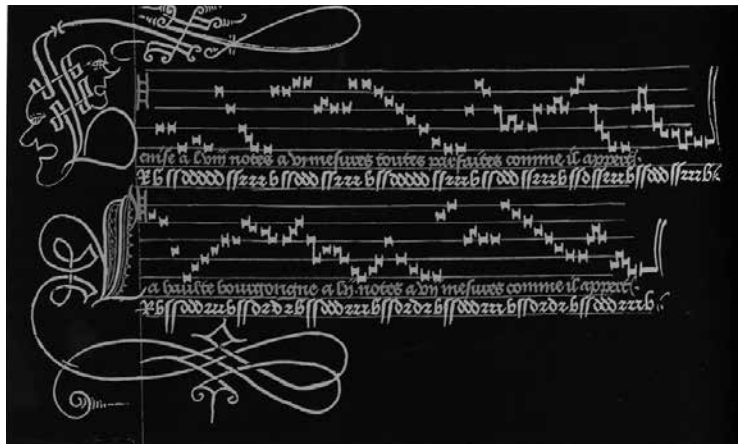


כתבי תנועה ותיעוד: 1750-1450

אמירה מרוז



כתב היד המוזהב נמצא ב-Bibliothèque Royale de Belgique בבריסל, מתוארך בערך לשנת 1480.

שימוש בראשי תיבות או בקידוד של אות אחת. האותיות בדרך כלל מוקמו מתחת לתווי המוזיקה:

- R (Reverence) = קידה
- s - simple = פשוט
- d - double = כפול
- r - reprise = צעד אחורה
- b - branle = צעד נדנדה

הקודיפיקציה של ה-letter code הייתה פופולרית ושימוש עד סוף המאה ה-16. בהקשר לכך, ראוי לציין שני כתבי יד קטלונים מהעיר סרוורה (Cervera) שבספרד, הכוללים ייצוג ויזואלי שונה ל-letter code.

—	= reverencia (R)	≡	= doble (de)
	= continencia (9)	3	= represa (re)
==	= paso (P)		

Fig. 7.3 (b)

סימני תנועות ריקוד היד הקטלוני שנמצא בסרוורה.

כתבי היד והמדריכים המילוליים, שתיעדו את הריקודים, נוצרו כעזרי זיכרון. כלומר בהנחה שהמבצע הכיר את מילון התנועות ואת אופן ביצוען, הוא היה יכול להיעזר ב-letter code.

כתבים תאורטיים אודות המחול באיטליה במאה ה-15

במקביל לתקופת הבס־דנס הצרפתי, באיטליה פעלו, יצרו ולימדו שלושה מורים-כוריאוגרפים: דומניקו דה־פיאצנזה (Domenico da Piacenza, c. 1476 – d. 1400); גוליאלמו אבריו דה־פזארו (Guglielmo Ebreo da Pesaro, c. 1420 – after 1484); אנטוניו קורנצו (Antonio

יום עיון בנושא של כתבי תנועה ומחול - ריקוד, רקדן והכתב ביניהם התקיים ב-4.4.2017 בהנחייתה של אמירה מרוז. האירוע התקיים במרכז הקהילתי דב הוז בשיתוף הארכיון הישראלי למחול בבית אריאלה, הקרן על שם נועה אשכול לכתב תנועה ו"המסלול להכשרת רקדנים" - תל אביב.

התודעה ההיסטורית במחול, וההתבוננות האינטלקטואלית בהיסטוריה של המחול, היא תחום אקדמי צעיר בהרבה מאשר המוזיקה והמוזיקולוגיה, או של הספרות, אשר מבוססים על טקסטים קנוניים הקיימים כבר למעלה מאלף שנה במוזיקה ולמעלה מאלפיים שנה בספרות. בהיעדר שיטת תווים אוניברסלית, מסורת של אומנות המחול הועברה מדור לדור בעיקר בעל פה, דבר שחידד את שורש הבעיה שעמדה בפני החוקר והיסטוריון המחול בבואו להחיות או לשחזר את היצירה הכוריאוגרפית אפריורית לניתוח, ביקורת, וכל דיון אקדמי או אינטלקטואלי על החוויה עצמה.

המחקר במקורות ובהיסטוריוגרפיה של המחול האומנותי-איטלקי החל בעידן המיקרופילם. תיעוד ושימור באמצעים טכנולוגיים התאפשרו החל מעידן הווידאו, לכן רק יצירות מחול, שנוצרו בחמישים השנה האחרונות וצולמו לשם תיעוד, הם "טקסטים" אותנטיים. בלטים מהמאה ה-19, כמו ג'יזל, קופליה, אגם הברבורים וכדומה, גם אם הפקותיהם טוענות ל"שחזור מדויק", הם בגדר "reconstructions historically informed".

הריקוד כטקסט חזותי-קניטי היסטורי, כאמור, בעייתי במיוחד. הוא קיים בזמן, כמו מוזיקה, וכשאנו מבוצעים אינו קיים למעשה, אולם בהשוואה לאומנות המוזיקה, שהצלחה לפתח שיטות תיווי יעילות, כתב-תנועה או מערכות מתווה קניטיות התפתחו רק במחצית השנייה של המאה ה-17, בין השנים 1680-1700. ההוראות לביצוע הריקודים במדריכים, שהופיעו בין השנים 1450-1650, קיימות בעיקר בטקסטים מילוליים שהתמקדו בתיאור מספר המשתתפים, ציון נקודת הפתיחה, סדר הצעדים ותיאור התצורות במרחב. המוזיקה שליוותה את הריקודים תועדה בנפרד. המחול היה מזוהה עם העולם החילוני וספרי ההדרכה כונו להאדרת האומנות כמדע, כמו ספרים וכתבים דומים בתחומי האדריכלות, הפיסול והציור.

התיעוד המוקדם ביותר של הריקוד הגיע מבורגונדיה בכתב היד המוזהב (מתוארך לשנת 1480). זו עבודה אומנותית master piece קליגרפית: כיתוב של כסף וזהב על קלף שחור! האוסף כולל 59 ריקודי בס דנס.

אוסף כתב היד המוזהב היווה בסיס למספר חיבורים נוספים במחצית הראשונה של המאה ה-16, שרובם כבר יצאו לאור בדפוס, כשכל הריקודים תוארו והוסברו מילולית. כולם מסתמכים על הריקודים שמתועדים בכתב היד המוזהב, וכולם עושים שימוש באותיות: letter code (החוקרת אן האטצ'ינסון סיווגה את כתבי התנועה). בהנחה שאופן הביצוע מוכר, מספיק

גדולה בקרב רוקדי הטנגו הארגנטינאי בארץ ובעולם. האומנים האורחים כללו את גרסיאלה גונזאלו ולאונרדו וסארדלה (Graciela González & Leonardo), אריאדנה נוואירה ופרננדו סאנצ'ז (Sardella Ariadna Naveira & Fernando), אנליה וגה ומרסלו וארלה (Analia Vega & Marcelo Varela), רמירו ג'יגליוטי (Ramiro Gigliotti). במהלך ימי הפסטיבל, האמנים העבירו 23 סדנאות והופיעו במילונגות השונות.



Silvia Rajschmir

סילביה רכשמיר

סיור טנגו לבואנוס איירס

מטרת סיורי הטנגו לאפשר את לימוד הטנגו ברמה מקצועית, להיפגש עם התרבות הארגנטינאית ולחוות את החוויה הייחודית של ריקוד הטנגו במילונגות הטובות ביותר של ארגנטינה עם רקדנים מקומיים. הסיור כולל: שיעורים בלעדיים לקבוצה מדי יום בהדרכת זוג מורים ארגנטינאי, השתתפות בשיעורים פתוחים עם מורים חשובים מגדולי הטנגו, בהם נוכחים גם סטודנטים מקומיים, רכישת נעליים ובגדי טנגו, יציאות למילונגה ולפרקטיקה מדי יום, טיול ברחבי העיר ואפשרות לטיול בארגנטינה בסיום תוכנית הסיור.

הטנגו נרקד בתל-אביב, ירושלים, חיפה, באר שבע, מודיעין ופתח תקווה. מתקיימים מילונגות על בסיס יומי, ולעיתים יותר מאחת בכל ערב. מדי חודש אני מארגנת מילונגה בתל-אביב, שמגיעים אליה 150-200 איש.

הערות

להלן רשימה חלקית של מוריה של סילביה: אלינה רולדן ואלחנדרו סואשה (1995), פביאן סאלאס (מאז 1996), גרסיאלה גונזאלו (אני חניכה שלה מאז 1996), "פופי" קסטלו (אחד מרקדני הטנגו המפורסמים ביותר בגלל אישיותו וסגנונו), "אל טורקו חוסה" (אחד הרקדנים הייחודיים ביותר בבואנוס איירס) וגוסטבו נאוויירה.

המטרה של כיתות האמן עם מורי טנגו בעלי שם עולמי לאפשר לתלמידים ללמוד מרקדני וחוקרי הטנגו הארגנטינאי האיכותיים ביותר. לכל מורה יש דרך ייחודית לראות את הדברים וכל אחד מהם תורם את צבעו המיוחד. רקדני טנגו ארגנטינאי מארצות שונות עוקבים אחר השתתפותם של המורים האלו בפסטיבלים השונים בעולם כולו ומגיעים בעיקר כדי ללמוד מהם. כמו כן, רובם השתתפו ועדיין משתתפים בהרכב השופטים של אליפות הטנגו העולמית, שמתקיימת בבואנוס איירס. ביניהם ביקרו

אותו: גרסיאלה גונזאלו, מילנה פלבס, פרננדו גאלרה, אריאדנה נוואירה ופרננדו סאנצ'ס, ניטו ואלבה גרסיה, אלינה רולדן, רמירו ג'יגליוטי, אנליה וגה ומרסלו וארלה, מריאלה סאמטבנד וג'ז'רמו באריונאבו, לואיס ברוני, דאמיאן רוזנטל ופאולו אראוחו.

עריכת המוזיקה - די ג'י הטנגו

מאז השקת המילונגה הראשונה ב-2000, אני גם התקליטנית, העורכת ומשמיעה את המוזיקה בכל אירועי המילונגה והפרקטיקה. ההחלטה לשמש תקליטנית נובעת מהשאיפה להפיץ את הטנגו לא רק כריקוד, אלא גם כמוזיקה, ולהכיר לישראלים את המילונגה של בואנוס איירס.

פסטיבל הטנגו הבינלאומי

במאי 2017 הפקתי את פסטיבל הטנגו הראשון שלי בישראל, שהשתתפו בו כ-300 רקדני טנגו מישראל ומחוצ לארץ (ארגנטינה, אוקראינה, ארצות-הברית, גרמניה, דנמרק, ספרד, פולין, רוסיה, שבדיה, דנמרק). הפסטיבל הביא את כל האומנים יחד, שכבר ביקרו בארץ בכמה הזדמנויות, אשר הופיעו בערבי המילונגה השונים במהלך ביקורם וזכו להערכה ולאהבה



הופעה במסגרת פסטיבל הטנגו הבינלאומי "Lo de Silvia Tango Festival" - תל אביב, 26.5.17. Performance at "Lo de Silvia Tango Festival", International Tango Festival in Tel-Aviv, 26.5.17

הדרכה וחיבורים תאורטיים העוסקים במחול. מיכאל בקסנדל (Baxandall) טען שניתן לאתר דפוסי מחשבה שאולים מאומנות הרטוריקה, כפי שהיא באה לידי ביטוי בכתבי קיקרו. בדומה לאומנות הרטוריקה (על פי קיקרו), בה הנואם נדרש לרכוש חמש מיומנויות בסיסיות: המצאה, עריכת נאום, סגנון, זיכרון וצורת העברת המסר, גם הרקדן של דומניקו ותלמידיו נדרשו לפתח חמש מיומנויות הקשורות לזמן ולמרחב: מודעות למשקל ומפעם (misura), זיכרון, חלוקת המרחב (spacing), סגנון ומניירה (maniera).

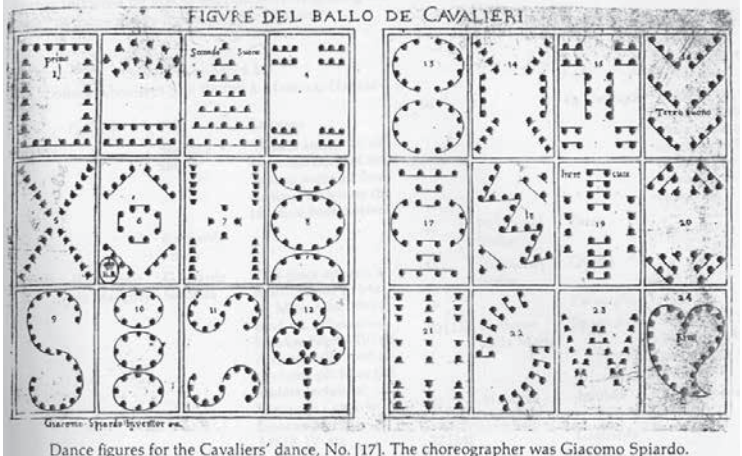
גם במאה ה־16 ניכרת תרומתם של אנשי המחול האיטלקים. בסוף המאה יצאו לאור ספריהם של פאבריציו קארוזו (Fabritio Caroso), *הרקדן* ב־1589 ו*אצילותן של הנשים* ב־1600. בשנת 1603 יצא לאור ספרו של צ'זארה נגרי (Cesare Negri) *"סודי האהבה"*. *אצילותן של הנשים* מאת קארוזו יצא במהדורה חדשה ב־1620 (הוכחה מיוחדת לפופולריות הרבה של הספר). ראוי לציין שבין השנים 1550–1620 ראו אור כ־15 חיבורי מחול תאורטיים בסגנון איטלקי, ואף אחד מהם לא עסק בתיעוד הריקודים בכתב תנועה, אלא בתיאוריהם המילוליים. כלומר המחול עדיין נשען על מסורת שנוצרה בעל פה.

המחול הבימתי בפסטיבלים של הרנסנס

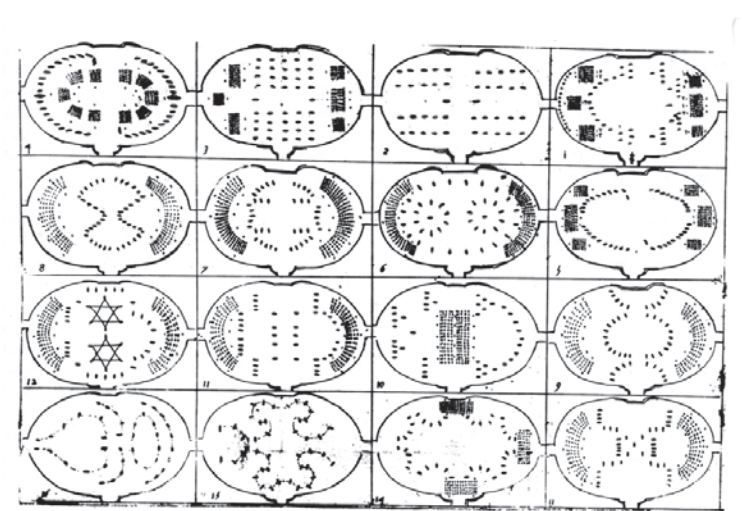
השילוב בין פוליטיקה לבידור, או Power & Art, כמו שם הספר והתזה של סר רוי סטרונג (Roy Strong), נוצר בחצרות של נסיכי איטליה בתקופת הרנסנס. המפורסמים ביותר היו הפסטיבלים של שושלת מדיצ'י בין השנים 1539 - 1637, שכללו גם מופעי מחול, בעיקר בחלק ה"גרנד בלט" בהשתתפות עשרות רקדנים. ב־1547 קתרין דה מדיצ'י (נכדתו של לורנצו המפואר) נישאה למלך צרפת אנרי השני. עם הגיעה לצרפת, הביאה עמה מאיטליה תרבות ואופנה איטלקית ובעיקר אהבה למופעי פאר. ה"magnificences" (כך כונו) גיבשו את הז'אנר שנקרא *בלט דה קור*.

הבלט קומיק של המלכה (*Le Balet Comique de la Royne*, 1581) היה הניסיון המשמעותי הראשון לשלב את כל האומנויות: מוזיקה, שירה וריקוד, כאשר יוון העתיקה היוותה את המקור להשראה. במבוא לספר ההצגה *לבלט קומיק של המלכה*, הכוריאוגרף והבמאי בלתזאר בוזזאיייה (Balthasar Beaujoyeux) מסביר את הייחודיות של היצירה כנקודת מפגש בין *טרפסיקור* לגאומטריה: "הבלט הוא המצאה מודרנית [...] ואינו אלא מגוון של תצורות גאומטריות הנוצרות ע"י מספר רקדנים הרוקדים יחד לצלילי מוזיקה כלית" (ההדגשה שלי). מסוף המאה ה־16, במסגרת חגיגות החצר - Court Festivals, / או הבלט דה קור, התפתח הז'אנר של הריקוד הגאומטרי, שבגלל אופיו "הגאומטרי" היה נוח לתיעוד.

לפי השקפת העולם הרנסנסית, המוזיקה והמחול נוצרו כהשתקפות ההרמוניה ותנועת גרמי השמיים. אומנם המוזיקה היא המקור, הבבואה האמיתית של ההרמוניה השמימית, והריקוד אינו אלא ייצוג גשמי של המוזיקה. המחול, או ליתר דיוק התנועה בריקודים של מספר משתתפים, נותן ביטוי לסדר העולמי בדרך של היצג המעלה דומות, וזאת, על סמך התכונות הגאומטריות המשותפות, אשר מיוחסות ליקום ולריקוד. למשל, הערכות בצורה גאומטרית מרובעת סימלה את ארבע רוחות השמיים, ארבע עונות השנה או את ארבעת היסודות (אדמה, רוח, אוויר, אש). עיגול, ללא נקודת התחלה או סוף, סימל את השמיים ואת השלמות, ותנועה מעגלית סימלה את האינסוף ואת הזמן. מרגרט מקגוואן הציעה לכנות סגנון מחול זה "ריקוד אפקי־גאומטרי" (horizontal).



תצורות ריקוד לריקוד הגברים מאת הכוריאוגרף ג'אקומו ספיארדו, נפולי, 1620: "במסגרת החגיגות להחלמתו של פיליפ הזו", מלך הספרדים"



68 Jacques Callot, The choreographic plan for the Guerra d'Amore, held in Florence in 1615.

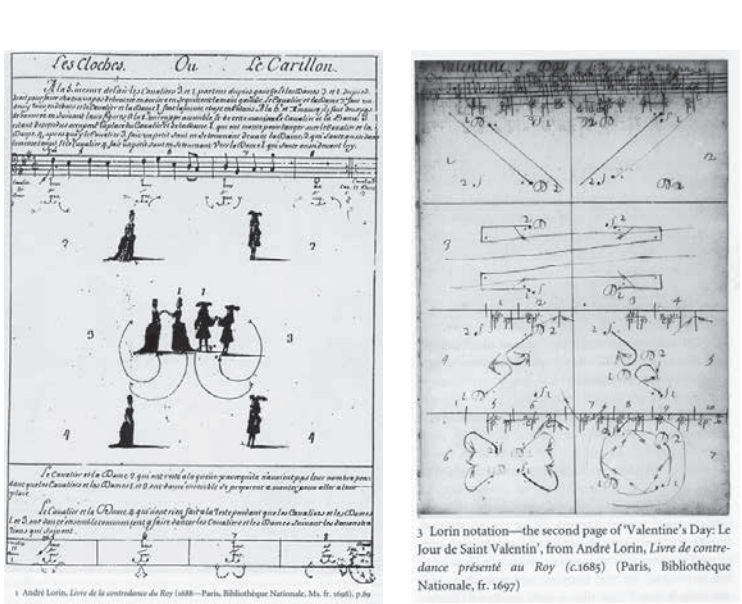
תוכנית כוריאוגרפית של מפגן סוסים "מלחמת האהבה" לאירוע בפירנצה, 1615. איור מאת ז'אק קלו (Jacques Callot)

המחול בחצר לואי ה־14'

במהלך המאה ה־17 הבלט החצרוני החל להתמקצע, להיות מגוון בצורה ובתכנים, ובהדרגה הפך מבידור של אצילים חובבים לקטגוריה של אומנות מקצועית. במהלך שלטונו האבסולוטי של לואי ה־14' צרפת הפכה למעצמת־על. בנוסף לעוצמתה הפוליטית, הצבאית והכלכלית, הפכה למרכז תרבותי שהתחרה באיטליה. הוקמו מספר אקדמיות כצעד מכוון במדיניות שטיפחה את האומנויות. ב־1661, נוסדה האקדמיה למחול, שלואי ה־14' בירך עליה, ולמורת רוחם של חברי אגודת (גילדת) המוזיקאים, שהרקדנים השתייכו אליה עד 1661. בין השנים 1661–1672 הוקמו למעשה שלוש אקדמיות: האקדמיה למחול ב־1661, האקדמיה המלכותית למוזיקה ב־1669 והאקדמיה המלכותית למוזיקה ולריקוד ב־1672, לימים ה־Paris Opera, ה"מכה" של המחול עד 1870. צעד נוסף בתהליך ההתמקצעות והגיוון במחול נעשה כאשר בשנות ה־80 של המאה ה־17 רקדניות החלו להופיע על הבמה, כאשר עד להופעת הנשים על הבמה הגברים חילאו את תפקידן.

אחת ההמצאות שתרמו למיסוד ה־d'ecole'danse (מונח המתייחס לסגנון האקדמי הטהור של הבלט הקלסי) הייתה המצאת כתב התנועה - "כוריאגרפיה" (כרוס + גרפיה). ידוע שבסביבות 1674 לואי ה־14' (או נתן הוראה) פנה לפייר בושה (Pierre Beauchamp), שאז היה מורו האישי ומנהל האקדמיה למוזיקה, כדי למצוא דרך לתעד את המחול - לפתח שיטת תיווי. בושה נענה, כי ידוע שבשנת 1684 תיעד שאקון מהאופרה *פאתון* של ז'אן בפטיסט לולי. שיטת התיווי של בושה לא הייתה היחידה. בשנות ה־80

של המאה ה־17 היו לפחות עוד שתי שיטות שעמדו להתפרסם: אחת של אנדרה לורין (Lorin) והשנייה של ז'אן פאבייר (Favier). מהשיטה של לורין שרד אוסף של 13 קונטרדנס אנגליים, שמתוארך מ־1685 ו־1688.



כתב "לורין" לקונטרדנס



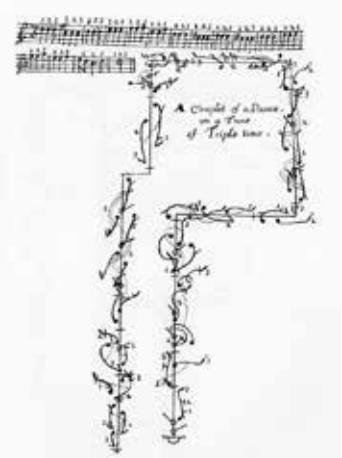
עמוד מתוך המסקרה נישואיה של קטיה השמנמה, כוריאוגרפיה ותיעוד מאת ז'אן פאבייר, 1688

השיטה של בושה מתוארת בספרים של פייה (ראול אוז'ר פייה), לכן הכתב נקרא על שם שני ממציאיו Beauchamp־Feuillet (בושה־פייה). פייה ערך והדפיס את השיטה בספר *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse par caractères*, שיצא לאור ב־1700, זכה לשלל מהדורות עד 1710 ואף תורגם לאנגלית, גרמנית, איטלקית, ספרדית ופורטוגזית במהלך המחצית הראשונה של המאה ה־18. למעלה מ־300 ריקודים תועדו בכתב רובם יצאו לאור. רוב הריקודים מתוארכים מהשליש הראשון של המאה ה־18. קיימים ריקודי זוגות וריקודי סולו מתוך האופרות, שהוצגו בין השנים 1680–1720, כמו שאקון, פסקליה, ג'יג, סרבנד, לור, פספיי, בורה וגאבוט. בדרך כלל לצד הריקודים צוינו שמות הרקדנים שחוברו עבורם. "מלך הריקודים", המינואט, זכה לספרייה שלמה.

אומרים שפייה "גנב" מבושה, אבל לזכותו ייאמר שערך את השיטה בצורה טובה וברורה. הוא ניסח וקבע תבניות צעדים מורכבות בסדרות של טבלאות שלב אחר שלב, וכן הסביר את ביצועם בזמן המוזיקלי ובמרחב.

כתב פייה

העמוד ייצג את הבמה או רחבת הריקודים ותווי התנועה מסומנים על מסלולי התנועה. מסלולי ההתקדמות סומנו כמו במפת דרכים, כאשר בצדיהם מוקמו הסימנים או התווים של התנוחות והתנועות. הריקודים החשובים ביותר היו הריקודים בשניים, בנפרד, כשהקהל יכול היה לעקוב אחר הסימטריה בכוריאוגרפיה. בדרך כלל ריקודי הזוגות תוכננו לצפייה חזיתית, אבל רבים מהם תוכננו כאילו משקיפים עליהם מלמעלה.



"קדימה" (קהל) נקודת התחלה



ריקוד בשניים בפני המלך ומפלייתו

בראייה היסטורית, הריקוד הגאומטרי היה שיר הלל למרחב התנועתי (Dancing Space). תצורות גאומטריות ויצירת Floor Patterns המשיכו להוות את סיבת הקיום לריקוד ההצגתי, במיוחד כשמספר הרוקדים הצטמצם לשניים במתכונת של Danses à Deux (ריקוד בשניים). כ־300 ריקודי זוגות, שתועדו בכתב פייה (Feuillet), ייצגו את הסימטריה הבילטרלית ואת כל שאר אפשרויות ההשתקפות. לכאורה הסימטריה הבילטרלית הייתה הדבר "הכי טבעי" לרקדן, שלא היה מובן מאליו ולא בא לידי ביטוי ומיצוי עד המצאת חמשת המצבים (Five Positions) והמימוש של ה־Turn Out ("סיבוב החוצה").

בספרו, *The Dancing Master* מ־1725, פייר ראמו (Pierre Rameau) מייחס לבושה את המצאת חמשת המצבים ב־Turn Out, ומציין שהפוזיציה החמישית אפשרה תנועה שוטפת הצידה, בלי לשנות את החזית. באוספי הריקודים ה־"Recueil", שיצאו לאור בין השנים 1704 - 1730 ע"י פייה, ובעיקר באלה של לואי פקור (Pecour - יורשו של בושה באופרה) ועמיתיהם באנגליה ובאיטליה, ניתן להתחקות אחר התפתחות הטכניקה של המחול.



נעמי פרלוב, צילום: אורן מנצורה
Naomi Perlov, photo: Oren Manzura

“כותבת מחול” רועי בדרשי מראיין את נעמי פרלוב

הריאיון התקיים במשרד “המסלול להכשרת רקדנים” - תל-אביב-יפו, המנוהל
אומנותית על ידי נעמי פרלוב ואופיר דגן מ־2008.

רועי: ספרי לי על תהליך היצירה של כלולות.
נעמי: התהליך של כלולות התחיל כאשר פרלז'וקאז' רצה לבחון ולהאיר את המסורת הבלקנית בה גדל: נישואי כפייה, מעמד האישה ביחס למעמד הגבר ומבט אחר על הריטואל סביב החתונה האלבנית. התהליך עצמו היה מרתק. נפעמתי מהדרך בה הוא יוצר, כי עדיין לא חוויתי תהליך יצירה יחד אִתו. אהבתי שהוא לא מסביר לרקדנים בכל רגע מה עומד לקרות ומה הרעיון של העבודה. הוא לא האכיל אותנו בכפית והלכנו אִתו. לאט לאט הדברים נשזרו. במהלך כל החזרות הוא היה צמוד לפרטיטורה המוזיקלית של סטרווינסקי (Stravinsky). הייתי כל כך עסוקה בכתיבה שרק לאחר שנים הבנתי את המסר האמיתי, חוויתי משהו עמוק. למעשה שנינו היינו צעירים ובתחילת דרכנו. יש משהו בעבודה הזו שמהפנט ונשאר איתך לאורך כל החיים, זו התחושה שליוותה אותנו בתהליך. לא ידענו שהדבר נועד לכך ויהפוך ליצירה קאנונית.

“אין לך גוף טוב, אבל את מוזיקלית מאוד ותופסת תנועה מהר מאוד”. המשפט הזה של ז'נט אורדמן שינה את מסלול חייה של נעמי פרלוב מהריקוד לכוריאולוגיה. היא הבינה שהיכולת שלה לתפוס תנועה היא כמו מצלמה שעושה את הקליק - כישרון שתוכל להשתמש בו למקצוע שלך.

כיום, פרלוב הינה כוריאולוגית' בכתב התנועה בְּנֶשׁ (Benesh) ואסיסטנטית של אנז'לאן פרלז'וקאז' ב־30 השנה האחרונות. היא מוזמנת להעלות את עבודותיו של פרלז'וקאז' בלהקות המפורסמות בעולם, וביניהן בלט לה סקאלה במילנו, בלט האופרה של פריז, בלט מרינסקי, דויטשה אופר בברלין ועוד.

בריאיון שוחחנו על התכנים שנעמי הציגה ביום עיון על כתיבי תנועה ומחול, בחודש אפריל 2017, במרכז קהילתי דב הוז, שהוצג בו קטע מתוך כלולות מאת אנז'לאן פרלז'וקאז' - היצירה שסללה את דרכו כאחד הכוריאוגרפים המובילים באירופה.

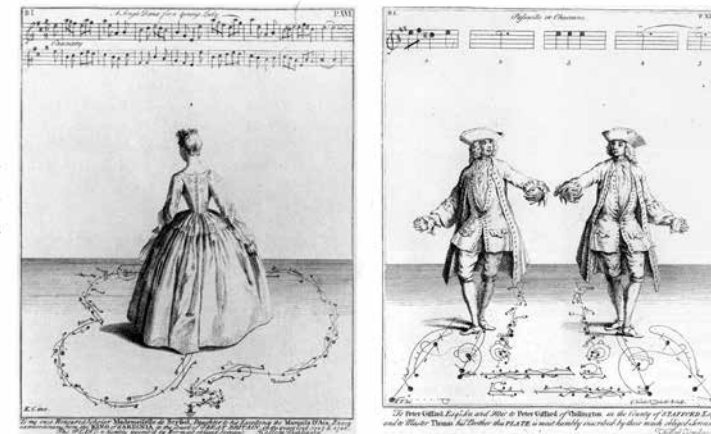
European Fashion, French Obsession. London: Yale University Press, pp. 91-126.

Neville Jennifer, 2008 ed. *Dance, Spectacle, and the Body Politick*, 1250-1750, Indiana University Press.

Sparti Barbara, 1996. “Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance.” *Dance Chronicle*, 19, no. 3, pp. 255-276.

Pierce Ken, 1998. “Dance Notation Systems in Late 17th-Century France.” *Early Music*, 26, no. 2, pp. 286-299.

Powell John S, 1995. “Pierre Beauchamps, Choreographer to Moliere’s Troupe du Roy.” *Music and Letters*, 76, no. 2, pp. 168-186.



שני איורים להוראת כתב פייה מתוך ספרו של קלום טומלינסון *The Art of Dancing*, לונדון, 1720. בספרה *Dance Notation*, אן האטצ'ינסון גאסט שואלת איך התנועה מתוארת; האם הכתב הוא Descriptive או Prescriptive? שאלה זו מעסיקה את מומחי הפענוח והשחזור מכתבי התנועה. האם הכתב משקף את המצוי או הרצוי? שאלה זו ליוותה אותי ומלווה כל אחד או אחת העוסקים בפענוח וב־Reconstruction של ריקודים מתועדים. פענוח ושחזור למטרת החייאה (Revival) מחייבים מחקר מעמיק, שכולל גם שחזור של הקשרים (Reconstructio of Contexts), וכפי שהמוזיקה היא מעבר לתווים, כך גם הריקוד.

ביבליוגרפיה

מקורות ראשוניים:

Balthazar de Beaujoyeux, 1982. *Le balet comique, 1581.* Facsimile edition. Ed. and with an introduction by Margaret M. McGowan. Binghamton, NY: Medieval and Renaissance Text and Studies.

Feuillet Raoul Auger. *Chorégraphie ou l'art de décrire la danse par caracteres*: Paris, 1700.

Rameau Pierre. “*The Dancing Master*”. Trans. Cyril W. Beaumont. From the Original Edition, Paris, 1725. Dance Books: 2003.

Tomlinson Kellom, 1724. *The Art of Dancing: Explained by Reading and Figures.* London.

מקורות משניים:

Baxandall, Michael, 1974. *Painting and Experience in Fifteenth-Century Italy.* Oxford: OUP.

Franko, Mark, 1993. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body.* Cambridge: CUP.

_____, 1986. *The Dancing Body in Renaissance Choreography* (c. 1416-1589). Birmingham, Ala.: Summa Publications.

Gorce Jerome de la, 1990. “Guillaume-Louis Pecour: A Biographical Essay.” Trans. Margaret M. McGowan. *Dance Research*, 8, no. 2, pp. 3-26.

Hutchinson Guest Ann, 1989. *ChoreoGraphics: A Comparison of Dance Notation Systems from the Fifteenth Century to the Present*, Gordon and Breach, London.

Hutchinson guest Anne, 1998. “Notation”. In *International Encyclopedia of Dance*, 4, pp. 683-686.

McGowan Margaret M, 1963. *L'art du Ballet de Cour en France: 1581-1643*, Paris: CNRS.

_____, 2008. “Forms of Dancing”. In *Dance in the Renaissance*: