

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

Министерство культуры Российской Федерации
Федеральное государственное образовательное учреждение
высшего профессионального образования
«Академия Русского Балета им. А. Я. Вагановой»

Санкт-Петербургский Клуб Старинного Танца

**Материалы четвертой конференции
по вопросам реконструкции европейских
исторических танцев XIII–XX вв.
26–27 февраля 2011 г.**

2012
СПб

УДК 793.32
ББК 85.326
М341

Материалы четвертой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб.: Изд-во Политехнического ун-та, 2012. — 120 с. — ISBN 978-5-9301-0039-6. 149 стр.

В данном издании помещены материалы конференции, посвященной 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:

Янанис Н. С., заслуженная артистка России,
профессор Академии Русского Балета
им. А.Я.Вагановой.

Научный редактор:

Е. В. Еремина-Соленикова.

Редколлегия:

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

Содержание

<i>Маргарита Силичева</i> Что мы знаем о контрапассо	6
<i>Наталья Скорнякова</i> Термин «сальтарелло» в XV и XVI веках. Существующие реконструкции и применение	16
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Танцы в России: к XVII–н. XX вв. База данных.	28
<i>Евгения Еремина-Соленикова</i> Томас Брей и его контрдансы	30
<i>Елена Байгузина</i> Праздничная и танцевальная культура Венеции XVIII века глазами живописцев	43
<i>Мария Деркач</i> Менуэт в XIX веке	61
<i>Виктор Лапишин</i> Импровизация и фигуры в круговых танцах XIX века	71
<i>Дмитрий Филимонов</i> Экосезы: история возникновения и развития танца ...	89
<i>Мария Деркач, Дмитрий Филимонов</i> Вальсовые техники Эдуарда Хелмке ..	105
<i>Алексей Мачехин</i> Бальные кадрили середины XIX века	110
<i>Юлия Лобунец</i> Уанстеп (One step dance)	126
<i>Ольга Зеленкова</i> Танго — исторический танец XX века. Тенденции развития .	134
<i>Джинни Катыхшева</i> К вопросу преобразования бытового танца в хореографию в творчестве Ю. Н. Григоровича	142

© Академия Русского балета им. А. Я. Вагановой, 2011

© Санкт-Петербургский Клуб Старинного танца, 2011

© Коллектив авторов, 2011

ISBN 978-5-9301-0039-6

- [Kaastrup, 1825] *Kaastrup, P. J.* Beiledning for mine Dandselœrlinger / P. J. Kaastrup. — Thisted, 1825.
- [Klemm, 1876] *Klemm, B.* Katechismus der Tanzkunst / B. Klemm. — Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber, Leipzig, 1876.
- [Klemm, 1910] *Klemm, B.* Handbuch der Tanzkunst / B. Klemm. — Verlagsbuchhandlung von J. J. Weber in Leipzig, 1910.
- [Link, 1893] *Link, C.* Unique dancing call book / C. Link. — Rochester, New York, 1893. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.113>.
- [Lund, 1823] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandselœrninge / J. S. Lund. — Mariboe, 1823.
- [Lund, 1827] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandse-Elever / J. S. Lund. — Slagelse, 1827.
- [Lund, 1833] *Lund, J. S.* Terpsichore, eller Beiledning for mine Dandse-Elever / J. S. Lund. — 1833.
- [Malpied, 1770] *Malpied.* Traité sur l'Art de la Danse / Malpied. — Paris, 1770. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.220>.
- [Martinet, 1801] *Martinet, J. F.* Begyndelsesgrunde i Dandsekonsten... oversat af E. H. Lund / J. F. Martinet. — Kjøbenhavn, 1801.
- [Rameau, 1748] *Rameau, P.* Le Maître à Dancer / P. Rameau. — Rollin fils, Paris, 1748. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.142>.
- [Saltator, 1802] *Saltator.* A TREATISE ON DANCING / Saltator. — Boston, 1802.
- [Sause, 1889] *Sause, J.* The Art of Dancing / J. Sause. — Chicago, Belford, Clarke & Co., 1889. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.150>.
- [Voss, 1869] *Voss, R.* Der Tanz und seine Geschichte / R. Voss. — Verlag von Oswald Seehagen, Berlin, 1869. <http://www.google.com/books?id=oahAAAAcAAJ>.
- [Wilson, 1815] *Wilson, T.* The complete system of English Country Dancing / T. Wilson. — London, 1815. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.168>.
- [Zorn, 1905] *Zorn, A. F.* Grammar of The Art of Dancing / A. F. Zorn. — Boston, 1905. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.174>.

Виктор Лапшин

Импровизация и фигуры в круговых танцах XIX века

Работа посвящена анализу описанных возможностей импровизации в круговых танцах XIX века. Под импровизацией понимается либо незаданное чередование фигур или вариаций основного шага, которое описано в источнике как «исполняемое по желанию», либо ситуация, когда практически каждая такая комбинация (ввиду ограниченного их количества) имеет собственное название и подается как отдельный танец, что характерно для конца XIX века. В настоящее время на русском языке отсутствуют систематические описания вариативности танцев, и в свете нарастающего мастерства танцоров, желающих приблизить свое исполнение к исторически достоверному, описание на высоком уровне импровизации — неотъемлемой части танца — может послужить ориентиром и указать направления как для дальнейшей работы в теоретическом плане, так и для тренировок.

Работа написана по результатам анализа всех англоязычных и франкоязычных танцевальных учебников, представленных в электронной коллекции библиотеки Конгресса США и относящихся к периоду 1810–1905 гг., большинства доступных широкой общественности русскоязычных учебников, относящихся к этому же периоду, а также нескольких других, выбранных в силу их доступности.

В отсутствие свидетельств к обратному, везде предполагается, что описания в учебниках отражают современную изданию танцевальную практику.

1 Европа

1.1 Начало XIX века

Вальс зародился в Германии и к началу XIX века еще не успел завоевать мировую популярность. К этому времени он был уже известен во Франции, но во Франции этот период был эпохой расцвета танцевального мастерства, французы с упоением исполняли сложнейшие балетные па в котильонах: по меткому выражению одного из современников, «раньше на балу танцевали, а теперь там смотрят балет»¹. Важнейший источник сведений о вальсе этого времени — книга «Описание правильного способа вальсирования...» британского артиста балета и танцмейстера Томаса Вилсона [Wilson, 1816], написавшего

¹ Journal des dames et des modes, éd. de Paris. (точная ссылка на номер не указана; возможно, 30 frimaire, an XII. — 1803) / цит. по [Guilcher, 2003, стр. 146]

большое количество работ о том, как следует исполнять те или иные танцы. Правильная интерпретация трудов Вилсона затруднительна: есть основания полагать, что эти книги отражают не современную автору балльную практику, а его собственный взгляд на то, как следовало бы исполнять те или иные танцы² [Еремина-Соленикова, 2009, стр. 74–78].

Вальс привезли с континента сразу после завершения Наполеоновских войн: обличительная поэма Байрона «Вальс» относится к 1813 году. В 1816 в Англии вальс уже танцевали в высших кругах общества, но в средних классах он приживался дольше.

Вилсон описывает несколько разновидностей вальса: «French waltzing», состоящий из трех частей, следующих, по его утверждению, всегда одна за другой именно в описанном порядке. Здесь невозможна импровизация, потому что разные части требуют разной музыки, а смена может происходить только по согласованной с оркестром. С другой стороны, «German waltzing» — вариация, к которой прилагаются описания движений рук³, — подразумевает лишь один вид основного шага, но зато разнообразные вариации⁴ положений «головы, корпуса и рук». Вилсон указывает, что приведенные им варианты не единственные, и что менять их можно по усмотрению танцующих, главное — попадать в музыку, т.е. выполнять смену в конце музыкальной фразы.

Следующее описание вальса встречается у Карла Блазиса в работе «Кодекс Терпсихоры» [Blasis, 1831, стр. 503], опубликованной в Лондоне⁵. Будучи энциклопедией танцевального искусства, в первую очередь, сценического, труд содержит лишь небольшую часть, посвященную социальным танцам, что обуславливает скудность информации вообще и о вальсе в частности.

Нельзя также не упомянуть работы немецкого танцмейстера Эдуарда Дэвида Хелмке [Helmke, 1829, стр. 203], и российского танцевального учителя Людвига Петровского⁶ [Петровский, 1825, стр. 67]. И у Петровского, и у Хелмке приведены забавные и схожие между собой вариации основного шага вальса, притом Петровский снабжает их занятным комментарием, заслуживающим цитирования: «Вместо того, что предки их танцевали в шесть шагов, ходя на носках, молодые, дабы разниться с ними, одни выдумали вальс прыгающий в пять

шагов с отбивкою впереди, другие в пять шагов с отбивкою назад, иные напоследок дабы совершенно отличаться, в четыре шага с отбивкою впереди и назад. В новейшие же времена легкомысленные изобретатели и последователи их изурочили вальс не только шагами и способами переменными, но и фигурами. Выдуман уже вальс Тирольский en gras, где дама, одетая по тирольски, танцует одна, делая разные движения ловкой Тирольки; ГГ. же танцмейстры, увидевши в опере семейство Швейцарское, танцующее Тирольку, дабы умножить число соловых танцов, сделали оттуда соловый танец, введен в некоторых местах оный в употребление. Есть уже вальс en deux graces, где кавалер и дама опуская одну руку поворачиваются в противоположную сторону и отхватываются в следующем такте. Сего мало, есть еще вальс en trois graces, о котором может быть танцующия gracieuses не знают, что он давно известен под именем Allemande. Есть еще совсем другого рода вальс так называемый Венгерский, которой с голубцом танцуют в бок и с растянутыми руками. Еще другого рода вальс случалось мне видеть, под названием Wiener Walz, состоящий из двух шагов, которые заключаются в том, чтобы ступать на правой, да на левой ноге и притом так скоро, как бы шаленой танцевали; после чего предоставляю суждению читателя, соответствует ли он благородному собранию, или другому какому» [Петровский, 1825, стр. 69]. К сожалению, нельзя судить, о каких именно «фигурах» говорил Петровский. Но можно привести пример постановочных вальсов из безымянного манускрипта 1826г., проанализированного в публикации 2000 года [Aldrich et al., 2000], содержащих как кадрилиные фигуры, так и фигуры именно в современном их понимании (см. рис. 1). Скорее всего, это сценический танец, не предназначенный для исполнения «рядовыми» танцорами на балах и светских вечерах, но это первое документальное свидетельство привнесения в вальс фигур, собранных из разных танцев: кадрили, алеманд, лендлеров.

Хелмке в своей работе, описывает фигурный вальс «триоле», составленный им самим [Helmke, 1829, стр. 211]. Танец рассчитан на одного кавалера и двух дам и содержит ровно три проведения, после чего заканчивается⁷.

Тем не менее, на основании приведенной информации нельзя сказать, танцевались ли подобные или даже гораздо более простые последовательности фигур на балах, хотя бы как схемы⁸. Возможно, их исполняли как сценическую постановку на фиксированное число танцоров, а не как социальный танец.

⁷ Альберт Яковлевич Цорн приводит пример фигурного вальса (тирольен), утверждая, что видел его в 1835 г. [Цорн, 1890, стр. 263]. С одной стороны, это согласуется со свидетельствами Петровского, а с другой — упомянутый господин Цорн обладал, по-видимому, потрясающей памятью и невероятной удачей, ибо, по выражению Филипа Ричардсона «как только речь заходит о каком-либо новом танце, он [Цорн] уже знал его задолго до того» [Richardson, 1960, стр. 82]. Воспоминания, воспроизведенные через 55 лет, обречены на «осовременивание» при переработке. Требуется недюжинная память (или очень подробные записи) и, главное, желание, чтобы очистить события такой давности от всего, что за 55 лет появилось в танцевальной практике. А стремление Цорна обнаруживать в новом танце уже виденное им ранее до того, не добавляет уверенности в объективности его суждений.

⁸ Здесь и далее схемы — танцы со строго заданной последовательностью фигур. От современного фигурного вальса схема отличается тем, что последовательность фигур в схеме исполняется один раз, а не повторяется сначала и до конца музыки.

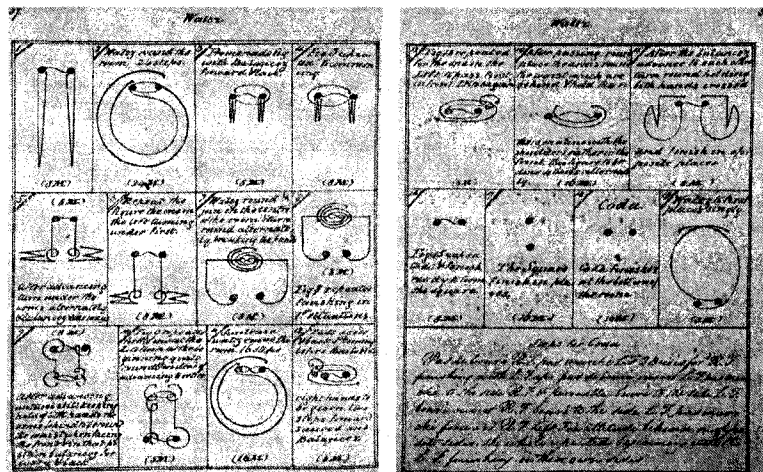


Рис. 1: Описание фигурного вальса из безымянного манускрипта 1826 г. [Aldrich et al., 2000, стр. 108–109].

Также известно (см., например, [Guilcher, 2003, стр. 177]), что после Венского конгресса техника исполнения кадрили довольно быстро начала угасать; очередное обновление состава высшего света во Франции — столице танцевальной моды, — а также общее стремление салонных и балльных танцев к упрощению не могли не затронуть вальс и появившийся к тому времени галоп⁹. Мейен упоминает, что галоп раньше танцевался с фигурами, которые ко времени написания уже вышли из употребления [Meuén, 1852, стр. 24] — фраза, которую в различных танцевальных учебниках можно найти применительно ко всем круговым танцам, кроме вальса. Скорее всего, импровизация в положении рук, оставшаяся вальсу в наследство от ранних времен, довольно быстро сошла на нет. И к следующей вехе нашего изложения — 1840-м годам — вальс подошел в виде монотонного вращения в одну сторону: именно эту характеристику «старому вальсу» придает большинство танцмейстеров, описывающих его позже.

1.2 Середина века. Polka craze

В 1843–1844 гг. полька, в момент облетевшая мир, привнесла в балльные залы концепцию импровизации фигур. Будучи народным¹⁰ танцем, полька изначально содержала в себе полную импровизацию: шагов (па), направлений движения

⁹О «детстве» галопа нам, к сожалению, ничего не известно на настоящий момент.

¹⁰Истоки польки народные, но хореографически этот танец был основательно «вычищен» танцмейстерами.

и вращения, фигур — по сути, всех составляющих танца¹¹. И некоторое время ее танцевали именно так, что можно понять по газетной статье, содержащей, помимо явного указания на свободное чередование фигур, техническое описание этих фигур, а также указание на то, что в Британии реверсное вращение (влево) на тот момент не было свойственно никаким другим вальсам¹² [polka, 1844]. Другое описание набора фигур содержится в российской книге Громилова. Здесь упоминается 10 фигур, но описывается только 5, «принятые в наши гостиницы». Оставшиеся 5 «довольно сложны и слишком трудны» [Громилов, 1845, стр. 58].

Также наличие в польке свободно импровизируемых фигур косвенно подтверждается воспоминаниями европейских танцмейстеров, описывавших польку позже, и трудами американских хореографов, о которых чуть более подробно будет рассказано в соответствующей главе. Однако нелюбовь среднего класса, составлявшего к этому времени основной контингент балов, ко всему сложному (а танец свободной композиции очень сложен уже необходимостью импровизации) обусловила то, что всего лишь за пару-тройку лет полька потеряла импровизацию в фигурах, сохранив лишь свободу выбора вращения и частично — свободу выбора направления. Целлариус, упоминает, что ранее полька танцевалась с фигурами, которые ко времени написания уже некоторое время, как вышли из употребления [Cellarius, 1847, стр. 24]. С учетом времени, которое необходимо для того, чтобы выпустить книгу, можно предположить, что импровизация фигур в европейской польке была популярна в 1843–1846 гг.

Но место импровизации фигурах заняла импровизация в шагах (па). Безумная мода на польку, попытки адаптировать другие, родственные ей народные танцы, преподавание польки всеми и везде спровоцировали лавинообразный рост вариаций основного шага, которые, встречаясь на балах, умножались и видоизменялись, что подтверждается в книге Робертса «При появлении польки каждый пытался изобрести собственную, и часто полька одной балльной залы отличалась от польки в другой зале. С прискорбием вынужден заметить, что в настоящее время это же относится и к вальсу» [Roberts, 1875, стр. 92]. Для Европы середины века характерно заимствование па из одних танцев в другие: в вальсе можно исполнять шаги редовы, в мазурке — шаги польки и т.п. Из особо удачных комбинаций музыки и па зарождались новые танцы. К концу 1840-х годов импровизация в Европе была присуща всем¹³ круговым танцам, которые к тому времени довольно сильно умножились в количестве.

¹¹Не было только перемены партнеров: перемена и/или случайный выбор партнеров в различных вариантах допускались в котильонах, но не в «нормальных танцах».

¹²Вальсами в середине XIX века называли парные танцы, основной идеей которых является вращение пары вокруг своей оси одновременно с продвижением по залу. Позже прижилось название «круговые танцы», «ground dances».

¹³За исключением «старого вальса» в 3 па, который в это время был в забвении, подавленный полькой и вальсом в 2 па. Последний, будучи практикуемым, честно заимствовал у польки все ее импровизации.

Анри Целлариус [Cellarius, 1849]¹⁴ подробно описывает некоторые особенности исполнения круговых танцев, которые крайне важны для понимания структуры импровизации в рассматриваемый период.

1. Как достоинство польки он преподносит *«шаг, который можно подстроить под любую прихоть танцора»*. По-видимому, имеется в виду как то, что этим шагом можно делать что угодно: идти вперед, вбок, поворачиваться на месте и т.п., так и вариативность самого па («основного шага») [Cellarius, 1849, стр. 53].
2. Целлариус впервые вводит понятия вальсирования à l'envers — в левую сторону, реверс — и à rebours¹⁵ — в правильную сторону, но против линии танца. Ближе к концу века эти понятия смешаются, особенно в некоторых русских источниках, но труды Альберта Яковлевича Цорна восстановят порядок.
3. Приведены конкретные примеры импровизации в основном шаге, а именно — заимствования шагов одного танца в другой: боковой шаг редовы описан как допустимый в вальсе в 2 па [Cellarius, 1849, стр. 48].
4. Также именно Целлариус является автором цитаты, которая впоследствии будет копироваться из книги в книгу с точностью до перевода: *«Чтобы хорошо вальсировать, недостаточно вести даму все время одинаково, как в старинном вальсе. Нужно уметь делать так, чтобы она вращалась в разные стороны, по прямой линии и т.п.»* и другой — о польке — *«необходимо поворачивать свою даму в разные стороны, как вправо, так и влево, вести ее по прямой линии вперед или назад, иногда даже, если место ограничено другими парами, необходимо вращаться на месте»* [Cellarius, 1849, стр. 48].
5. Автор явно указывает, что импровизационные танцы не по душе французскому обществу: причиной появления кадрили-мазурок названо именно то, что людям сложен танец свободной композиции [Cellarius, 1849, стр. 82].

Следующая веха — работа Филипа Гавликовского [Gawlikowski, 1858]. За десятилетие, прошедшее с издания книги Целлариуса, вальс в 3 па, пока еще «старый», с шагом вперед с левой ноги, уже заимствовал все уже обычные к тому времени вариации: левый поворот и продвижение без вращения. Также

¹⁴Этот труд является одним из основных источников, описывающих танцевальную культуру середины XIX века. Читателю, заинтересованному в более детальном ее изучении, можно посоветовать ознакомиться с этой работой (у нее существуют весьма дословные английский и русский переводы, последний, правда, не без ошибок).

¹⁵В русском издании этот термин некорректно переведен как «по зигзагу».

Гавликовский упоминает, что в редове ранее использовался более чем один вид основного шага¹⁶, но к моменту написания эта практика осталась в прошлом.

К 1860-м годам в Европе вальс в 3 па восстанавливает часть своей популярности и тут же приобретает все атрибуты современности: реверс, импровизацию шагов и т.п. Пока это еще «старый вальс», но ввиду свободного отношения к технике шагов и поощрения импровизации па его техника быстро начала эволюционировать. Это хорошо видно, например, по работе [guide, 1866, стр. 61], где указано, что вальс в 3 па восстанавливает свою популярность после периода господства вальса в 2 па, и говорится, что хороший танцор должен уметь вальсировать и в левую сторону.

Начиная с этого времени практически каждый учебник содержит в описании круговых танцев: вальса, польки, редовы, шотиша¹⁷, галопа, — упоминание о необходимости варьирования направлений движения и вращения. Некоторые авторы распространяют этот принцип абсолютно на все вальсы: целлариус, варшавянку и сотни безымянных вариаций, созданных на паркете.

Англия, судя по всему, отличалась консерватизмом, т.к. Эжен Кулон в 1860-м году считает, что вращение в левую сторону — удел лишь настоящих профессионалов, а в описании «обычного» вальса не говорит о вариациях ни слова [Coulon, с. 1860, стр. 82]. Тем не менее, помимо обычных импровизаций в польке и редове, он указывает на возможность импровизации и в авторском танце — целлариусе.

1.3 Конец XIX века

Скорее всего, последующие веяния в плане импровизации приходили в Европу из Америки.

К 1870-му году в Европе распространяются «производные малые танцы», являвшиеся по своей сути вальсами. Производными же они названы потому, что в отличие от малых танцев, часто не имели собственного основного шага, который нуждался бы в описании «по счетам», а состояли из стандартных па вальса, польки, мазурки или шотиша иногда с добавлением оригинальных движений. Так, в одном танце могут идти подряд 3 па галопа, затем 1 па польки, или мазурочный падебаск может чередоваться с па польки-мазурки. После чего последовательность будет повторяться сначала. Также общей характеристикой этого класса танцев является не такое быстрое вращение, как в вальсе, что может быть связано с тем, что эти танцы рождались как упражнения в хореографических классах и, возможно, в результате импровизации непосредственно на паркете. В обоих случаях уровень мастерства исполнителей, скорее всего, ограничивал возможную скорость вращения. Вторая потенциальная причина

¹⁶В частности, фигура «балансе» выполнялась на собственном шаге [Gawlikowski, 1858, стр. 60].

¹⁷Немецкое «Schottische» по правилам читается именно так, хотя в современных русской и французской традициях сохранился вариант «скотиш».

замедления вращения в паре — ускорение музыки. Потерявшие технику танцы нуждаются в более быстрой музыке, т.к. «танцорам» нечем заполнять слишком долгие такты. Похожее явление встретится в Америке в вальсе-бостоне, о чем будет сказано в соответствующей главе.

Безусловно, заслуживает детального рассмотрения книга Эжена Жироде «Трактат о танце» [Giraudet, с. 1870]. Это седьмое издание, а примерно в 1880-ых годах мы увидим уже 55-е (!) [Giraudet, с. 1885]. Но уже в седьмом издании на стр. 45 описан «очень модный» вальс-бостон, которым предлагается украшать обычный вальс при наличии определенного навыка, а на стр. 42 — рекомендация начинать вальс с баланса вперед или назад¹⁸. Вообще, автор явно не понаслышке знаком с современной ему американской танцевальной культурой. Также у него описано большое количество производных малых танцев и просто вариаций круговых танцев, что не очень удивляет, т.к. в заголовке книги вынесена фраза «200 танцев»: автор явно гнался за количеством. Надо сказать, что 55-е издание содержит, судя по названию, «1000 танцев и 1800 фигур котильона», а другая книга этого же автора [Giraudet, 1900] — «658 танцев, 250 кадрили и 3333 фигуры котильона». Вообще, стремление автора собрать как можно больше танцев наводит на сомнения в актуальности информации, представленной в поздних изданиях (здесь ситуация схожа с положением дел со сборниками Плейфорда), но седьмое издание, скорее всего, достаточно актуально.

К 1880-м годам появляется огромное количество танцев, основанных на вальсе, польке, мазурке или шоттише, схема которых укладывается в 4–8 (реже 16) тактов, за которыми, возможно, следуют в качестве второй части 4–8 тактов обычного вращения «базового танца». Тем не менее, от фигурных танцев в современном понимании они отличаются тем, что эти 4 или 8 тактов в результате имеют своей целью обеспечить поворот в паре. Таким образом, скорее, имеет смысл говорить о «производных малых танцах», т.к. все они суть вальсы (вращения в паре), но с составным основным шагом. Вероятнее всего, эти танцы придумывались в неограниченных количествах учителями танцев на занятиях и хорошими танцорами на балах, а потом наиболее удачные из них тиражировались под собственными именами.

И только к концу 1880-х годов и началу 1890-х в массе появляются собственно «фигурные танцы» в современном понимании этого словосочетания. Разнообразные вальсы-гавоты, па-де-труа и сотни других. Основным источником наших знаний о них являются книги Жироде [Giraudet, с. 1885] и [Giraudet, 1900]. Несмотря на то, что датировка первой книги неточна, и на то, что это 55-е издание и некоторая часть описанных танцев, скорее всего, была скопирована без изменений из предыдущих изданий, это важный источник изучения бального репертуара Европы конца XIX века. В этой работе, построенной по принципу

¹⁸ Это уже время «новых вальсов»: практически каждый автор описывает свою разновидность.

энциклопедии, содержится много статей разнообразной направленности, в том числе описывающих разные танцы, которые по большей части являются фигурными.

Пока остается открытым вопрос, был ли известна конкретная вариация танца заранее (например, прописана в программе), или ее выбирали из множества подходящих под исполняемую музыку в процессе танца: пара, договариваясь между собой, или кавалер, ведя даму.

Несомненно, основание Британской ассоциации учителей танцев и проведение этой ассоциацией ежегодного конкурса новых танцев¹⁹ сильно подстегнуло творчество танцмейстеров, но освещение этого вопроса выходит за рамки настоящей работы.

2 США

К сожалению, источников, описывающих американскую танцевальную культуру первой половины XIX века, в электронной коллекции библиотеки Конгресса практически нет. Поэтому изложение начинается с середины века, с того самого времени, когда полька была привезена в Америку.

Американская культура, судя по всему, изначально гораздо терпимее относилась к импровизации. В Европе при противоречии стилей из Парижа и из Одессы, более «правильным» признавался парижский. В Америке же при столкновении вариантов из Бостона, Нью-Йорка и Филадельфии рождались новые. Вместо того, чтобы распространять единственно правильный вариант исполнения танца, американцы пошли по пути, которым впоследствии последовали игроки в преферанс²⁰: зная, что везде танцуют по-разному, они перед танцем договаривались о том, что именно они танцуют, таким образом не влезая в чужой монастырь со своим уставом. Важную роль играл при этом институт *prompter-ов* / *caller-ов*. К моменту появления польки это явление, вероятно, уже было широко распространено в кадрилях²¹: они были практически полностью импровизационными, публиковались лишь типичные наборы импровизаций для тех, кто не может выдумать танец из головы. Очевидно, что импровизация, привнесенная полькой, а также вся масса малых танцев, импортированная из Европы в 1840-х и 1850-х годах, были приняты в Америке как родные. У американцев не было шаблона: «кадриль — это вот такая последовательность фигур». Вместо этого «танцуем кадриль» означало «настроились на определенные стиль и манеру исполнения танца и готовы импровизировать фигуры». Скорее всего, этот же подход распространился и на вальсы. Во-первых, в Америке были очень широко распространены кадрили с основным шагом круговых танцев (вальсовые, полечные, шоттиш и даже мазурочные кадрили). А во-вторых, то же самое,

¹⁹ Которые, в большинстве своем, были фигурными танцами.

²⁰ Вероятнее всего, игроки в преферанс открыли этот принцип заново, а не заимствовали его из танцевальной традиции. — Прим. Р. Кондратенко.

²¹ Они назывались на старый манер — «котильонами».

но в рамках одной пары, без сомнения было и во время «просто польки», «просто вальса» и т.п.

2.1 Polka craze

В США полька была привезена очень быстро, пока она еще не успела потерять свою главную отличительную черту — импровизацию, — которая прижилась на благодатной американской почве гораздо лучше, чем на европейской. И там она не потерялась. Так, в [leaflets, 1847] описана «очень фигурная» полька, схема длиной в 232(!) такта. В 1852 г. в описании «богемской польки» еще присутствует прямое указание на необходимость импровизации фигур «без оглядки на то, что делают другие пары», притом к этому прилагается нетривиальный список «наиболее часто употребляемых фигур» [Meyen, 1852, стр. 23].

В 1856 г. в книге Дюранга [Dugang, 1856] приводится несколько производных малых танцев, по утверждению автора, пришедших из Парижа, среди которых — варшавянка. Там же содержится забавный совет танцорам: если вы устали кружиться в паре, можно поделаться несколько тактов балансе — отдохнуть. А если устали совсем, то можно выйти в центр круга и делать там балансе, пока не отдохнете. Видимо, правило нескольких туров с одной дамой было не в моде в это время. Также указана возможность для кавалера, помимо ведения, оповещать даму о своих намерениях голосом.

Среди разнообразных вальсовых танцев: вальсовой кадрили, вальсового контраданса, испанского танца и т.п. у Дюранга встречается практически полноценный фигурный вальс (схема), «круговой вальс». Расписанные не только танец, но и вступление / финал, а также пункт «пауза» посередине схемы, наводят на мысль, что схема была заточена под одну конкретную мелодию, в которой финал и пауза в середине находятся в строго определенных местах. К сожалению, это пока единственный найденный столь ранний образец фигурной схемы для вальса. Тем не менее, общая ситуация в Америке была такова, что их существование вполне можно предположить, правда, скорее, именно как схем с началом и концом, а не как импровизаций.

Если в Европе можно предположить временный упадок импровизации примерно к 1860-ым годам, т.к. волна польки и малых танцев сошла на нет, а нового еще ничего не появилось, то в Америке, судя по описаниям в танцевальных учебниках, она лишь нарастала как количественно, так и качественно. Описания фигурных полек встречаются до середины 1860-х годов, потом полька просто выходит из моды. Но эстафету подхватывает вальс, поднимающийся на вторую волну своей популярности.

2.2 Конец XIX века

Следующая волна импровизации связана с вальсом (а точнее — с вальсами), но уже в узком смысле этого слова: с различными разновидностями вальса) и исходит из Америки. Европа лишь перенимает эти тенденции. Переполненные танцевальные залы, разнообразие манер исполнения и невозможность «ансамблевого» исполнения танца (когда все делают одно и то же) влекут появление не столько новых фигур, сколько новых стилей исполнения танца и новых танцев. Зарождается вальс-бостон, который тут же становится штатным средством разнообразить обычный вальс. Появляется вариация «вальс в 2 раза медленнее музыки», возможно, как следствие общего ускорения музыкального сопровождения. Появляется фигура «балансе вперед-назад», с которой рекомендуется начинать танец, чтобы попасть в музыку, и которую рекомендуют использовать, если пара выбилась из музыки из-за столкновения или собственного недомыслия. Все эти вариации свободно интегрируются в собственно вальс, доставляя ему «приятное разнообразие».

Волна производных малых танцев, судя по описаниям танцмейстеров, пришла в Америку из Европы, но в Европе эта волна практически не отразилась в танцевальной литературе, в то время как в Америке она оказала огромное влияние на танцевальную культуру. К самому концу XIX века, скорее всего, появились и обычные фигурные танцы. Например, варшавянка (под этим названием в разное время были описаны разные танцы) у Хоува, описана именно как фигурный танец [Howe, с. 1886, стр. 107]. У Гилберта [Gilbert, с. 1890] малые (и не очень) танцы описаны в больших количествах. Стоит отметить, что, как и Жироде, этот автор гонится за количеством танцев, порой представляя один танец под несколькими названиями (впрочем, более чем вероятно, что он подо всеми этими названиями был известен). Также большое количество разнообразных фигурных танцев приведено в книге Коппа [Kopp, с. 1896]. Судя по ее названию, в 1896 г. было принято среди учителей танцев изобретать новые схемы, производные малые танцы и фигурные танцы не для упражнений в своей группе, а для введения их в широкий обиход.

Немаловажную роль в появлении огромного количества фигурных танцев, вероятно, сыграло американское общество учителей танцев, основанное в 1879 г., — на 13 лет раньше, чем аналогичная британская ассоциация.

3 Россия

Источников, описывающих танцевальную культуру в России, еще меньше, чем в Америке, и работа по исследованию импровизации в России XIX века представляет собой интересную задачу на будущее. Ниже приведены общие соображения, основанные на нескольких общедоступных источниках.

Стоит сразу отметить, что импровизация была неотъемлемой чертой российской танцевальной практики на протяжении почти всего XIX века: индивиду-

альная импровизация использовалась в мазурке — танце, полностью создававшимся на паркет²², а импровизация фигур, помимо мазурки, широко практиковалась в котильонах и кадрили-монстре. Тем не менее, нет данных о том, как импровизация в этих танцах влияла на вальс, польку и другие круговые танцы. Вполне возможно, что мазурка, котильон и кадрили-монстр, будучи схожими по своему построению, занимали особую нишу и не сильно влияли на практику других танцев.

Вариации вальса, описанные у Хелмке [Helmke, 1829] и Петровского [Петровский, 1825] в России, очевидно, были известны, но полноценно восстановить танцевальную практику этого времени на основании этих двух работ пока не представляется возможным. Следующий в хронологическом порядке учебник А. Максина [Максин, 1839] содержит две разновидности вальса в духе описанных у Хелмке, но отличающихся упрощенным описанием.

Polka gaze вместе с сопутствующей импровизацией захватила Россию вовремя, вместе с остальной Европой.

Дальнейшее развитие импровизационной культуры в России, вероятно, повторяет оное в Европе с несколькими отличиями²³. Строгое подразделение страны на столицы и глубинку, вероятно, влекло за собой огромное количество вариаций и импровизаций в глубинке, о которых мы никогда не узнаем, т.к. при столкновении со столичными вариантами они тут же признавались неправильными и искоренялись. Печатались же «правильные» варианты, в основном, в одной из двух столиц.

В 1860-х — 1870-х гг. почти отсутствуют упоминания вальса в 3 па (как «старого», так и «нового») [Де-Колинъяр, 1869].

Ближе к концу века, вероятно, сформировалась некоторая отсталость России в плане новых танцев. Так, в начале XX-го века Николай Людвигович Гавликовский в предисловии к своей книге упоминает «новые танцы», такие, как падекатр и миньон, которых еще нет в танцевальных учебниках [Гавликовский, 1902]. Как следствие, эти танцы недоступны тем, кто не может брать уроки у столичных танцмейстеров. Между тем, в европейских учебниках эти же танцы описаны еще в середине 1880-х [Giraudet, с. 1885]. А в провинции, по свидетельству Гавликовского, были в ходу танцы, которые даже не самое современное московское и питерское общество считает старыми. Кроме того, в Российской империи обучение танцам в школах и кадетских училищах велось по весьма консервативной программе²⁴. А для обучения новым танцам было необходимо

²²В Европе импровизационный характер мазурки плохо прижился, что обусловило составление мазурочных кадрили, в которых фигуры расписаны заранее

²³Возможно, в России был период (в районе 50-х — 80-х гг., но вопрос нужно уточнять), когда репертуар танцев был очень небольшим и импровизация была присуща только определенным танцам, причем в массе своей — не парным, а танцам-играм. Возможно, сказалось отношение к балу в России не как к развлечению, а как к обязанности, где нужно присутствовать для формирования деловых связей /мнения общества / чего-то еще, когда нужно сделать мероприятие максимально пышным, но когда танцы и их разнообразие не являются самоцелью. — прим. Е. Ереминой-Солениковой.

²⁴Пример учебной программы с комментариями и методическими указаниями можно найти

брать частные уроки или прибегать к помощи самоучителей сомнительного качества, которые в большом количестве появились на книжном рынке на рубеже веков²⁵.

Тем не менее, к рубежу веков в России танцуют «венский вальс с фигурами» в современном его понимании (со свободной импровизацией) [Идельсон, 1899].

4 Заключение

В этой главе приведены общие положения, которые, с одной стороны, являются выводами из всего вышеописанного, а с другой — необходимы для правильного анализа приведенных фактов.

- Стремление к импровизации не есть черта, присущая какому-то одному танцу (или классу танцев), это часть бальной культуры, во многом обусловленная национальным менталитетом и веяниями культурной жизни.
- Импровизация — неотъемлемая черта народных танцев; импорт очередного народного танца в бальную залу (и, как следствие, мода на него) практически всегда провоцировал моду и на импровизацию. Тем не менее, импровизация редко приживалась надолго, хотя сам танец мог оставаться в активном репертуаре многие десятилетия.
- Подавляющее большинство танцев, подразумевающих сплошную импровизацию, и получивших распространение в высшем обществе, в значительной степени потеряло эту черту. Частичным исключением из этой тенденции могут служить польские танцы: мазурка и полонез²⁶.
- Демократизация общества, его «онароднивание» благоприятно сказывается на тенденциях к импровизациям, в то время как его протокольность подавляет подобные стремления. Так, при прочих равных, в США импровизация была развита сильнее из-за федеративного устройства.

На основании вышеизложенного можно предположить, что мода на импровизацию носила волнообразный характер. Первая волна связана с появлением вальса. Вторая — с появлением польки. Третья — с популярностью «новых вальсов».

Для танцевальной культуры любого времени характерны вариативность и импровизация, однако их конкретные проявления могут различаться в зависимости от времени, места, культурных особенностей и многих других факторов. В работе была предпринята попытка систематизировать свидетельства

в работе Чистякова [Чистяков, 1893].

²⁵Согласно артисту императорских театров Алексею Дмитриевичу Тихомирову [Тихомиров, 1901], «от составителя».

²⁶Тем не менее, сама концепция мазурочных кадрили в нее хорошо укладываются, а полонез не всегда блистал разнообразием фигур, зачастую являя собой лишь повод для общения в процессе немудреного шествия по залам.

о распространенных в XIX веке импровизациях, доступные в электронной коллекции библиотеки Конгресса США, равно как и сделать некоторые выводы на основании указанного материала.

Автор выражает искреннюю благодарность Ростиславу Кондратенко, Марии Деркач, Дмитрию Филимонову, Дарье Сундуковой, Алексею Мачехину, Евгении Ереминой-Солениковой за комментарии и ценные обсуждения.

Список литературы

В библиографии приведены только те источники и работы, ссылки на которые присутствуют в тексте. Дополнительный список источников, на которых построена работа, можно найти по адресу <http://memory.loc.gov/ammem/dihtml/dicatl.html> (все англо- и франкоязычные учебники, датированные между 1800 и 1905 гг.)

[Гавликовский, 1902] *Гавликовский, Н. Л.* Руководство для изучения танцев. Общедоступное пособие по изучению всех бальных танцев с указателем фигур для котильона и мазурки. Второе исправленное и дополненное издание. / Н. Л. Гавликовский. — СПб.: Типо-литография А. Лейферта, 1902.

[Громилов, 1845] *Громилов, С.* Полька в Париже и Петербурге / С. Громилов. — СПб.: Типография С. Петербургского Губернского правления, 1845.

[Де-Колиньяр, 1869] *Де-Колиньяр.* Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола / Де-Колиньяр. — М., 1869.

[Де-Колиньяр, 1890] *Де-Колиньяр.* Практический самоучитель бальных танцев для обоего пола / Де-Колиньяр. — М.: Типография А. Гатцука, 1890.

[Еремина-Соленикова, 2009] *Еремина-Соленикова, Е.* Томас Вилсон и английские контрдансы первой трети XIX в. / Е. Еремина-Соленикова // Материалы первой конференции по вопросам реконструкции европейских исторических танцев XIII–XX вв. — СПб: КультИнформПресс, 2009.

[Идельсон, 1899] *Идельсон, М. И.* Венский вальс с фигурами / М. И. Идельсон. — Гомель: Типо-Литография Ш. А. Соськина и Х. Кагана, 1899.
<http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/9>.

[Клемм, 1873] *Клемм, Б.* Теоретико-практический самоучитель общественных танцев, с аккомпаниментом музыки / Б. Клемм. — М.: Типография Н.Ф. Салича, 1873.

[Максин, 1839] *Максин, А.* Изучение бальных танцев: с рисунками и нотами для фортепьяно. / А. Максин. — М.: в типографии Николая Степанова, 1839.
<http://historicaldance.spb.ru/index/articles/books/aid/66>.

[Петровский, 1825] *Петровский, Л.* Правила для благородных общественных танцев / Л. Петровский. — Харьков: Тип. университета, 1825.
http://memoirs.ru/texts/Petrovski_1825.htm.

[Тихомиров, 1901] *Тихомиров, А. Д.* Самоучитель модных бальных и характерных танцев / А. Д. Тихомиров. — М.: Издание книгопродавца С. Кашинцева, 1901.

[Цорн, 1890] *Цорн, А. Я.* Грамматика танцевального искусства и хореографии с хореографическим атласом и отдельным сборником нот / А. Я. Цорн. — Одесса: Типография А. Шульце, 1890.

[Чистяков, 1893] *Чистяков, А. Д.* Методическое руководство к обучению танцам в средне-учебных заведениях с 20-ю рисунками в тексте с приложением руководства для дирижеров с 157-ю фигурами для кадрили, мазурки, вальса, польки и котильона / А. Д. Чистяков. — СПб.: Паровая скоропечатная П. О. Яблонского, 1893.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.042>.

[Aldrich et al., 2000] *Aldrich, E.* The extraordinary dance book T.B. 1826: an Anonymous Manuscript in Facsimile / commentaries and analysis by Aldrich E., Hammond S.N. and Russel A. / E. Aldrich, S. Hammond, A. Russell. — New York: Pendragon Press, 2000.

[Blasis, 1831] *Blasis, C.* The code of Terpsichore: The art of dancing, comprising its theory and practice, and a history of its rise and progress from earliest times, intended as well for the instruction of amateurs as the use of professional persons. The second edition. / trans by R. Barton / C. Blasis. — London: E. Bull, 1831.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.251>.

[Cellarius, 1847] *Cellarius, H.* The drawing-room dances / H. Cellarius. — London: E. Churton, 1847. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.037>.

[Cellarius, 1849] *Cellarius, H.* La danse des salons. Deuxième édition. / H. Cellarius. — Paris: L'auteur, 1849.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.038>.

[Coulon, c. 1860] *Coulon, E.* Coulon's hand-book, containing all the last new and fashionable dances / E. Coulon. — London: Jullien & Co., c. 1860.
<http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.049>.

- [Durang, 1856] *Durang, C.* The fashionable dancer's casket, or the ball-room instructor / C. Durang. — Philadelphia, Baltimore, New York, Boston: Fisher & Brother, 1856. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.063>.
- [Gawlikowski, 1858] *Gawlikowski, P.* Guide complet de la danse contenant le quadrille, la polka, la polka-mazurka, la redowa, la schotisch, la valse, le quadrille des lanciers, toutes les figures du cotillon, et la mazurka polonaise, avec la musique / P. Gawlikowski. — Paris: Taride, 1858. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.084>.
- [Gilbert, c. 1890] *Gilbert, M. B.* Round dancing / M. B. Gilbert. — Portland, ME: M.B. Gilbert, c. 1890. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.250>.
- [Giraudet, 1900] *Giraudet, E.* Traité de la danse : grammaire de la danse et du bon ton, à travers le monde et les siècles depuis le singe jusqu'à nos jours. 6341 danses. / E. Giraudet. — Paris, 1900. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.248>.
- [Giraudet, c. 1870] *Giraudet, E.* Traité de la danse, seul guide complet renfermant 200 danses différentes de salons, grands bals, sociétés, théâtre, concert province et étranger avec 500 dessins et figures explicatives. Septième édition / E. Giraudet. — Paris: A. Veutin, c. 1870. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.085>.
- [Giraudet, c. 1885] *Giraudet, E.* La danse, la tenue et le maintien, l'hygiène et 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 et étranger (V500 Dessins et Figures), 2,000 Pas Chorégraphiques avec Théories et 1,800 Figures explicatives du Cotillon. Cinquante-cinquième édition. / E. Giraudet. — Paris, c. 1885. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.247>.
- [Gourdoux-Daux, 1817] *Gourdoux-Daux, J. H.* Elements and Principles of the Art of Dancing, as Used in the Polite and Fashionable Circles, Also Rules of Deportment and Descriptions of Manners of Civility, Appertaining to that Art / trans. from French by V.G / J. H. Gourdoux-Daux. — Philadelphia: J.F. Hurltel, 1817. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.212>.
- [guide, 1866] The Ball-Room Guide with coloured plates. — London: Frederick Warne&Co, 1866.
- [Guilcher, 2003] *Guilcher, J.* La contredanse: un tournant dans l'histoire française de la danse / J. Guilcher. — Bruxelles: Editions Complexe, 2003.

- [Helmke, 1829] *Helmke, C. D.* Neue Tanz-und Bildungsschule: Ein gruendlicher Leitfaden für Eltern und Lehrer bei der Erziehung der Kinder und für die erwachsene Jugend, um sich einen hohen Grad der feinen Bildung zu verschaffen und sich zu kunstfertigen und ausgezeichneten Taenzern zu bilden. / C. D. Helmke. — Leipzig: Bei Christian Ernst Kollmann, 1829. — (Впо переизданию Leipzig Zentralantiquariat der Deutschen Demokratischen Republik 1982 401p.).
- [Howe, c. 1886] *Howe, E.* The pocket ball-room prompter, containing Calls for different Changes and Figures to all the Principal Quadrilles, Cotillons, Country Dances and Fancy Dances of the day. / E. Howe. — Boston: O. Ditson & Co., c. 1886. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.099>.
- [Kopp, c. 1896] *Kopp, E.* The American prompter and guide to etiquette: containing in addition to explanation of all modern dances in general use, full directions for calling and dancing all the late standard and special dances introduced by the leading American professors of dancing / comp. by Kopp E.H. / E. Kopp. — Cincinnati, New York, Chicago: The J. Church Company, c. 1896. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.110>.
- [leaflets, 1847] Leaflets of the ball room. — Philadelphia, New York: Turner & Fisher, 1847. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.188>.
- [Meyen, 1852] *Meyen, H.* The Ball Room guide, being a compendium of theory, practice and etiquette of dancing, embracing the newest quadrilles, polkas, waltzes, schottisches &c, also the Meyen quadrille / H. Meyen. — New York: E. & J. Magnus, 1852. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.187>.
- [polka, 1844] The drawing-room polka // *Illustrated London News.*, London. — 1844. — (приведено по Ashton J. Gossip in the first decade of Victoria's reign 1903 316p. <http://www.gutenberg.org/files/30665/30665-h/30665-h.htm>).
- [Richardson, 1960] *Richardson, P. J. S.* The social dances of the nineteenth century in England / P. J. S. Richardson. — London: H. Jenkins, 1960.
- [Roberts, 1875] *Roberts, H.* Roberts' manual of fashionable dancing and Vade Mecum for the Ball-Room containing a review and full description of all the modern dances &c / H. Roberts. — Melbourne: G. Robertson, 1875. <http://hdl.loc.gov/loc.music/musdi.147>.
- [Wilson, 1816] *Wilson, T.* A Description of the correct Method of Waltzing, the truly fashionable Species of Dancing, that from the graceful and pleasing Beauty of its Movements has obtained an ascendancy over every other Department of that Polite Branch of Education / T. Wilson. — London:

Дмитрий Филимонов

Экосезы: история возникновения и развития танца

1 Введение

В русской литературе начала XIX века часто упоминаются такие танцы как Англезы (Anglaise, Angloise) и Экосезы (Ecossoise, Ecossoise). Про англезы известно достаточно много, однако экосезы в танцевальных трактатах освещаются не столь широко. Большинство авторов ссылаются на чрезвычайную схожесть этих танцев и дают одно — два описания, добавляя, что основное их различие лишь в характере музыки. Так же крайне туманным является происхождение экосезов.

Особенную популярность экосезы имели в Германии рубежа столетий и, как следствие, в России, танцевальная традиция которой в начале XIX века во многом базировалась именно на немецкой танцевальной культуре. Поэтому естественно было, прежде всего, обратиться к танцевальным источникам именно этих двух стран.

2 История возникновения и развития

Впервые танец с названием «экосез» (L'Ecossoise) встречается в 1726 году в сборнике Дезе «Первая книга контрдансов для четырех, шести и восьми [человек]» [Dezaïs, 1726]. Это танец для 4 кавалеров и 2 дам (Дезе также предлагает вариант наоборот: 2 кавалера и 4 дамы). Он имеет характерную для котильонов XVIII века структуру, однако необычный набор танцоров делает его весьма специфичным. Судя по всему, он так и остается отдельным танцем.

Далее вплоть до 1800 года в танцевальных учебниках и сборниках экосез как самостоятельный танец не упоминается. Слово «eossoise» — это прилагательное «шотландский» во французском языке и потому, хотя оно несколько раз используется в названиях танцев, термином его считать пока нельзя. Несколько исследователей танца XIX века (Альберт Червинский [Czerwinski, 1862, стр. 151], Рудольф Фосс [Voss, 1869, стр. 337], Брукс [Brookes, 1867, стр. 23]) в своих трактатах указывают, что экосезы появились во Франции в середине XVIII века, подкрепляя свои соображения тем, что упоминание этого танца содержится в письмах Вольтера к Мадам Дени. Разные исследователи, однако, указывают разные годы — 1750 или 1760, но ни в одном из писем Вольтера за период с 1750 по 1760 года упоминаний танца найдено не было. Кроме того,