна из последующих фигур требует, чтобы первый и последний танцоры поменялись местами, по «Змейке» обходя стоящих партнеров, за четыре сальтарелло. Это невозможно.

Во-вторых, схема, описанная Доменико, в некоторых местах не соответствует музыке, приведенной Доменико.

-----contrapasso ----- mez/salto saltarello saltarel. saltarel. saltarel.
«Змейка»

? ? doppio doppio doppio saltarello
Дамы меняются местами. Кавалеры

saltarello saltarello. ? doppio doppio
обходят дам за три сальтарелло. Дамы меняются местами.



doppio saltarello saltarello saltarello ?
Центральный кавалер обходит даму за три сальтарелло.

В-третьих, невозможно понять, к какой мизуре относятся выделенные красным ноты, и какую роль в танце они играют. В этом месте первый танцор должен исполнить мецавольту и сальто, а последний только сальто. Но на мецавольту не нужен отдельный счет, на сальто двух слишком много.

Все эти противоречия можно устранить, если допустить, что в описании смешались две постановки Vercerre, похожие, но немного отличающиеся. То есть сначала Доменико поставил один вариант танца, он отрепетирован и показан, через некоторое время схема была немного изменена, и был отрепетирован второй вариант. После этого прошло время, достаточное, чтобы в памяти исполнителей и танца и музыки эти схемы перепутались и смешались, и только после этого было составлено описание Vercerre и записана музыка к нему, которые без редактирования вошли в сборник Доменико. Причем схема танца отражает скорее первую постановку, а музыка – вторую.

Все упомянутые выше реконструкторы вычленили первый вариант постановки, но не второй, и никак не решали третьего противоречия.

Мы попробуем показать что:

1. Для нужд второй постановки была модифицирована музыка первой постановки Vercerre, а не была написана новая;
2. Как выглядела вторая постановка Vercerre;
3. Выделенный фрагмент музыки выполнял разные функции в обеих постановках, для нужд второй постановки у этих двух нот была изменена длительность, и из затакта (для сальто) они превратились в полный такт сальтарелло.

Филимонов Д. А.

СТУДИЯ СТАРИННОГО ТАНЦА ТК МГУ “ЗОЛОТЫЕ ЛЕСА”, г. Москва

Основные танцы Барокко: куранты и бранли

Доклад с презентацией

Мемуарные источники, равно как и танцевальные трактаты конца XVII — начала XVIII веков вместо хорошо всем известных и тщательно записанных танцев традиции Belle Danse указывают на куранту и бранли как на основные танца всех без исключения балов.

Исследований и, тем более, подробных реконструкций к настоящему моменту сделано мало. Во многом это объясняется как непопулярностью темы (эти танцы не так зрелищны и не адаптированы для сцены, но исполнялись в бальной зале), так и скудностью источников, особенно французских.

К данной постановке мы постарались собрать материал не только из французских книг, но также и из фундаментального труда Готтфрида Тауберта, сопоставить имеющиеся схемы и текстовые описания, музыку. Данное исследование далеко от завершения, однако мы готовы представить реконструкцию четырех типов куранты и бранлевую сюиту Трикотеты (Les Tricotets).

просто La Mattchiche (орфография могла быть другой), без указания оригинального названия.

Соколова А. Н.

ИНСТИТУТ ИСКУССТВ АДЫГЕЙСКОГО ГОСУДАРСТВЕННОГО УНИВЕРСИТЕТА,

г. Майкоп

Черкесский круг

Доклад

Представители адыгской делегации, принимавшие участие в Северо-Атлантическом форуме народных скрипачей, который проходил летом 2006 г. в Абердине (Шотландия), были удивлены числу разновидностей “Черкесского круга” и тем, насколько широко популярен танец в Европе. К примеру, бельгийский «Черкесский круг» значительно отличается от шотландского, тот, в свою очередь, от голландского или французского. Однако все эти танцы имеют общее название, происхождение которого до настоящего времени остается весьма загадочным. Почему в различных европейских культурах утвердилось название «Черкесский круг»? С какого времени существует танец? Какие культурные контакты породили присвоение чужой информации? Что есть «черкесское» в «Черкесском круге»? Почему «Черкесский круг» исполняется под разные мелодии?

Исследование «Черкесского круга» только началось, и на данный момент для нас самым ранним документом, свидетельствующим о наличии в Англии танца с таким названием, является книга Поллака «Дополнение к современной Терпсихоре», Лондон, 1820. К сожалению, в книге нет нотных примеров. По данным Генри Гарфаса в 1827 году вышла книга «Шотландские контрдансы». В ней указано, что «Черкесский круг» напоминает первые фигуры кадрили, танец записан от местных жителей и публикуется с вариантами. Упоминание «Черкесского круга» встречается в публикации Элиса Хове (Elias Howe) «1000 жиг и рилов» (Бостон, 1867). Описание танца дано в проспекте Леджэтт Берн (Leggett Byrne). «Ирландские танцы XIX века. Терпсихора: Ее почитание и способ организации» (Дублин, 1898). В Справочнике по популярным народным танцам Джеймса Скотта Скиннера (James Scott Skinner), созданном в 1900 и изданном в 1905 году, «Черкесский круг» назван «замечательным легким танцем». Мелодия к нему не приводится, но отмечается, что оригинальная музыка может варьироваться с любыми подходящими мотивами.

Французы констатируют, что «Черкесский круг» они заимствовали из Англии в начале XX века благодаря деятельности Сесила Шарпа (Cecil Sharp) и Мод Карпелес (Maud Karpeles). По данным Элайн Брадке, ведущего библиотекаря Общества английского народного танца и песни, Мод Карпелес собрала (записала) эти танцы в Нортамберленде (Northumberland) и в Массачусетсе (Massachusetts) в середине XX века. Центральные области Великобритании меньше испытывали влияние поп-культуры, именно этим Элайн Брадке объяснила сохранность там «Черкесского круга».

Подытоживая собранную информацию, не остается сомнений, что танец распространялся с северных территорий Великобритании на южные и далее — по всей Европе. Из сельского он постепенно превращается в «городской» и, отвечая потребностям урбанистического поколения и новомодным течениям, характерным для европейской просвещенной молодежи второй половины XX века, становится объектом и инструментом межкультурного диалога.

Наблюдая за современным исполнением «Черкесского круга», нам кажется, что «черкесское» в нем — только название. С течением времени культурно-политический смысл танца был заменен другими

с описаниями новых модных танцев. Были такие издания и в России. В одной из таких брошюр обнаружилось описание танца матчиш на русском языке. Это описание может быть интересно по нескольким причинам.

1. Это единственное русскоязычное описание танца матчиш на сегодняшний день. И вообще одно из достаточно немногих описаний модных западных танцев 1910-х годов, изданных в России.

2. Описанный танец – явно сценическая хореография, что не типично для описаний социальных танцев этого периода. Вполне возможно, что автор оригинального текста описал увиденное им какое-либо модное шоу. Вполне вероятно – парижское. На французское происхождение этого описания указывает то, что в тексте использована французская терминология, в то время как оригинальная терминология матчиша должна бы быть испанской или португальской и была бы таковой, если бы матчиш пришел в Россию непосредственно из Южной Америки. Таким образом, мы имеем возможность получить некоторое представление о том, в каком виде матчиш был представлен в парижских шоу. Нужно заметить, что вполне вероятно, что автор оригинального описания, видевший шоу, это не автор русского текста, т.е. текст – переводной.

3. Французские названия фигур и шагов, используемые в тексте, не похожи на названия, используемые в англоязычных учебниках, где описан матчиш. Некоторые шаги и фигуры вообще никак не называются, а просто достаточно пространно описаны по-русски. Однако, при ближайшем рассмотрении оказывается, что большая часть элементов – те же самые, что и в американских источниках. Что говорит о том, что хотя европейский (и вероятно, русский) матчиш и отличался от американского, но все же, видимо, не очень сильно. В качестве американских источников можно рассматривать, в частности, книгу 1914 г. Мориса Мовз – одного из первых хореографов, представивших матчиш в США. А также – известную видеозапись 1914 г. с танцем Ирэн и Вернона Каслов и, с некоторыми оговорками, – видеозапись 1933 г. с танцем Фреда Астера и Джинджер Роджерс.

4. В середине танца имеется странная и не имеющая аналогов фигура, в которой пары разделяются и кавалеры и дамы выстраиваются в две линии друг напротив друга. Помимо того, что эта фигура указывает на то, что перед нами – сценический вариант (см. п.2), она еще интересна тем, что, вероятно, вставлена в шоу для того, чтобы напомнить о бразильском происхождении этого танца. Такое построение и форма танца вообще очень похожи на некоторые южноамериканские народные танцы, такие, как, например, чакара. Есть и еще один момент, указывающий на чакареру – это финал этой фигуры.

5. Также в описании есть последняя фигура, явно добавленная в танец в угоду европейской моде: «Пары <...> танцуют энергичный галоп кругом всей заль». Это не очень характерно для бразильского танца. Зато характерно для, например, последней фигуры кадрили этого или чуть более раннего периода.

6. Всего в описанном танце имеется 8 фигур, описанных достаточно подробно (хотя и не всегда понятно). Что дает нам хорошее представление о шагах и фигурах, которые использовались в европейском (и, видимо, русском) матчише. И кроме того, в некоторых случаях позволяет предположить, какие из элементов действительно пришли из Южной Америки, а какие привнесены в танец уже в Европе.

Ну и, помимо прочего, может в какой-то степени рассказать о том, как европейцы в начале XX века представляли себе южноамериканскую культуру.

Брошюра, о которой пойдет речь, напечатана издательством «Музыкальная Нива» в Санкт-Петербурге. Дата не стоит, но можно датировать текст приблизительно 1906 – 1914 гг. Более вероятно – 1912-1913 гг. К описанию прилагаются ноты. Это мелодия авторства Шарля Бореля Клерка, оригинальное название которой – La Sorella (ит. – сестра). По всей видимости, это – самая популярная мелодия, под которую танцевали матчиш, так как уже в 1910-х на всех пластинках она называется

Abromeit Klaus
L'AUTRE PAS, г. Берлин

Reading Experiences. A short instruction how to read the “Neue and curieuse theatralische Tantz-Schul” by Gregorio Lambranzi

Доклад

With his Harvard-Lectures about the novel literature of the 19th Century the Russian author Vladimir Nabokov demonstrated impressively that reading is an art for itself; that means that talented readers are interpreting artists. The art of reading is always in grey zone between reasonable and instinctive or creative understanding. If the literature deals with the artistic knowledge of another century, the statement of Nabokov is even more relevant, because nobody is able to communicate with the author anymore on a direct way. But if we have to read images, to follow the thoughts of an author of the past like in the case of Lambranzi's Tantz-Schul, the grey zone gets even more grey, but on the other hand it is real challenge for a good reader.

Don't worry; if such a book is a piece of art it opens the suppositions of understanding by itself. But such a process of understanding is rather slow, specially in the beginning and no literal statements can help you to trust in the evidence you find by yourself. If you plan to work with a picture book like „Neue und curieuse theatralische Tantz-Schul” you need first of all two qualities: patience and courage.

In the beginning you will read the Tantz-Schul as a collection 101 directions of use. After some time you will feel like visiting one small island after the other with no ground in between. Then you will start to collect all the information from 101 pages but you will not be able to bring the facts in any reasonable connection. At the end you will understand that the medium which is able to connect all the facts was always next to you and you start to understand Lambranzi's concept.

Lambranzi wants you to read your own body. On 101 pages he borrowed you his landmarks to encourage you to find your own ones. In this third period of the process you can feel a kind of partnership with the author on eyelevel because you passed an enormous training for body and brain. It is a strange feeling if you realize how much you can get from a silent book. One of the best things is that you can begin, stop and continue when ever you want.

To prepare the user to read his own body Lambranzi deals with, more than 50 basic movement-patterns and adds them to ever seven weight-points in the torso, the arms, the legs and the head. From this base he offers different models to experience the relationship of the human body to different aspects of nature, human civilization and human history.

To complete his work, he gives information how to variant basic movement patterns with instruments like body memory, body conscious, body release, body rhythm and how to form theatrical characters and actions.

In all parts of his complex movement dramaturgy Lambranzi works with seven affect contrasts, including the their antithetic and synthetic expressions as general motivation of all actions. Lambranzi understands affect as a general motivation of all action

With my lecture I want to make curious to study the curious method of Lambranzi.

Heiter Gerrit Berenike

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE, г. Париж; UNIVERSITÄT WIEN, г.

Вена

Models of Physical Appearance and Behavior at Dance occasions in French Treatises of Civility of the 17th Century

Доклад

My proposal presents a new approach of the content of the treatises of civility emphasizing on dance and the required corporal attitude for success in the aristocratic court society.

Dance manuals are an acknowledged source for rules of social, especially polite behavior and the models of physical attitudes. In a larger perspective these dance books are part of the literary genre of treatises of civility and “savoir-vivre”. Inversely, indications for the appearance and bearing of the aristocratic body, as well as comments and information on dance may be found in those general treatises of good manners.

Depending on the final purpose of the treatise, whether the author intended to give some good advice on being a successful courtier capable of simulation and dissimulation or a perfect christian gentleman, the ideal “honnête homme”, different approaches concerning the body, its appearance and its polite manner in moving through the social space can be discerned. 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.

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 seventeenth-century France. By his or her appearance and bearing 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. This was still more important in the restrictive and censoring court society, as it was intimately linked with success and favors of the king, or disgrace in front of the whole court society.

Some selective examples shed light on the common observation of the importance of dance and its specific rules of politeness. For example, it is interesting to compare Antoine de Courtin’s chapter on the ball in his widely published *Nouveau traité de la civilité qui se pratique en France parmi les honnêtes gens* (first edition 1671-last edition 1766), especially in context with the court ball, with what we already know from Pierre Rameau’s *Le Maître à danser* (1725) and Jacques Bonnet’s *Histoire générale de la danse sacrée et profane* (1723).

Еремина-Соленикова Е. В.

САНКТ-ПЕТЕРБУРГСКИЙ КЛУБ СТАРИННОГО ТАНЦА, АРБ ИМ. А.Я.ВАГАНОВОЙ, г.

Санкт-Петербург

Вальс в контрдансах Дании

Доклад

В докладе рассматривается то, как в датских контрдансах появилась и стала активно

Байгузина Е. Н.

АРБ ИМ. А. Я. ВАГАНОВОЙ, г. Санкт-Петербург

Придворные и великосветские балы в европейской живописи XIX - нач. XX века. К проблеме исторического жанра

Доклад

Постановка проблемы исторического жанра. Границы жанра и их модификации. Рассмотрение проблемы на примере европейской живописи XIX - начала XX веков в сюжетах придворных и великосветских балов.

Теодиль Квятковский «Полонез Шопена (Бал в отеле Ламбер)» (1849-60). Особенности понимания исторической живописи у польских художников-романтиков XIX века. Политический подтекст произведения. Персоналии.

Венгерский художник Михай Зичи как «летописец» русской придворной жизни середины XIX века. «Бал в Концертном зале Зимнего дворца во время официального визита шаха Насир-ад-Дина в мае 1873 года» (1874), «Бал в честь Александра II, организованный г. Гельсингфорсом в сентябре 1863 г. в здании железнодорожного вокзала» (1864), «Полонез в Николаевском зале Зимнего дворца» (нач. 1860-х.). Стилистика произведений и проблема жанра.

Немецкий живописец Адольф фон Менцель и его взгляд на историю через образы бала. История Фридриха Великого в историко-бытовой картине «Бал в Рейнсберге в 1739 году» (1862). Костюмированный романтизм альбома «Волшебство Белой Розы» (1854). Ирония бытового жанра в «Бальном ужине» (1878).

Костюмированные и исторические балы глазами салонно-академических художников. Специфика понимания исторического жанра. В.Бакалович «Бал при дворе Генриха III», С.Хлебовский «Ассамблея при Петре I» (1858), Э.Тудуз «Костюмированный бал», В.Якоби. «Ледяной дом» (1878) и др.

Д.М. Кардовский «Бал в Петербургском Дворянском собрании 23 февраля 1913» (1915). Историческая справка, персоналии. Групповой портрет элиты российской империи или историческая картина?

Историческое время как художественное пространство.

Лобунец Ю. С.

ШКОЛА ТАНЦЕВ “ТАНЦКЛАСС”, г. Москва

Реконструкция танца матчиш по одному русскому источнику

Доклад с презентацией

Широкоизвестен факт, что в начале XX века в Европе и США издавалось множество брошюр

Филимонов Д. А.
СТУДИЯ СТАРИННОГО ТАНЦА ТК МГУ “ЗОЛОТЫЕ ЛЕСА”, г. Москва

Гроссфатер: заключительный танец русского ампира

Доклад

В русской мемуарной литературе часто встречается танец Гроссфатер (он же а ля грек) как заключительный танец на балах. До сих пор в учебниках не находилось описаний этого танца, но лишь намеки, что это был импровизационный танец в колонну или цепочку.

В недавнее совместное исследование автора с Евгенией Ереминой-Солениковой и Борисом Стратилатовым было показано, что, несмотря на укоренившуюся традицию считать этот танец танцем еще Петровского времени, Гроссфатер тем не менее относится скорее к периоду первой четверти XIX века. Кроме того, в указанной работе были даны ссылки на несколько найденных схем этого танца.

В настоящей работе приведены и исследованы все имеющиеся схемы (к настоящему моменту найдено четыре описания). Показано, что Гроссфатер имеет много общего с контрдансами в построении лонгвей и с полонезом. Указаны возможные связи с алемандом или лендлером, исследованы особенности шагов.

Стратилатов Б.Г.
КЛУБ ИСТОРИЧЕСКОЙ РЕКОНСТРУКЦИИ И РОЛЕВОГО ВЗАИМОДЕЙСТВИЯ
“ЗАЗЕРКАЛЬЕ”, г. Ярославль

Фигуры Grand Rond в русских танцевальных источниках

Доклад

Одним из самых популярных групповых танцев русской бальной программы в XIX веке являлась французская кадрили. На протяжении ряда лет ее устойчивая форма из пяти или шести фигур практически была неизменной, 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 обществе обобщающее название “гран-рон”. Цель моего доклада - изучение данного явления и обобщение имеющейся информации.

В докладе будут рассмотрены следующие вопросы:

1. Обзор литературы, содержащей описания фигур, указаний для распорядителя и руководства для танцоров. Период увлечения гран-роном в Российской империи, на основании имеющихся пособий по общественному танцу и художественной литературе.
2. Региональные различия в исполнении.
3. Принципы руководства и роль распорядителя.
4. Наиболее распространенные фигуры и популярные последовательности их исполнения.

использоваться техника вальса. По счастливому обстоятельству (в дневниках Йохана Бюлова многие танцы датированы) мы можем рассмотреть этот процесс с точностью до года.

Так, впервые вальс упоминается в 1773 году – раньше, чем в известных нам сборниках контрдансов других стран, и до 1781 года использование его было очень редким. Но буквально в течение 1782 года ситуация резко меняется – упоминания вальса появляются не только в каждом втором танце, но для новых танцев все реже пишутся мелодии в размере 2/4, и все чаще – 3/8. И такая ситуация сохраняется до конца столетия.

Также в докладе будут рассмотрены особенности применения вальса в разных типах танцев – в англезях и во фансезах.

Филимонов Д. А.
СТУДИЯ СТАРИННОГО ТАНЦА ТК МГУ “ЗОЛОТЫЕ ЛЕСА”, г. Москва

Вальс Людовика XVI

Сообщение

В сообщении будет рассказано о найденных недавно упоминаниях и описаниях вальса во времена Людовика XVI.

Susan de Guardiola
NEW ENGLAND REGIONAL FELLOW

Quintuple-meter dances from 1840s-1930s

Доклад

From the 1840s through the 1930s, a series of dances in the unusual quintuple meter (5/4) have appeared in France, America, and England: the valse à cinq temps, the fivestep waltz, the half and half, and the five-step. This paper outlines the technique of each of these dances, with special attention to their differing musical accents; variations in step, rhythm, and figure; and the similarities between each dance and other dances of its era.

The Valse à Cinq Temps

First described by Henri Cellarius, this waltz is credited to his friend Perrot and was originally intended for the stage before being simplified for the ballroom. The musical accent is on the first and fourth beats. Unusually among nineteenth-century dances, a full turn is made in one measure of music, and the step-sequence thus always initiates on the same foot. Half-turns happen on the first and fifth beats. There is some resemblance to the valse à trois temps in the manner of the initial half-turn, while the second half-turn presents an interesting problem of reconstruction. The ladies' and gentlemen's steps are distinctly different, which presents a challenge in reversing the direction of turn.

The Five-Step Waltz

Created in Paris almost contemporaneously with the Perrot/Cellarius cinq temps was the Waltz in Five Steps or Five-Step Waltz, credited to Pietro Saracco and Angelina, a teacher at Cellarius' dance academy. Along with the mazurka waltz (Cellarius waltz) and the polka, this is one of the major couple dances developed in the 1840s. Unlike the previous, this five-step waltz was a social dance from the beginning and incorporated mazurka and jeté waltz steps into a couple dance with the usual ability to move forward or backward and turn in either direction. Only a half-turn was made on each five-beat measure, with the turn occurring primarily on the fourth beat, and the steps were led alternately on each foot in the style of the polka or deux temps. The musical accent remains on the first and fourth beats.

In the latter part of the nineteenth century, some minor variations on the five-step waltz were developed using techniques similar to those of other couple dance variations of the era. Connections to the polka redowa, zingerilla, York, and racket are evident, and the half-turn happened variously on the third or fourth count.

The Half and Half

Developed in America in the 1910s, the Half and Half was essentially a form of hesitation waltz shortened from six beats to five and accented on the first and fourth beat. Its notable exponents included Vernon and Irene Castle, with other writers including Malvin Franklin, Quinlan Twins, and J. Miles also publishing variations. While the Castles briefly describe traveling and turning with a simple pivot, they also note that waltz steps may be fitted to it, and other writers specifically mention the use of the waltz in half and half rhythm.

The Five-Step

As ballroom dance became formalized and developed into a competitive sport in England under the Imperial Society of Teachers of Dancing, efforts were made to expand the repertoire by the development of new dances. The five-step, created in 1924 and voted the top dance of that year by an international conclave of dancing masters, was one such. As demonstrated and explained by London dancing master Santos Casani, its steps are similar to those of the foxtrot as danced in England in the 1920s. Unlike previous dances in quintuple meter, the five-step is accented on the first and third beat.

While the five-step did not achieve lasting popularity or a permanent place in the competitive or social repertoire, it appears to have had some tenure in France, where a version of it is described as late as the 1930s with a set of variations overlapping only slightly with the earlier English ones.

Walsdorf Hanna
UNIVERSITY OF HEIDELBERG, г. Хайдельберг

“Le Congrès ne marche pas, il danse”: The Waltzing Congress of Vienna in Eye-Witness Accounts and Cinematic Adaptations

Доклад

Since time immemorial, wars and occupation troops have been responsible for the innovation and diffusion of new dances and dance styles, but peace talks are also able to cause such. During the peace talks of the Congress of Vienna 1814–15, even crowned heads were gripped by the rampant waltz-mania: »Le Congrès ne marche pas, il danse«, as the Austrian diplomat Charles Joseph de Ligne put it. However, it was not easy to make this dance socially acceptable. In the presence of the emperor and his court, waltzing was not allowed.

But with regard to the foreign princes and diplomats, restrictions were eased to a certain extent.

The paper traces the ways in which the waltz was used in the countless balls at the time of the Congress: Was it a form of dance diplomacy, or was it an instrument of politically motivated distraction? By evaluating the eye-witness account of Matthias Franz Perth, these questions shall be answered from a contemporary point of view. In a second step, excerpts of cinematic adaptations from 1931, 1955 and 1966 are shown in order to demonstrate the impact that the waltz had and has on society as a marker of national identity and the Austrian ‘Heimat’.

Dradi Letizia
г. Милан

The Italian Contraddanza to the passage of the 18 century

Доклад

The intervention proposing a new reading on the question of the origin of the *Quadrille* and the characteristics of the Italian social dance between the eighteenth and nineteenth centuries in Italy through the comparative reconstruction of contradances contained in three documents that have affinity and temporal contiguity, the “Trattato Teorico pratico di Ballo” by Gennaro Magri (Naples 1779) the “Coreofilo” by Antonio Minghi (Florence 1790) and the “Collezione di musica a ballo” in Florence 1805.

In these sources we can recognize the characteristics of the *Quadriglia* in Italy at the end of the eighteenth century between originality and influence, not only from the French but also German and Austrian area, as it has been possible to verify in some workshops about dance reconstructions required by the writer in Italy and Germany.

In particular the presence of the dance section named *Teitsch*, which is made of the contraction of Deutscher Tanz, so well as the presence of the term *Allemanda* lead us in that area.

Gennaro Magri accurately describe the time and pace of “Tejce” said *Slave*, giving example in contradances No. 37 and No. 39. It is striking that no mention *Allemanda*, although in his “principles” appear the typical “Intrecci di braccia.”

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

And today, thanks to my personal discovery we can also confirm the date of this treaty in 1790.

The *Taisce* conclude all twelve of contradances Minghi as well as the majority of those submitted in the last source object of study, the first of the nineteenth century. In the “Collezione di musica a ballo” also note the absence of the *Minuet* and the entrance to the *Waltz*, in addition to the use of well-differentiated *Allemande* and *Teich*.