

UNIVERZITA KARLOVA V PRAZE

FILOZOFICKÁ FAKULTA

ÚSTAV ROMÁNSKÝCH STUDIÍ

**Bakalářská práce**

Klára Suldovská

Barokní taneční notace podle Feuilletovy  
*Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*

Vedoucí práce: PhDr. Závěš Šuman, Ph.D.

Praha 2020

## **Poděkování**

Děkuji vedoucímu práce PhDr. Závěši Šumanovi, PhD. za cenné připomínky a opravy. Za odbornou konzultaci děkuji Andree Miltnerové.

## **Prohlášení**

Prohlašuji, že jsem tuto bakalářskou práci vypracovala samostatně a výhradně s využitím literatury a pramenů, které dále uvádím.

V Praze dne 20. 7. 2020

Klára Suldovská

## **Abstrakt**

V bakalářské práci se budu zabývat nejstarším způsobem grafického (tedy nikoliv pouze slovního) zápisu tance – tak zvanou Beauchamp-Feuilletovou taneční notací. Osvětlím okolnosti vzniku notace, její základní principy, způsob jejího zápisu a čtení, literárněhistorický a kulturněhistorický význam a její pozdější recepci. Jádrem práce bude tvořit překlad Feuilletova stěžejního díla *Chorégraphie, ou l'art de décrire la danse*, která je vedle děl Pierra Rameaua obecně považovaná za základní příručku v oblasti notace. Právě z Feuilleta později vycházeli další autoři. Dílu se budu věnovat samozřejmě i po „literární“ a jazykové stránce. Za pozornost stojí na příklad rozdíly mezi jednotlivými vydáními.

Ve druhé části práce nastíním, jakým způsobem byl tanec – jež můžeme dnes rekonstruovat mimo jiné právě díky Beauchamp-Feuilletově notaci – inscenován ve vybraných dramatech na dvoře Ludvíka XIV. a jakou v nich plnil funkci.

## **Klíčová slova**

Barokní tanec, *Chorégraphie*, Feuilletova taneční notace, la belle danse

## **Abstract**

This thesis treats the oldest method of graphic dance notation system – so-called Beauchamp-Feuillet's dance notation. I will explain the circumstances of its origins, the basic rules, the principles of its writing and reading, the literary and historical value and the later reception. The core of my work will be a translation of Feuillet's major work, *Orchesography Or, the art of dancing*, which is besides the Pierre Rameau's writings considered the basic guide and sort of a handbook dealing with the description of dance. Also the later authors based their works on Feuillet. I will certainly deal with the literary and language point of view of the book. The differences among particular editions, for example, are worth the study.

In the second part of my work I shall describe how the dance – that we can reconstruct nowadays predominantly thanks to the Beauchamp-Feuillet's notation – was put on stage in some dramas at the court of Louis XIV and what was its role.

## **Keywords**

Baroque dance, *Orchesography*, Feuillet's dance notation, la belle danse

## OBSAH

Úvod.....	9
1 Cesta k „la belle danse“ .....	13
2 Beauchamp-Feuilletova notace.....	18
Základní principy Beauchamp-Feuilletovy notace.....	21
3 Choreografie aneb Umění zapisovat tanec .....	27
Předmluva.....	29
Královské privilegium .....	31
Umění zapisovat tanec pomocí písmen a názorných figur, díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance.....	33
O sálu či divadelní scéně .....	33
O vyobrazení těla tanečníka .....	34
O dráze .....	34
O pozicích.....	36
O správných pozicích .....	37
O nesprávných pozicích .....	38
O kroku.....	39
Poznámky ke skokům.....	46
O skočných krocích (pas sauté).....	47
Jak mohou mít pozice stejné značky jako kroky .....	54
Jak mohou mít pozice a půlpozice více značek zároveň .....	56
O pozicích a půlpozicích kroucených (tortillés).....	59
O pozicích a půlpozicích, které jsou zkroucené (tortillé) a opět srovnané (détortillé).....	60
Jak se v kroucených pozicích točí obě chodidla stejným směrem .....	60
Jak se v pozicích zkroucených a navracených obě chodidla točí a navracejí na stejnou stranu .....	61

O změnách pozic .....	61
O pozicích, které se posouvají z místa .....	62
O změnách kroucených pozic.....	64
Návod, jak držet knihu, abychom rozluštili zapsané tance .....	64
Návod, jak musíme postupovat, abychom rozuměli zápisu během pohybu.....	66
Pro rozeznání kroků a půlpozic od pravé nohy s těmi od levé nohy .....	67
Jak během chůze do strany rozeznat pozice a půlpozice od předního či od zadního chodidla .....	69
Jakým způsobem se kroky navzájem kříží .....	72
Jak se navrátit na dráhu, po které jsme již šli .....	73
Pro rozeznání pozice v každém kroku.....	74
O případech, kdy kroky končí v pozicích.....	75
O kroku jednoduchém a kroku složeném .....	78
O rytmu a kadenci .....	79
O figuře.....	85
Jakým způsobem má každý tanečník při tanci sledovat figury .....	88
Podání rukou při tanci .....	89
O pažích (ports de bras) a jejich pohybech .....	90
Jak umístit paže na dráhu .....	91
O kastanětách .....	93
Čím je třeba se řídit při zapisování tance .....	97
4 Poznámky k překladu a taneční terminologii .....	100
5 Role tance v představeních uváděných na dvoře Ludvíka XIV.....	110
Závěr .....	119
Seznam termínů.....	122
Seznam použité literatury.....	124
Prameny.....	124

Sekundární literatura .....	124
-----------------------------	-----



## ÚVOD

Touha zvěčnit svůj odkaz, své dílo, zachovat věci kolem sebe či zaznamenat prožité události, ať už pro své okolí nebo pro další generace, je člověku vlastní. Za tímto účelem bylo vynalezeno písmo, psány kroniky, šlechtici se nechávali portrétovat a tepat svá jména do kamene. Těžší je však vždy zachytit pomíjivé okamžiky. Nejpomíjivějším ze všech umění je, jak je obecně známo, tanec. Jakési „noty“ pro záznam hudby známe již od středověku, tanec si ovšem na svůj způsob zachování musel počkat.

Prvním, komu se to uspokojujivě podařilo, byl Raoul-Auger Feuillet. V roce 1700 vydal dílo *Choregraphie ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs*, ve kterém detailně popisuje principy barokního tance a zároveň i způsob zaznamenání pohybů. Právě toto dílo bude stěžejním pramenem pro mou práci.

Z konce 17. století známe ve Francii čtyři způsoby tanečního zápisu. Já se budu věnovat pouze takzvané Beauchamp-Feuilletově notaci vycházející ze zmiňovaného díla *Chorégraphie*.<sup>1</sup> Jde o notaci nejrozšířenější a nejužívanější, tvoří tedy dodnes základ. Autory tří zbylých systémů byli André Lorin, Jean Favier a jistý pan De la Haise. Lorinovu, Favierovu a Beauchamp-Feuilletovu notaci a rozdíly mezi nimi přehledně popisuje Ken Pierce.<sup>2</sup> Všechny tři vznikly přibližně ve stejnou dobu, snaží se zachytit tentýž pohybový rejstřík a zaznamenávají tři základní aspekty tance – kroky, figury a hudbu. Není tedy divu, že se v mnohém podobají. V praxi se však ujala a osvědčila pouze notace Beauchamp-Feuilletova.

Barokní tanec se stává v posledních letech velmi oblíbeným, a dokonce i v České republice má své příznivce, kteří se tomuto stylu věnují. Většina tanečníků však neumí taneční notaci číst, takže je odkázána na interpretaci lektora. Mým cílem je přiblížit problematiku vzniku a čtení Beauchamp-Feuilletovy notace podle toho, jak je vyložena v *Chorégraphie*. Věřím, že může být užitečná nejen pro tanečnický, kteří si chtějí rozšířit kromě praktických dovedností také teoretické znalosti, ale i pro osoby

---

<sup>1</sup> Přívlastek Beauchamp-Feuilletova označuje metodu tanečního zápisu, která je v *Chorégraphie* popsána, netýká se však jejího autorství. Proto v souvislosti s metodou užívám označení Beauchamp-Feuilletova, ale v souvislosti s dílem *Chorégraphie* pouze Feuilletova (viz níže).

<sup>2</sup> PIERCE, Ken. *Dance Notation Systems in Late 17th-Century France*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol., no. 26(2), 1998, s. 287–300 Zdroj: JSTOR [cit. 2019-09-25].

méně zasvěcené, např. pro přívržence historicky poučeného provedení dobových tanců, jež byly svázány všemožnými pravidly, která pro dnešního diváka ani tanečníka nejsou již zcela samozřejmá.

Jsem si však vědoma toho, že pouze po přečtení mé práce nebude čtenáři dopřáno pochopit všechny detaily Beauchamp-Feuilletovy notace a naučit se ji bezchybně a plynule číst. K tomu je bezpochyby zapotřebí seznámit se nejprve s tancem, neboť jsem přesvědčená, že čtenáři *Chorégraphie* v 18. století taneční zvyklosti znali a notace pro ně byla jen možností, jak si choreografie zaznamenat, popřípadě se naučit nové, ale s pomocí již známých kroků. A rozhodně k tomu alespoň zpočátku potřebovali tanečního mistra. Ani dnes není možné naučit se dobře společenské tance pouze z příručky z tanečních. Dovoluji si tedy tvrdit, že je třeba při studování notace vstát od stolu a popsané pohyby si prostě vyzkoušet. I noty zůstanou pro člověka jen rozsypanými puntíky a tahy, dokud si nezkusí převést je v hudbu.

Koneckonců i sám Feuillet uvádí, že vysvětluje jen ty nejdůležitější kroky a figury. Navíc popisuje všechny pohyby a způsob jejich zaznamenání postupně, řekla bych, že někdy až „polopaticky“, s názornými, avšak zjednodušenými obrázky. Právě překlad Feuilletovy *Chorégraphie* z francouzského originálu do češtiny bude představovat stěžejní část mé práce. Je to historicky první vydané dílo o taneční notaci, domnívám se tedy, že si zaslouží být představeno i českému čtenáři. Snažila jsem se přeložit ho co nejpřesněji, ale přitom především srozumitelně. Tak, aby měl čtenář možnost seznámit se s principy notace. Nezbytnou součástí *Chorégraphie* jsou ilustrace. Ve své práci jsem využila ty z prvního vydání z roku 1700 nebo z anglického vydání z roku 1706. Vybírala jsem vždy tu, které byla přesnější či v lepší tiskové kvalitě. Kniha obsahuje i čtyřicet tabulek s celkem 450 variantami kroků, těmi jsem se však rozhodla v této práci dále nezabývat. Názvy kroků by byly z velké části pravděpodobně nepřeložitelné. Svým rozsahem však detailní studium této části díla skýtá příležitost pro napsání další práce. Překlad jsem doplnila kapitolou s vlastními poznámkami a vysvětlivkami k překladu.

V dalších kapitolách stručně nastiňuji vývoj taneční notace a zmiňuji některé starší postupy, které barokní metodě předcházely. Považuji to za účelné pro pochopení okolností a potřeby vzniku barokní notace, mnohem propracovanější než všechny, které jí předcházely. Tímto chci také vyzdvihnout její detailnost a přesnost, díky níž jsme nyní schopni rekonstruovat barokní tance poměrně velmi přesně, v čemž spatřu-

ji velký a trvalý význam tohoto systému. Dále popisují společenskou funkci tance, podávám základní charakteristiku tanečního stylu *la belle danse* (Beauchamp-Feuilletova notace vznikla právě za účelem zaznamenání tohoto dvorského stylu) a osvětluji vznik tohoto pojmu. Jednu kapitolu věnuji též problematice autorství Beauchamp-Feuilletovy notace, okolnostem vzniku a vydání *Chorégraphie*. Vyšla v několika vydáních i několika překladech, ty zásadní z nich v příslušné kapitole porovnávám. Přidala jsem také krátké shrnutí základních principů Beauchamp-Feuilletovy notace, které si klade za cíl zasvětit čtenáře do problematiky interpretace notace a připravit ho na čtení překladu *Chorégraphie*, jenž následuje.

V poslední kapitole tanec zasazuje do širšího kontextu dvorských představení. Někdejší divák se na dvoře Ludvíka XIV. mohl v průběhu jeho panování setkat s mnoha uváděnými žánry. Ať už byla představení označována jako tragédie, komedie, pastorály, ballets de cour atp., či později comédies-ballets, tragédies-ballets či tragédies lyriques, tyto žánry se navzdory různým pojmenováním svým obsahem často překrývaly (žánrový synkretismus) a nebyly vždy zcela striktně oddělené. Tanec se ovšem mohl vyskytovat v kterémkoliv z nich.

Schematicky lze říci, že tanec zastával v představeních dvě základní úlohy. Za prvé měl vytvořit prostor pro sebe prezentaci panovníka či členů dvora. Ludvík XIV. zpolitizoval všechny činnosti a chtěl přinést Francii nepomíjivou slávu, tanec tomuto zacílení podléhal v podobě ceremoniálních plesů či baletů.<sup>3</sup> Za druhé sloužil tanec k pobavení diváků a „zkrášlení“ představení.

Nový rozměr vtiskli tanci Lully a Molière. Usilovali o sjednocení slova, zpěvu a tance v rámci jednoho představení a zasadili tanec do děje. Proto byly Molièrovy hry tak úspěšné, staly se základem repertoáru a vydržely dlouho na jevištích. Ostatní autoři z tohoto konceptu poté vycházeli a navazovali na něj. Na žánr comédie-ballet se zaměřím více než na ostatní, neboť tanec v něm hraje důležitou roli, poskytuje širokou škálu možných interpretací jeho zařazení do hry a zdaleka není jen zbytnou okrasou, jak tomu často bývalo v operách vznikajících souběžně.

---

<sup>3</sup> LITTLE, Meredith. *Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol. 3, no. 4, 1975, s. 331–340. Zdroj: JSTOR [cit. 2020-02-04], s. 331.

Tvrzení Francine Lancelot, že Feuilletova notace zůstává naznámá,<sup>4</sup> je dnes už přežitá. V současné době existuje o problematice barokního tance a zejména jeho inscenování už mnoho publikací. Téma barokních baletů studuje množství britských, amerických a samozřejmě i francouzských badatelů. Nejčastěji se však zabývají provedením baletů, což s taneční notací souvisí jen vzdáleně. Pro seznámení se s historií zápisů tance představuje velmi dobrý úvod článek Meredith Little *Recent Research in European Dance, 1400-1800*,<sup>5</sup> v němž autorka podává chronologický přehled prací zabývajících se rekonstrukcemi historických tanců. Průlomovým dílem o Beauchamp-Feuilletově notaci se stalo kompendium britsko-americké autorky Wendy Hilton *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*, jež je právem označováno za „bibli“ barokního tance. Lze ho vnímat jako učebnici čtení notace a interpretace barokního tance, doplněnou o zasazení tance do dobového kontextu.

V českém prostředí se na akademické úrovni barokním tancem zabývá zejména profesorka Helena Kazárová. Úvod do Beauchamp-Feuilletovy notace podává v článku *Feuilletova taneční notace jako prostředek pro rekonstrukci, analýzu a zápis tanců ve stylu 18. století*, který následně rozvedla ve dvou monografiích *Barokní taneční formy* a *Barokní balet ve střední Evropě* (viz bibliografie). V každé z nich věnuje kapitulu notaci, její principy však popisuje jen stručně, zabývá se spíše problematikou autorství a užíváním notace v choreografiích. V první zmíněné monografii pak rozebírá všechny barokní taneční formy, a to i po hudební stránce.

---

<sup>4</sup> LANCELOT, Francine. *Écriture de la danse le système Feuillet*. [online]. G.-P. Maisonneuve et Larose: Ethnologie française, vol. 1, no. 1, 1971, s. 29–58. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04], s. 29.

<sup>5</sup> LITTLE, Meredith. *Recent Research in European Dance, 1400-1800*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol. 3, no. 4, 1975, s. 331–340. Zdroj: JSTOR [cit. 2020-02-04].

## 1 CESTA K „LA BELLE DANSE“

Tanec je společenskou zábavou od nepaměti. Domníváme se, že již pravěcí lidé prováděli při svých rituálech cosi, co bychom mohli nazvat tancem, antičtí aristokraté se tanci oddávali při hostinách a slavnostech, tančily se lidové tance i tance doprovázející náboženské rituály. Jejich konkrétní technická stránka nám však zůstává neznámá. Tanec studoval od jeho prvopočátků na příklad Gaston Vuillier,<sup>6</sup> ze současných autorů např. Joan Cass<sup>7</sup> či Gayle Kassing.<sup>8</sup>

Až do 15. století se však vyskytují jen zmínky, že se tanec provozoval, a to nejen na šlechtických dvorech. Ve 14. století se tančily např. estampidy, nicméně detailnější zachycení, jak přesně vypadaly, už chybí. Konkrétnější zprávy o organizovaném pohybu nám podávají až italské raněnovověké dokumenty z 15. století. V této době se také setkáváme s prvními pokusy, jak tanec zaznamenat. Autory italského quattrocenta, z jejichž tanečních sbírek se dnes často vychází při rekonstrukcích tanců, byli na příklad Domenico da Piacenza neboli Domenico da Ferrara (*De arte saltandi, choreas ducendi*, před rokem 1445) a Guglielmo Ebreo, jiným jménem Giovanni Ambrosio da Pesaro (*De pratica seu arte tripudii*, kolem roku 1463).

Další dochovanou taneční sbírkou z tohoto období je tzv. *Bruselský rukopis* (*Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*), od neznámého autora, vzniklý kolem roku 1490. Spíše než vlastní obsah je zajímavější provedení rukopisu – je psán skvostným zlatým písmem na černém papíře, jenž byl tehdy dražší než zlaté písmo.

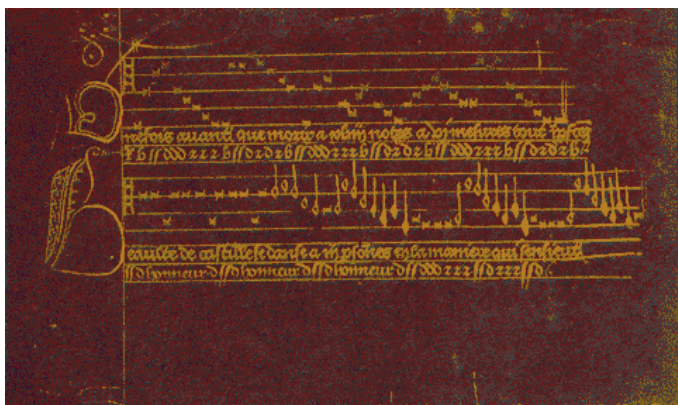
Avšak ani zápisy tanců z 15. století nejsou precizní – na příklad v *Bruselském rukopisu* jsou kroky zapsány pomocí písmenných zkratek (*s, d, dr, R, r, b*) pod notovým zápisem (na nejnižším řádku), ale rytmicky s ním nekorespondují. Jednotlivé zkratky bývají na začátku sbírek vysvětlené, na příklad *c* (= *continenza*) je definována jako šlapání měchů. Jak přesně si ale autor tento pohyb představoval, pro současného člověka není vůbec zřejmé, a proto se setkáváme s velkým množstvím různých výkladů zápisů a odlišných rekonstrukcí.

---

<sup>6</sup> VUILLIER, Gaston. *Histoire de la danse à travers les âges*. Paris: Hachette, 1898. Vyšlo také v několika vydáních v anglickém překladu, např.: VUILLIER, Gaston – GREGO, Joseph. *History Of Dancing From The Earliest Ages To Our Own Times*. [S. L.]: Kessinger Publishing, 2004.

<sup>7</sup> CASS, Joan. *Dancing Through History*. [S. L.]: Prentice Hall, 1993.

<sup>8</sup> KASSING, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. [S. L.]: Human Kinetics, 2007.



Ukázka zápisu tance *Beaulté de Castille* v *Bruselském rukopisu*, zaznamenaného pomocí písmenných zkratek.

Basses danses dites de Marguerite d' Autriche. In: *The Library of Congress* [online]. [cit. 2018-05-11]. URL: <<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=112/musdi112.db&recNum=26>>

Zápisy z období vrcholné renesance a manýrismu (zejména italské, ze 16. století nebo počátku 17. století) nám už přinášejí bližší informace. Setkáváme se tu výhradně se slovním popisem, doplněným někdy (spíše ilustračními) obrázky. V popředí stojí dva autoři: Fabritio Caroso (sbírky *Il Ballarino*, 1581, *Nobiltà di Dame*, 1600) a Cesare Negri (*Nuove Inventioni di Balli*, 1604). V tomto období je ale vydána i učebnice Throinota Arbeaua *Orchésographie*, dílo francouzské provenience, které Feuillet v předmluvě k *Chorégraphie* zahrnuje chválou.

Až do počátku 17. století se zápisy tanců na šlechtických dvorech omezují výhradně na pohyby nohou. Kroky jsou velmi rozmanité a objevují se i fyzicky náročné skočné tance (tzv. gagliardy). Tělo však zůstává většinou vznešeně vzpřímené a nepoužívají se ani pohyby paží, nebo alespoň nejsou definované v zápisech. Pravděpodobně ale tanečníci nějakým způsobem pohyb doprovázeli i přirozeným pohybem paží. Nicméně i přes mnohé nejasnosti nám taneční zápisy této doby umožňují tanec poměrně detailně studovat. V českém prostředí se problematikou renesančních tanců a taneční kultury podrobně zabývá Kateřina Klementová ve své disertační práci.<sup>9</sup>

---

<sup>9</sup> KLEMENTOVÁ, Kateřina. *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*. Praha, 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Eva Kröschlová.

77

**ARDENTE SOLE**  
BALLETO:

IN LODE DELL'ILLVSTR. ET ECCEL. SIG.  
DVCHESSA DI VRBINO.

L'UOMO in questo Balletto ha da pigliar la  
Dama per la man ordinaria, cioè per la sinistra,  
come si ha nel disegno, facendo insieme Riverenza  
grave, con due Courtines; poi passeggiando  
hanno da far due Passi gravi, e un Seguito  
ordinario, principiandosi col piè sinistro; il mezo  
desimo si fa principiandosi col piè destro, e seguendo detto passaggio si  
hanno da far due altri Seguiti, e a quell'ultimo Seguito si prozano  
un poco le ginocchia à modo di mezza Riverenza: Poi si lasciano,  
voltrandosi à man sinistra, e facendo due altri Seguiti; e all'incen-  
tro si fanno due Pausate, l'una col piè sinistro innanzi, l'altra col  
destro indietro, e una Riverenza grave.

Nel secondo tempo, si fanno insieme due Seguiti furbeggian-  
ti innanzi, e un Passo col piè sinistro al fianco sinistro, e tocando  
la si destra fanno insieme la Riverenza minima col piè destro: dopo  
con lo stesso piè destro, si fa un altro passo al fianco destro, toccando la si  
sinistra; poi facendo Riverenza col piè sinistro in dietro, si fanno altri due  
Seguiti furbeggianti, e due altri volti à man sinistra, rimovendosi incroto.

Nel



78

**Intavolatura di Liuto, con la Musica della Sonata del  
Balletto Ardente Sole, fatta in cinque Tempi.**

Ukázka zápisu tance *Ardente Sole* ze sbírky *Il Ballarino* italského tanečního mistra Fabritia Carosa (rok 1581).

Il Ballarino. In: *The Library of Congress* [online]. [cit. 2018-05-23]. URL: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=230/musdi230.db&recNum=80>

Velký rozvoj přináší 17. století, kdy se podoba tance začíná nápadně měnit. Už v období manýrismu (přelom 16. a 17. století) se tance výrazně komplikují. To vychází z potřeby zvýšit prestiž tanců a jejich atraktivitu nejen pro tanečníky, ale zejména pro diváky. Tanec již v renesanci nebyl jen galantní společenskou zábavou. Představoval také skvělou možnost, jak se předvést a zviditelnit před panovníkem. Je všeobecně známo, že taneční umění patřilo k základní společenské výbavě každého aristokrata, podobně jako šerm a jízda na koni. S tím také souvisí, že (ačkoliv trend je dnes zcela opačný) tanec byl záležitostí spíše mužskou. Je to logické, dámy měly totiž nohy schované pod dlouhou sukní a dobová pravidla a etiketa v žádném případě nedovolovaly, aby zpod sukně vykuklo více než střevíc.<sup>10</sup> Pánům tak zůstal v tanci neskonalé větší prostor, ve kterém se mohli na plese předvést nejen před svou dámou, ale také před přihlížejícími. Vždyť tanec vypovídal hned o několika ušlechtilých schopnostech: samozřejmě pohybovém nadání, síle v nohou, mrštnosti, výdrži a fyzických schopnostech, které byly vizitkou každého dobrého dvořana; dále o muzi-

<sup>10</sup> U řady tanců, zejména těch skočných, to ale zkrátka není možné, což mohu doložit i z vlastní zkušenosti. Na druhou stranu bylo pro některé dámy evidentně lákavé toto pravidlo porušovat. Na příklad královna Alžběta údajně s oblibou tančila pohoršující tanec volta, který je specifický svým uzavřeným držením a tzv. zvedačkami. To bylo do té doby něco nemyslitelného.

kálnosti (hudba byla dalším ze vznešených umění); tanečník předvedl, jak dvorně se umí chovat k dámě; a kromě toho svědčil tanec také o inteligenci, neboť zapamatovat si všechny pohyby a s lehkostí je předvést vyžadovalo nemalý talent a důslednou přípravu.<sup>11</sup> Jak si vedl dvořan při tanci, významně ovlivňovalo jeho společenský status. Není tedy divu, že se pánové předháněli, kdo dokáže předvést skvělejší figury. K tomuto účelu se do zábav zařazovaly i speciálně navržené skoky např. tzv. *salti del fioco*, při kterých se měl tanečník ve výskoku dotknout nohou střapce zavěšeného v sále.<sup>12</sup>

Vrcholu v tomto smyslu dosáhl tanec na dvoře Ludvíka XIV., kde „král Slunce“ pořádal velké balety a honosné taneční slavnosti, na kterých sám vystupoval,<sup>13</sup> s jasným cílem: předvést se, oslnit publikum, demonstrovat své úžasné schopnosti, precizně provedené kroky, nádherné okázalé kostýmy a s tím vším – svou neochvějnou moc. Nejslavnějším takovým baletem byl samozřejmě *Ballet de la nuit* (1653), který zmínit je snad již povinností. Ludvík v něm oslnil všechny přítomné bravurním tanečním výkonem, ale velkého lesku dodaly představení i úžasné kulisy a nepřekonatelný kostým. V tento moment již tanec dospěl do podoby, kterou považuji za čistě „barokní“ (okázalost, ostentativnost, technická náročnost, kompoziční postupy, záliba v kontrastech a antitezích). Pohyby se staly oproti renesančním a manýristickým tancům mnohem propracovanější a náročnější. Obrovským posunem bylo také přidání pohybu paží.

Komplikaci však představuje, že bezprostředně z této doby (tedy Ludvíkovy éry až do roku 1700) neexistují žádné spisy o konkrétní formě tanců. François de Lauze nám zanechal *Apologie de la danse* z roku 1623 (Obrana tance), byl však jediný a následovala po něm sedmasedmdesátiletá prodleva. Z Lauzovy knihy není možné rekonstruovat konkrétní kroky, svědčí však o tom, že se taneční mistři řídili jistým ustáleným územ a že taneční technika byla tedy již značně rozvinutá.<sup>14</sup> Lauze v *Apologii* mimo jiné uvedl nový tanec courante, velmi oblíbený u mladého Ludvíka XIV., který později nahradil známější menuet.

---

<sup>11</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: AMU, 2008, s. 25.

<sup>12</sup> DOLEŽALOVÁ, Kateřina. Tanec v době renesance – umění či pouhá kratochvíle? In: ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.-18. století*. Praha: Národní galerie, 2008, s. 55.

<sup>13</sup> Hrstce nejbližších a nejvěrnějších dvořanů udělil privilegium vystupovat v pozadí s ním.

<sup>14</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 45.



Jasnou představu o tanci a zejména tanečních krocích nám přináší až roku 1700 vydaná *Chorégraphie ou l'art de décrire la dance*, hlavní předmět mého výzkumu. Tato příručka je průlomová v tom, že umožňuje tance zaznamenat tzv. Beauchamp-Feuilletovou notací. Teprve díky ní bylo možno jednotlivé tance jasně definovat a kodifikovat. Ačkoliv se později notace přizpůsobovala novým trendům a rejstřík pohybů i kroků se měnil, něco konkrétního, na co se dalo navázat, existovalo už i na papíře. V následující kapitole o notaci pojednám podrobněji.

Virtuózní taneční styl vzniklý na dvoře Ludvíka XIV. a popsáný v *Chorégraphie* dnes označujeme jako „tanec la belle danse“ či v mluvě současných tanečníků jednoduše jako „tanec barokní“. Termín „la belle danse“ je však přesnější, zahrnuje náročnou dvorskou formu, která se předváděla na plesech i v divadlech, ale právě pro svou vysokou náročnost, kterou rozhodně nemohli zvládnout všichni členové dvora, se postupně přesunula pouze na divadelní jeviště. Později proto začaly na bálech převážovat spíše jednodušší „contredances“ neboli kontratance, pronikající sice z Anglie, kde se však také často zaznamenávají pomocí Beauchamp-Feuilletovy notace.

Název „la belle danse“ byl poprvé užít v Saint-Hubertově díle *De la manière de composer et faire réussir les ballets* z roku 1641 jako analogie akademických či salonních pojmenování „bel esprit, belle langue, belles lettres, beau monde“ atp. Odvíjel se z myšlenky, že je stylem pro „dobré tanečníky“ (bons danseurs).<sup>15</sup> Tomu odpovídá také druhý název „la danse noble“, užívaný dnes spíše v Americe. Já se však držím názvu původního, neboť je v Evropě rozšířenější a používanější.

Ačkoliv je tento taneční styl dnešními běžnými uživateli obvykle nazýván „barokní“, ve skutečnosti osciluje na pomezí baroka a klasicismu.<sup>16</sup> To je ostatně zřejmé již ze samotného názvu „la belle danse“. Tanec byl přísně akademický, souvisel s pravidly matematiky, geometrie a samozřejmě také přísné etikety. Choreografové hojně využívali symetrii, která je typická jak pro baroko, tak pro klasicismus. Symetrie i výše zmíněné rysy se samozřejmě musely promítnout i do tanečních notací.

---

<sup>15</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 21.

<sup>16</sup> LITTLE, Meredith. *Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol. 3, no. 4, 1975, s. 331–340. Zdroj: JSTOR [cit. 2020-02-04], s. 334.

## 2 BEAUCHAMP-FEUILLETOVA NOTACE

Barokní taneční notaci se dostal tento krkolomný název z důvodu sporů o její autorství. Za tvůrce koncepce notace je dnes považován Pierre Beauchamp (1631/1636-1705). Byl tanečníkem, tanečním mistrem a hudebníkem ve službách Ludvíka XIV.<sup>17</sup> Vystupoval ve dvorských baletech a později do nich i vytvářel tance. Spolupracoval s Molièrem na vzniku nového žánru *comédie-ballet*.

Pro vývoj tance a vznik notace mělo zásadní význam založení *Académie royale de danse* Ludvíkem XIV. roku 1661. Jejím prvořadým cílem bylo pozvednout úroveň taneční techniky a postavit tanec na pevné teoretické základy. Pod hlavičkou této instituce Beauchamp vychoval mnohé na něj navazující taneční mistry (na příklad Guillauma Louise Pécoura, který později vydával dnes hojně interpretované taneční sbírky, stal se hvězdou pařížské Opery). Ludvík XIV. Beauchampa pravděpodobně také pověřil vytvořením způsobu, jak tanec zapsat. Beauchamp svůj výtvar však nezveřejnil a předběhl ho v tom jeho žák Raoul-Auger Feuillet (1660-1710). Beauchamp proti němu roku 1704 vznesl žalobu a odkazoval se právě na pověření od krále, které měl Ludvík učinit před třiceti lety. Soudní při však nakonec prohrál. Otázkou zůstává, proč notaci nepřipravil k vydání dřív on sám. Zajímavé také je, že se zachovaly všeho všudy pouhé dvě choreografie zapsané Beauchampem.<sup>18</sup>

Současnými badateli je autorství notace přičítáno Beauchampovi s tím, že Feuillet byl prvním, kdo notaci zpracoval a kodifikoval. Sám Feuillet nikde ve svém díle Beauchampa nezmiňuje, a dokonce čtenáře ujišťuje, že uvádí své vlastní znaky a figury. Již v anglickém překladu *Orchesograhpy* Johna Weavera z roku 1706 se však Beauchampovi dostává uznání, a neméně uznalý je Paul Siris v *The Art of Dancing* z téhož roku. Ve sbírce baletních *entrées Nouveau recueil de dance de bal et celle de ballet* z roku 1715, v níž taneční mistr Gaudrau zaznamenal Pécourovy tance, autor v předmluvě přičítá autorství notace Beauchampovi. Z úcty k prvnímu autorovi se dnes zpravidla píše o Beauchamp-Feuilletově notaci, což ve své práci ctím. Ve vztahu k *Chorégraphie* však píšu vždy pouze o Feuilletovi. Ačkoliv tvůrcem nápadu samot-

---

<sup>17</sup> Hudba byla tehdy velmi úzce spjata s tancem. I dnes se hodí, když tanečník ovládá navíc i nějaký hudební nástroj a dokáže číst noty. Obvykle je pak schopen jít přesněji do hudby a lépe ji vyjádřit. Za Beauchampa byla hudba nezbytným vzděláním, neboť taneční mistr dřív doprovázel své žáky na malé housle. Obdobně Jean-Baptiste Lully byl nejen skladatelem, ale také tančil.

<sup>18</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 46.

né notace mohl být zcela jistě Beauchamp, byl to právě Feuillet, kdo formuloval všechna její pravidla, přehledně je popsal, rozkreslil a uspořádal do knihy.

Poprvé byla *Chorégraphie* vydána roku 1700 jako *Choregraphie, ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs* s podtitulem *Avec lesquels on apprend facilement de soy-même toutes sortes de Dances*. Určena je tanečním mistrům a všem, kteří se věnují tanci.<sup>19</sup> Jako autor je podepsán M. Feuillet s dobově příznačným a výslovným uvedením jeho funkce u dvora, tedy se zdůrazněním, že se jedná o tanečního mistra. Vydána byla autorem samým a Michelem Brunetem na uvedených adresách. Následuje rok (M. DCC.) a formule *Avec privilege du Roy* (S královským privilegiem).<sup>20</sup> Druhé vydání, o rok mladší, je totožné. Obnovena je pouze úvodní strana, která je doplněna poznámkou, že se jedná o druhé, rozšířené vydání. Mění se pochopitelně také rok (M. DCCI.). Rozšíření se týká tabulky kroků, *Supplément de pas*. Je obohacena o celé čtyři strany, s vyobrazením sedmdesáti nových prvků a figur. Tyto strany jsou ale pouze vloženy, nečíslované (strana předcházející má číslo 86 a strana následující po stranách vložených 87). Beze změny zůstala i poslední stránka. Ta v prvním vydání obsahuje opravu chyby na deváté straně, údaj o tiskárně, která knihu vytiskla, a znovu rok vydání – čili 1700. Je ale zřejmé, že z úsporných důvodů se druhé vydání vytisklo s tou samou chybou, na kterou nás upozorňuje poslední strana, a ani ta nebyla přetištěna. Údaj o tiskárně ale za důvěryhodný považuji, neboť konkurenční tiskárna by ho jen těžko nepozměnila.

To všechno jsou ale jen nepatrné změny. Zajímavé je ovšem vydání z roku 1713, v pořadí třetí. Na první pohled je zřejmé, že bylo tištěno celé znovu. Je v něm použito jiného písma, s větším sklonem, celkově je vydání řekněme úspornější. V nadpisech chybějí okraje se zdobnými ornamenty, písmo je zhuštěnější, zasahuje až k okrajům. Popisným obrázkům už není věnován velký prostor, jsou obtékány textem, některé jsou vynechány. Výklad je místy stručnější. Příručka už nepůsobí zdaleka tak přehledně. Většina tabulek kroků je však přejata přesně, včetně původního písma. Číslování stran je v tomto případě již upraveno. Kniha je rovněž zkrácena o poslední dvě kapitoly (*O kastanětách* a *Čím je třeba se řídit při zapisování tance*) a chybí i údaj o tiskárně.

---

<sup>19</sup> *Ouvrage tres-utile aux Maîtres à Dancer & à toutes les personnes qui s'appliquent à la Dance.*

<sup>20</sup> Což je pozoruhodné, protože pokud by Ludvík XIV. předtím opravdu pověřil tvorbou notace Beauchampa, což on uvedl u soudu, je zajímavé, že na vydání poskytl privilegium Feuilletovi.

Zásadní ale je, že hned na úvodní straně vidíme hned dva autory. Vedle nám již známého Feuilleta se objevuje ještě jistý S.<sup>r</sup> Dezais, který je zároveň uveden jako vydavatel. Otištěno je nové královské privilegium z roku 1709. V dodatku zjistíme, že Feuillet<sup>21</sup> se vzdal svého privilegia a práv ve prospěch S.<sup>r</sup> Dezaise, rovněž tanečního mistra a jeho pokračovatele, který chtěl dál vydávat taneční příručky (Feuillet tak učinil včas, neboť roku 1710 zemřel).

Poslední vydání je zajímavé také tím, že je odlišné jazykově. Rozdíly jsou patrné již v samotném názvu. V prvním vydání je název knihy psán *Choregraphie*, v roce 1713 má již však podobu, která se v souvislosti s tímto dílem používá dnes (proto užívám této podoby): *Chorégraphie*. Podobně slovo *décrire* je původně psáno v současné podobě, poté se ale objevuje ve formě *d'écrire*. Odlišností tohoto typu najdeme v textu spoustu.

Zde je také nutné upozornit, že první slovo v názvu díla – *chorégraphie* – nemělo tehdy význam choreografie ve smyslu tvorby tance, ale znamenalo způsob grafického záznamu pohybu, tedy notace.

Vraťme se však zpět k obsahu díla. Feuillet nám přímo sděluje úmysl svého díla a účel, ke kterému bylo stvořeno. Přesně píše, komu je kniha určena – tanečním mistrům a žákům, pro něž budou vítanou pomůckou, aby mohli tanec studovat, stejně jako hudebníci mohou studovat hudbu z not. V neposlední řadě měla ale příručka pomoci tanečním mistrům naučit se zaznamenávat choreografie.

Autor ale přemýšlel také ekonomicky. Aby byla kniha užitečná i pro veřejnost, společně s *Chorégraphie*, kde se věnuje pouze tanečním principům, vydal Feuillet další dvě sbírky tanců (*Recueils de dances*), kde uvádí několik různorodých choreografií, čistě plesových či původně jevištních. Dokázal tak notaci rovnou uplatnit a potvrdit její funkčnost. První sbírka obsahuje Feuilletovy choreografie jevištních tanců, mezi nimi i tance pro pokročilé žáky, druhá pak několik moderních choreografií G. L. Pécoura, oblíbených u dvora. Všech devět tanců této sbírky je detailně rozebráno v disertační práci Anne Witherell.<sup>22</sup> Mistru Pécourovi, tvůrci královských baletů, svou *Chorégraphie* Feuillet dokonce věnoval. Píše o něm velmi uctivě a považuje ho za nejskvělejší vzor pro tanečníka. Obdivně poukazuje, že jeho balety vytvářejí na jevišti nejnádhernější ornamenty, jsou dokonalé a úplně přirozené.

---

<sup>21</sup> Nově psán *Feuillet*.

<sup>22</sup> WITHERELL, Anne. *Louis Pecour's 1700 Recueil de dances*. Stanford University, 1980.

Jelikož by pro čtenáře, který nemá praktickou zkušenost se čtením Beauchamp-Feuilletovy notace, nemusel být překlad *Chorégraphie* zcela srozumitelný, pro prvotní seznámení s notací velmi stručně popíšu fungování notace. Vyjdu ze zápisu jednoho konkrétního tance.

## **Základní principy Beauchamp-Feuilletovy notace**

V této podkapitole bych chtěla stručně přiblížit, jak notace funguje, na jakém principu je založena a nastínit způsob jejího čtení. Výklad budu demonstrovat na ukázce z tance *La Savoye*, konkrétně jeho první strany. Pro vysvětlení, barokní tance bývají zapsány na vícero stranách, ale úsek tance vtěsnaný na jednu stranu odpovídá zpravidla jedné hudební frázi. Nemusí tak tomu ovšem být vždy. Tento tanec jsem vybrala proto, že byl vydán mezi prvními tanci ve sbírce *Recueil de dances, composées par Mr. Pécour* z roku 1700. Zapisovatelem choreografie byl Feuillet. Jedná se o plesový tanec střední náročnosti, svou formou bourrée, který je přehledný a poměrně dobře čitelný. Celý tanec je otištěn a analyzován v monografii Heleny Kazárové *Barokní taneční formy*,<sup>23</sup> v angličtině poté v práci Anne Witherell *Louis Pécour's 1700 Recueil de Dances*.<sup>24</sup> V *Chorégraphie* jsou všechny prvky zvláště rozkreslené ve všech svých modifikacích, já se v této kapitole pokusím pro zjednodušení a ilustraci demonstrovat pouze některé z nich (vyskytující se v dané choreografii) rovnou v praxi. Při čtení doporučuji sledovat příslušnou (tj. první) stranu tance na obrázku na konci této kapitoly a zhlédnout video, na kterém je zatančena pasáž zachycená právě na první straně zápisu (respektive dráha muže).<sup>25</sup>

Při konkrétním popisu zaznamenávání tance na papír začíná Feuillet orientací tanečnicka v prostoru. Taneční prostor (může se jednat o sál či jeviště) vymezuje pomocí čtverce, který je „delší než širší“. V samotných zápisech tanečnímu prostoru odpovídá strana na papíře. Zápis je koncipován tak, jako bychom se dívali na parket seshora, ze stropu. Čelo sálu (kde jsou zpravidla diváci) by se nacházelo na horní straně papíru.

Když začínáme tančit, nejdříve je nutné najít, kde se nachází tanečník před začátkem tance. Symbol tanečnicka jsem ve zvolené ukázce zápisu označila písmenem A,

<sup>23</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 76–85.

<sup>24</sup> WITHERELL, Anne. *Louis Pécour's 1700 Recueil de Dances*. Stanford University, 1980.

<sup>25</sup> Odkaz na video: <https://www.loc.gov/item/musdivid.024/>

Video celého tance např. zde: <https://www.youtube.com/watch?v=mQ2rGpjj3nk>

příčemž čelo tanečníka představuje čára a ovál z ní vybíhající záda. Vidíme tedy, že tanečník je otočen do čela sálu. Symbol pro dámu je odlišen přidáním druhého obloučku (B). Z toho je zřejmé, že uvedená choreografie je určena pro jednoho pána a jednu dámu, tedy pro pár. To se nám může dnes jevit jako zcela samozřejmé, ale Beauchamp-Feuilletovou notací je zapsáno i velké množství sólových tanců, tanců pro dvě dámy či dva pány, ale i pro jiný počet tanečníků.

Symbol pro tanečníka či tanečnici se nachází vždy na začátku dráhy, kterou se tanečník bude ubírat. Dráhu či cestu znázorňuje čára, kterou doplňují další značky informující nás o tom, jak bude daný krok vypadat. Možné směry trajektorie jsou Feuilletem jasně definované (viz str. 34), ale mohou být prakticky jakékoliv.

Zásadním symbolem je rovněž znak pro chodidlo (C) – Feuillet jasně uvádí, že chodidla mají být vždy vytočená, kroužek představuje patu, z něj vycházející čára střed chodidla a konec čáry špičku. Chodidla pak mohou tvořit pět základních pozic, užívaných dodnes v baletu (viz str. 37). Těchto pět pozic bylo zřejmě zavedeno až Pierrem Beauchampem. Komicky může působit výčet „špatných“ či „nesprávných pozic“, kterých uvádí Feuillet rovněž pět, hned po těch správných. Jsou s nimi totožné, ovšem se špičkami nikoli vytočenými, nýbrž vtočenými (ve třetí pozici s chodidly paralelními). Feuillet druhou pěticí pozic uvádí zřejmě ne z toho důvodu, že by se používaly (můžeme uvažovat pouze o představeních *commedie dell'arte*). Pravděpodobněji chtěl demonstrovat, že notace umožňuje i záznam takovýchto pozic, a dost možná před nimi i chtěl varovat, aby si tanečníci dali pozor na vtočená chodidla.

Pozicí chodidla také končí každý krok, což nám usnadňuje určit, kterým směrem je tanečník po provedení kroku natočen. Musí stát vždycky takovým směrem, aby chodidla zůstala vytočená (nejedná se tedy o šipky, jak by se nezasvěceným mohlo zdát).

Linie značící dráhu udává také, kde má mít tanečník těžiště. Po stranách linie jsou potom kroky, vlevo ty, které provádí levá noha, vpravo ty pro pravou nohu. Tam, kde se dráhy nohou kříží, dochází k zakřížení nohou (D).

Feuillet zjednodušuje typy kroků na pět základních: *pas droit* (krok rovně), *pas ouvert* (otevřený krok), *pas rond* (krok kruhový), *pas tortillé* (krok kroucený) a *pas battu* (krok s úderem). Specifikuje jejich možné směry a s pomocí nákrešů vysvětluje princip zápisu kroku: krok vždy začíná pozicí nohy, která bude pohyb vykonávat – ta je znázorněna tečkou. Čára značí „dráhu“, kudy se noha pohybuje, a zobáček, krátká

čárka na konci, definuje pozici, směr a vytočení chodidla na konci kroku, obvykle po přenesení váhy (viz výše).

Dráha kroku je poté doplněna dalšími značkami, malými čárkami, které nás informují o vznosech, poklesech, skocích apod. a současně poskytují údaj, v jaké fázi pohybu k nim má docházet. V podstatě všechny kroky lze provádět „ploše“, ale lze jít i v (tzv.) na pološpičky. La belle danse je založena na principu pohybu po vertikále. Každá kroková jednotka musí začínat *plié* (poklesem), abychom poté mohli vystoupat na *élevé* (vznos). Tím se docílí typického „pérování“. Důležité je všimnout si umístění značek na začátku, na konci či v průběhu kroku a jejich pořadí. Feuillet nabízí i konkrétní možnosti kombinací těchto prvků. Některé jsou však poměrně bizarní, v reálných choreografiích se nevyskytují a byly by podle mě proveditelné pouze v kombinaci s dalším krokem. Na příklad jsem se v žádné původní choreografii nesečkala s točením na patách, což Feuillet uvádí.

Feuillet popisuje, jakým způsobem lze v notaci zaznamenat mnohé další detaily, prováděné při realizaci tanečního *pas*, tedy kroku. Nutno však dodat, že zdaleka ne všechny tyto značky se ujaly a užívaly v zápisech. Taneční mistři dospěli k jistému zjednodušení. Specifika provedení kroků popsali třeba na začátku sbírky, a nebylo proto nutné uvádět je vždy ve všech choreografiích (to se týká zejména menuetu, jehož základní krok býval později popsán jinde, často i slovy, nebo byl způsob jeho provedení obecně známý, nebylo proto nutné zaznamenávat všechny vznosy a poklesy). Podle mého názoru ale taneční mistři také dospěli k tomu, že některé doplňkové pohyby vyplynou tanečnickům přirozeně (na příklad pokles před skokem, protože bez zapružení v kolenou není možné vyskočit), a proto je vynechávali – bylo by zkrátka nadbytečné v tomto případě *plié* zaznamenávat.

Feuillet dále rozlišuje *pas simple* – tedy jednoduchý či samostatný krok (ten se ve mnou vybraném příkladu nevyskytuje) a *pas composé* – krok složený (v mém příkladu všechny krokové jednotky). To, že jde o krok složený, značí *liaisons* – čáry spojující jednotlivé kroky v taktu (E).

Přelomovost Feuilletovy notace tkví také v propojení s hudbou. Ve vrchní části stránky můžeme vždy vidět notový part se záznamem hudby k danému tanci, přičemž hudebních taktů je přesně tolik, kolik taktů je na téže stránce v tanci. Z toho lze vyvodit univerzální pravidlo, že jedna kroková jednotka odpovídá jednomu taktu (výjimku ovšem představuje menuet, passepied a některé kroky v teatrálních tancích,

kde jsou dvě krokové jednotky v jednom hudebním taktu). Jednotlivé takty v tanci jsou stejně jako v hudbě odděleny čarou (F) kolmou na linku dráhy. Na začátku notového partu je navíc vždy uvedeno, o jakou hudební a zároveň taneční formu se jedná, což usnadňuje interpretaci. V případě našeho tance se jedná o *bourrée*. Tato forma se řadila mezi základní a byla velmi oblíbená. Využívala dvoudobé rytmy a často bývala součástí tanečních suit.<sup>26</sup>

Pomocí všech pravidel a značek, které Feuillet stanovil, ve druhé polovině knihy uvádí seznam nejužívanějších kroků s grafickým záznamem a krátkým slovním popisem, jakýsi „katalog figur“. Všechny základní kroky uvádí ve všemožných modifikacích, někdy také ovšem tentýž krok zapisuje několika různými způsoby. Ani po přidání čtyř stran do třetího vydání však seznam kroků není kompletní a v tancích se setkáváme i s kroky, které zde chybí.

My si proto dnes při rekonstrukcích tanců můžeme vybrat, jak budeme postupovat. Buď si budeme všimnout každé značky a zkoušet, jak vypadá výsledný pohyb, nebo pokud tápeme a ještě úplně neznáme krokový rejstřík, bude zřejmě snazší nahlédnout do Feuilletova „katalogu figur“ a určit, zda je daná kroková jednotka např. *pas de bourrée*, a specifikovat ještě orientaci v prostoru, což podle natočení chodidel není obtížné.<sup>27</sup>

Při aplikaci těchto pravidel můžeme tedy určit, že tanečník<sup>28</sup> stojí před začátkem tance na pravé noze (tečka u špičky levého chodidla značí *pointée*, tj. že je noha bez váhy a s propnutou špičkou). Následující kroková jednotka začíná tedy levou nohou. Jedná se o tři kroky ve směru vpřed, na začátku prvního kroku je značka pro *plié* (G), na konci pro *élevé* (H). To znamená, že do prvního kroku vycházíme ze snížení na pokrčených kolenou, ale krok provádíme již ve vznosu a pokračujeme v něm i následující dva kroky. Pokud se podíváme do tabulky kroků, zjistíme, že jsme zatančili *pas de bourrée*, základní krok „la belle danse“, charakteristický pro stejnojmennou taneční formu.<sup>29</sup> *Pas de bourrée* vpřed zatančíme i v následujícím taktu, s jediným rozdílem – tentokrát začíná pravá noha.

---

<sup>26</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 75–92.

<sup>27</sup> Tento postup je však možné aplikovat pouze u tanců zapsaných Feuilletem, neboť pozdější autoři užívají i neobvyklých kroků.

<sup>28</sup> Budu se věnovat pouze popisu dráhy tanečníka, tanečnice provádí naprosto totožné kroky, jen zrcadlově, tzn. od druhé nohy.

<sup>29</sup> Je odvozen z taneční formy *bourrée*, ale užíval se prakticky ve všech typech tanců.



Následují dva *glissades* stranou vlevo. Pro tento krok (či figuru) je typické křížení nohou (D) a skluz (I). V dalším taktu je vyobrazen *coupé ouvert*, jeden z *kroků otevřených*. Začíná pohybem stranou vlevo a přenesením váhy na levou nohu, přičemž pravá noha zároveň vykrouží oblouk, který vychází pohybem z kyčle. Oblouk nohou je v notaci naznačen rovněž obloukem v dráze chodidla (J).

Celá tato kroková sekvence se opakuje, pouze v jiném prostorovém natočení. Dvěma *pas de bourrée* vpřed se vykrouží čtvrtoblouk, takže tanečníci (doposud hledící do čela sálu na případné diváky) skončí obrácení čelem k sobě. V tomto natočení provádějí *glissade* stranou a při *coupé ouvert* se opět natočí na diváky.

*Chorégraphie* obsahuje rovněž způsob, jakým lze zaznamenat pohyby paží, a dokonce i hru na kastaněty. Dnešní rekonstrukce tanců se řídí podle slovního popisu pohybů rukou, způsob záznamu pohybu paží se však v zápisech neujal. Najdeme v nich pouze značky určující moment, kdy se tanečníci chytají za ruce a poté pouštějí, což se ve vybrané ukázce nevyskytuje. Jako obecně přijímané vysvětlení se uvádí, že některé zápisy jsou už tak dost nepřehledné a přítomnost značek týkajících se rukou už by zcela znemožnily čitelnost popisu. Pravděpodobné ale také je, že taneční mistr své žáky naučil zkrátka jen kroky a tanečníci si pak pohyby paží přidávali sami, podle svého vkusu, z určitého rejstříku možných pohybů, které Feuillet a jeho následovníci popisují. Takto se postupuje i při současných rekonstrukcích. Pro sjednocení choreografie a usnadnění výuky tanců lektoři často přidávají pohyby paží (*port de bras*) rovnou a tanec tak učí „celý“.

Pro úspěšné „vyluštění“ tance je v neposlední řadě nezbytné se v tanečním zápise zorientovat. Feuillet tomuto problému věnuje značnou část. List papíru s choreografií, jakousi trajektorií, je orientován stejně jako sál. Když začínáme tančit, s papírem v ruce, je nezbytné zachovat jeho orientaci i potom, co provádíme točení. Na začátku je nezbytné uvědomit si, kterým směrem začínáme natočení – nejčastěji do čela sálu. Natočení těla na začátku tance ukazuje symbol tanečníka. Zda se jedná o pohyb dopředu, dozadu či stranou, lze rozpoznat z pozic chodidel, která musejí být vždy vytočená (viz výše).

Protože ale nejautentičtější výklad taneční notace poskytuje sama *Chorégraphie*, v následující kapitole předkládám její překlad.

54

Bourée

la Savoye

The diagram below the score illustrates the dance steps. It consists of two vertical paths of notes, labeled A and B at the bottom. The left path has points marked C, G, and H. The right path has points marked D and F. A bracket labeled E spans three steps in the right path, with a note below it: *pas composé* o třech krocích spojených liaisony, odpovídá jednomu taktu. Points J and I are also marked on the left path.

První strana zápisu tance *La Savoye* s poznámkami.

*Recueil de danses composées par Mr. Pécour*, 1700.

In: *The Library of Congress* [online]. [cit. 2018-05-23]. URL: <<http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=252/musdi252.db&recNum=55&itemLink=r?ammem/musdibib:@field%28NUMBER+@band%28musdi+252%29%29>>

### **3 CHOREOGRAFIE ANEB UMĚNÍ ZAPISOVAT TANEC**

pomocí písmen, figur a názorných značek,

díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance.

Příručka velmi užitečná pro taneční mistry a pro všechny, kteří provozují tanec.

Napsáno panem Feuilletem, tanečním mistrem.

V Paříži,

u autora, ulice Buffi, Faubourg S. Germain, v Cour Imperiale,

a u Michela Bruneta, ve velkém Salle du Palais, kde sídlí Mercure galant.

1700

S královským privilegiem.

Panu Pécourovi, těšícímu se Králový přízni, tvůrci baletů Královské akademie hudby v Paříži.

Pane,

je úžasné nalézt v jediné osobě všechny přednosti, které stvrzují mou správnou volbu, a nepřestávám se radovat z toho, že jsem ve Vás rozpoznal přímluvce mnoha výborných a vynikajících zásluh. To samo mě, pane, jistým způsobem ujišťuje o obecném přínosu mého spisku, jež mám tu čest Vám věnovat, a Vaše případné uznání by tuto naději ještě posílilo. Kéž bych ve svém snažení pochodil stejně tak dobře jako při své volbě, a mohl jsem si vůbec v oboru tance vybrat lépe? Neví snad každý, že jste vzorem těch nejlepších tanečníků, jež ostatně oceňujeme toliko podle toho, nakolik Vás napodobují? Komponujete mnoho rozličných baletů, jež jsou tou nejhezčí ozdobou divadelních představení; ve všech Vašich nápadech se nachází obdivuhodná přesnost, kterou pěstujeme s mimořádným uměním a přirozeností; Váš vytříbený smysl pro jemnost se zkrátka ukazuje ve všem, co děláte. Všechny tyto přednosti ve Vás, pane, značí nevyčerpatelnou studnici nápadů, která Vám přinesla zasloužený věhlas nejen po celé Francii, ale i na všech cizích dvorech. Tyto důvody dostatečně ospravedlňují, že jsem nemohl udělat lépe, než věnovat svůj spis právě Vám. Přijměte ho tedy, prosím, a buďte ujištěn, že největší radostí mě naplní pocta, že celý svět zví, jak úslužně se poroučím,

Pane,

k Vaším službám

Váš nejpokornější a navždy oddaný služebník Feuillet

## Předmluva

Vícero osob přede mnou v různých dobách pracovalo na tom, aby zapsalo tance na papír pomocí několika značek. Protože však jejich práce nepřinesla žádné ovoce, dal jsem si za úkol dovést tu svoji tak daleko, aby byla veřejnosti ku prospěchu. Je pravda, že Furetièrův *Historický slovník*<sup>30</sup> u písmen ORC zmiňuje knihu o tanci, jehož kroky jsou zapsány s notami hudby, jenže tato kniha již není k sehnání. Zde jsou Furetièrova vlastní slova:

Existuje jedno pozoruhodné pojednání, jeho autorem je Thoinet Arbeau, bylo vydáno v Langres v roce 1588 a jmenuje se *Orchesographie*. Je to první nebo možná jediné pojednání, které zobrazuje a zapisuje taneční kroky stejným způsobem, jakým zapisujeme zpěv a nápěvy.

Jsme tedy zavázáni tomuto autorovi, že nám vnukl první nápady, jak zapsat tanec, přestože tu jsou tací, kteří se domnívají, že se notace zrodila v Nizozemí.

Ze všech značek, písmen a figur, na které jsem přišel, jsem v tomto díle užil jen ty, které se mi zdály nejjasnější a nejnázornější, a pokusil jsem se vysvětlit vše nezbytné, abych čtenáři usnadnil porozumění.

Nelze popřít, že to bude užitečné a přinese to mnoho výhod pro taneční mistry, jak pro ty z Paříže, tak pro ty z krajů a stejně tak z dalších království, a nakonec i pro žáky, protože jedni i druzí s pomocí značek, písmen a figur, které udávám, lehce rozluští tance, stejně jako čteme zapsané melodie.

Domníval jsem se, že přinesu čtenářům příliš málo, když jim předložím pouze vysvětlení principů a prvků tance, aniž bych připojil konkrétní příklady různých tanců, jimiž bych názorně vyložil jejich užívání a provedení. To mě přimělo vytvořit několik tanců, které jsem vložil na konec tohoto pojednání, kde naleznete několik entrées de ballet,<sup>31</sup> určených pro muže nebo ženu, jak pro jednu osobu, tak dvě, čtyři nebo pro osm osob, na rozličné melodie a s různými rytmy.<sup>32</sup> Některé z nich jsou určeny tanečním mistrům, jiné však zvládnou i pokročilejší žáci.

---

<sup>30</sup> Feuillet uvádí *Dictionnaire Historique*, zřejmě měl ale na mysli *Dictionnaire universel* Antoina Furetièra z roku 1690.

<sup>31</sup> *Entrée* by se dalo přeložit jako „nástup, příchod“. Tradičně se ale užívá francouzského názvu. Nejedná se však o konkrétní typ skladby. Slovem *entrée* se označovaly taneční vstupy v divadelních představeních (ačkoliv se vůbec nemusely vyskytovat v úvodu představení, jak by se podle názvu mohlo zdát). Toto označení se udrželo i v názvech některých tanců, které přešly z jeviště do plesového repertoáru.

<sup>32</sup> V originále je užito slova *mouvement*, které může označovat rytmus, taneční krok nebo obecněji pohyb. Vzhledem ke kontextu jsem zvolila překlad „rytmus“.

Kromě tanců, které jsem vytvořil sám a které vám zde předkládám, jsem na konec této knihy přidal výběr nejhezčích plesových tanců, jež byly složeny panem Pécourem. On sám byl tak laskav a přehlédl je ještě před vytištěním, aby byly zaznamenány opravdu správně, neboť velké množství lidí stále nezná jejich věrnou podobu.

Vybral jsem ty nejnovější a pak ty, které se těší největší oblibě.

Za krátký čas mám v úmyslu vydat ještě jednu sbírku nejhezčích entrées de ballet, určených pro muže i ženy a pro jednoho či několik tanečníků, nehledě na všechny nové plesové tance, které budou teprve vytvořeny a které nechám vytisknout jednotlivě. Bude to užitečné pro všechny, neboť si budeme moci zápis tance poslat poštou tak, jako si v dopisech posíláme notové zápisy hudby.

## Královské privilegium

Ludvík z milosti Boží král francouzský a navarrský: Naši milí a věrní rádci, příslušníci soudního dvora, maîtres des requêtes de notre Hôtel,<sup>33</sup> baillis,<sup>34</sup> senešalové, soudci,<sup>35</sup> jejich pomocní úředníci<sup>36</sup> a všichni ostatní naši soudní úředníci i jiní náležití úředníci, buďte pozdraveni. Náš milý pan Raoul Auger Feuillet, pařížský taneční mistr, se na nás obrátil s pokornou žádostí, že by rád nechal vysázet a vytisknout jím napsanou knihu s titulem *Umění zapisovat tanec pomocí písmen, figur a názorných značek, díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance*. Pro tisk a přípravu sazby řečené knihy si autor v případě, že mu vyjdeme vstříc a udělíme tiskárně povolovací listy nezbytné k tomuto účelu, vybral G. P. du Mesnila, tiskaře z našeho dobrého města Paříže. V této věci prosbě uvedeného žadatele vyhovujeme a řečenými listy jsme mu udělili a nadále udělujeme naše svolení a povolujeme mu tak připravit sazbu, nechat vysázet a vytisknout zmíněnou knihu, stejně jako mu po dobu šesti let povolujeme nechat vytisknout a vysázet nyní i v budoucnu všechny nové tance, ať už jeho vlastní či jiných autorů, ovšem za podmínky jejich souhlasu a podle podmínek stanovených řečenými listy. Po touž dobu šesti let zakazujeme všem ostatním tiskařům, knihkupcům, rytcům i dalším osobám, aby nechali dílo vytisknout či vyrýt, stejně tak nesmějí napodobovat ani využívat grafických značek a figur obsažených ve zmíněné knize. Zapovídá se i též jakékoli padělání či napodobování v knize obsažených tanců, ledaže by zájemce obdržel souhlas žadatele nebo jím zplnomocněných osob, to vše pod pokutou tří tisíc liber včetně kompenzace všech útrat a nákladů jakož i konfiskace padělaných exemplářů a dalších k tomu se vážících tovarů. Všechna zmíněná ustanovení platí za předpokladu, že vydavatel před uvedením do prodeje odevzdá dva exempláře řečené knihy, jež budou uloženy v naší Veřejné knihovně, jeden v Knihovním kabinetu našeho zámku Louvre a druhý u našeho předraženého rytíře, kancléře Francie pana Boucherata, vykonavatele našich nařízení, a dále za podmínky, že kniha bude vysázena a vytištěna na území našeho Království, a to na kvalitním papíře, podle posledních platných Ustanovení tiskařského a knihkupeckého cechu. Pokud se ovšem tato pravidla poruší, ztrácejí tyto povolovací listy, jež budou

---

<sup>33</sup> Tato funkce nemá v češtině přesný ekvivalent. Nejblíže jejímu významu by bylo: výběrčí daní pro náš palác.

<sup>34</sup> Soudní úředníci.

<sup>35</sup> V textu použity dva výrazy: prévôts, juges.

<sup>36</sup> Lieutenant může znamenat i důstojník, zde je myslím pravděpodobnější význam pomocný úředník.

zařazeny do Registru Společnosti tiskařů a knihkupců v Paříži, svou platnost. Žádáme vás a zároveň vám nařizujeme, abyste žadateli či jím zplnomocněným osobám vyšli plně vstříc a nebránili mu, aby svobodně těžil z práv, jež mu přítomné povolení zajišťuje. Dále žádáme, aby byla na začátek či konec řečené knihy vložena kopie nebo výňatek z tohoto textu, které mají stejnou platnost jako originál povolovacích listů. Necht' se opisům, jejichž správnost ověří jeden z našich milých a věrných rádců-sekretářů, přikládá stejná víra jako originálu. Našemu vrchnímu seržantovi či soudnímu vykonavateli, určenému k tomuto úkolu, přikazujeme vykonat zábory, doručit úřední oznámení a provést všechny justiční úkony nezbytné pro výkon spravedlnosti, a to bez dalších nezbytných povolení a třeba navzdory nesouhlasu opačné strany, odvoláním („clameur de Haro“), Normandské chartě či jiným povolovacím listům. Taková je naše vůle. V Paříži dne dvacátého druhého srpna, léta Páně tisíc šest set devadesát devět a sedmapadesátého roku naší vlády. Podepsáno králem jeho radou Moretem.

*Zaneseno do knihy Společnosti tiskařů a knihkupců, podle pravidel.*

*V Paříži 13. prosince 1699.*

Podepsal C. Ballard, syndik.

Poprvé vytištěno 31. prosince 1699.



## **Umění zapisovat tanec pomocí písmen a názorných figur, díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance.**

Je skoro zbytečné vysvětlovat termíny náležející tanci, neboť už v sobě nesou dostatečně jasné vysvětlení. Ale abych zabránil tomu, že slovům užívaným tanečními mistry budeme přikládat jiné významy, věnuji jim krátké vysvětlení.

*Pozice* označuje rozličná místa, na která můžeme při tanci umístit chodidla.

*Krok* znamená, že se přesuneme z jednoho místa na druhé.<sup>37</sup>

*Pokles* vzniká, když pokrčíme kolena.

*Vznos* vzniká, když je propneme.

*Skok* vzniká v okamžiku, kdy se vzneseme do vzduchu.

*Kabriola* znamená, že o sebe ve skoku udeří nohy, jedna proti druhé.

*Pád* znamená, že tělo se dostane mimo svou rovnováhu a přepadne svou vlastní vahou.

*Skluz* vzniká, když chodidlo při chůzi sklouzne po zemi.

*Točení* znamená, že se točíme na jednu nebo na druhou stranu.

*Melodie* je rozpoznání jednotlivých taktů a nejvýraznějších míst ve skladbách.

*Figura* znamená pohybovat se po umělecky vytyčené trase.

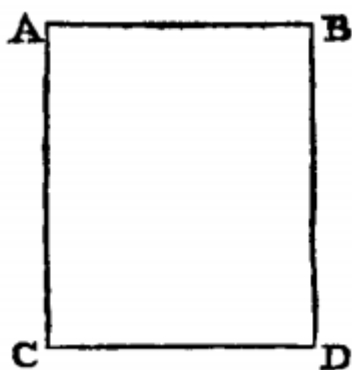
Ještě, než bude možné předvést vše, co bylo právě vysvětleno výše, je třeba vytyčit taneční prostor, jak se v něm máme umístit, a trasu, kterou musíme při tanci dodržovat.

## **O sálu či divadelní scéně**

Sál či divadlo je místem, kde tančíme. Představuji ho jako prostor ve tvaru čtverce, delšího než širšího, jak vyobrazuje náčrt ABCD, jehož vršek bude AB, spodek CD, pravá strana bude BD a levá strana AC.

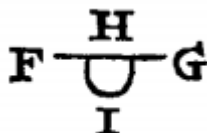
---

<sup>37</sup> V některých případech podává Weaver poněkud pozměněné definice. Viz kapitolu 4.



### O vyobrazení těla tanečnicka

Tanečnick je čelem k jedné ze čtyř stran sálu, které popisují FGHI, přičemž FG představují dvě strany těla, H představuje čelo a I záda.

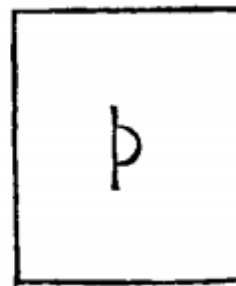
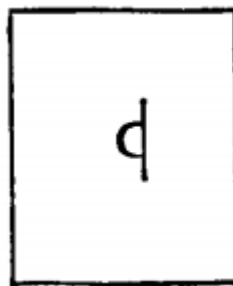


Tělo čelem  
k vrchní části  
sálu.

Tělo čelem  
ke spodní části  
sálu.

Tělo čelem  
k pravé straně  
sálu.

Tělo čelem  
k levé straně  
sálu.

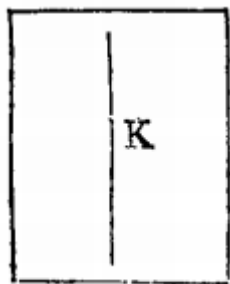


### O dráze

Dráhou nazývám linku, po níž tančíme. Dráha slouží ke dvěma účelům. Za prvé jsou na ní vyznačeny kroky a pozice a za druhé pomocí ní sledujeme taneční figury.

Všechny kroky a pozice by se daly zapisovat na dvou linkách, tj. na linii přímé a diametrální. Ale protože je třeba, aby dráha sloužila i k zaznamenání tanečních figur, využijí kromě přímé a diametrální linie ještě linii oblou a šikmou.

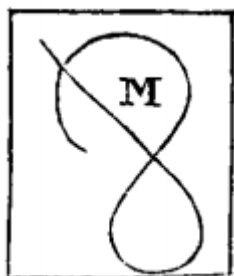
Přímou linií nazývám tu, jež prochází délkou sálu z jednoho konce na druhý, jak označuje linie K.



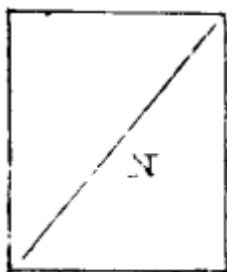
Diametrální linie prochází napříč z jedné strany sálu na druhou, jak označuje linie L.



Oblá linie krouží od jedné strany ke straně jiné, jak označuje linie M.

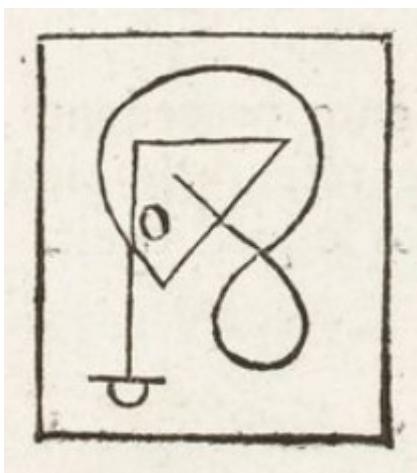


Linie šikmá prochází od jednoho rohu sálu k druhému, jak označuje linie N.



Každá z těchto linií, samostatných nebo vzájemně propojených, může tvořit dráhu tance, na kterou můžeme zapsat kroky a pozice, jak označuje náčrt O, jehož začátek

se pozná podle značky tanečníka, kterou zde připojuji, abych ukázal, ke které straně sálu musí být tělo natočeno před začátkem tance.



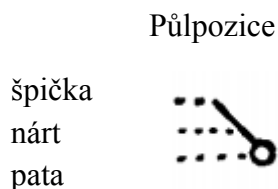
## O pozicích

V praxi se obvykle setkáváme s deseti druhy pozic, které dělíme na správné a špatné.

Ve správných pozicích jsou obě chodidla v pravidelném, jednotném postavení, obě špičky vytočené ven.

Špatné pozice jsou některé jednotné a ostatní ne, přičemž jsou odlišné od správných pozic vtočením špiček dovnitř. Nebo je jedno chodidlo vytočené ven a druhé je stále vtočené dovnitř.

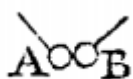
Ve všech pozicích poznáme postavení chodidla podle následujících značek. Víme-li, že značka *o* představuje patu, začátek stopky připojený k *o* představuje střed chodidla<sup>38</sup> a vrchol stopky představuje špičku.



Toto postavení chodidla jako bych označil za pouhou půlpozici, protože znázorňuje jen jedno chodidlo, kdežto celá pozice obsahuje dvě, jak označují písmena A a B na náčrtu a jak uvidíme ještě později.

<sup>38</sup> Feuillet užívá označení *cheville*, tedy kotník. Stejně tak je v anglickém překladu užito výrazu *ankle*. Jedná se ale spíše o nárt či střední část chodidla. Takto popisuje danou značku v notaci i Helena Kazárová (*Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 34.).

Pozice



Na předchozím obrázku si všimneme, že púlpozice vlevo označená A představuje levé chodidlo a ta vpravo označená B představuje pravé chodidlo.

## O správných pozicích

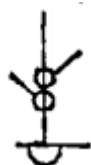
Správných pozic je pět. V první jsou obě chodidla spojená dohromady, jedna pata proti druhé.



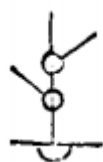
Ve druhé jsou obě chodidla otevřená na jedné linii, na vzdálenost délky jednoho chodidla mezi patami.



Ve třetí pata jednoho chodidla těsně přiléhá ke kotníku<sup>39</sup> druhého chodidla.



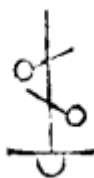
Ve čtvrté jsou chodidla jedno před druhým, vzdálené na délku jednoho chodidla mezi patami, které jsou obě v jedné linii.<sup>40</sup>



V páté jsou chodidla překřížená jedno přes druhé způsobem, že pata jednoho chodidla je přímo proti špičce druhého.

<sup>39</sup> Označení *cheville* v tomto případě podle ilustrace skutečně odpovídá patě. V praxi se ale ve třetí pozici staví pata spíše proti středu druhého chodidla.

<sup>40</sup> Tímto se barokní čtvrtá pozice odlišuje od čtvrté pozice baletní, ve které jsou paty v linii špičky a nohy jsou tak překřížené.



## O nesprávných pozicích

Nesprávných pozic je rovněž pět. V první jsou špičky obou chodidel vtočené dovnitř tak, že se dotýkají a že paty jsou otevřené na jedné linii.



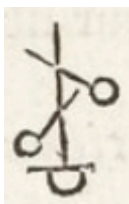
Ve druhé jsou chodidla otevřená na vzdálenost jednoho chodidla mezi špičkami, jež jsou obě vtočené dovnitř a jejichž paty jsou v jedné linii.



Ve třetí je špička jednoho chodidla vytočená ven a druhá vtočená dovnitř tak, že jsou navzájem v paralelním postavení.



Ve čtvrté jsou špičky obou chodidel vtočené dovnitř způsobem, že špička jednoho chodidla se přibližuje kotníku druhého.



Srov. obrázek ve vydání J. Weavera, kde je chodidlo posunuté až za patu.



Pátá špatná pozice se zapisuje stejně jako pátá správná a obě zdánlivě vypadají stejně, nicméně ve skutečnosti jsou úplně jiné. Zatímco ve správné jsou obě špičky chodidel vytočené ven, ve špatné jsou vtočené dovnitř a překřížují se jedna přes druhou tak, že pata jednoho chodidla je přímo proti špičce druhého. Rozlišíme ji od správné pomocí malé čárky mezi oběma půlpozicemi (čárkou mezi dvěma značkami pro chodidla).



## O kroku

Ačkoliv je množství kroků,<sup>41</sup> které využíváme v tanci, skoro nespočítatelné, obvykle rozeznáváme pět druhů, které tu budou sloužit výhradně ke znázornění všech rozdílných figur, které může obkreslit noha. Nazýváme je krok rovně (pas droit), krok otevřený (pas ouvert), krok kruhový (pas rond), krok kroucený (pas tortillé) a krok s úderem (pas battu).

Krok rovně vzniká, když se chodidlo posouvá po přímé linii. Existují dvě varianty, jedna vpřed a druhá vzad.

V kroku otevřeném se noha otevírá třemi způsoby, a to ven a dovnitř, které se provádějí ve tvaru oblouku po kruhu, a v třetím do strany. Ten můžeme pojmenovat také krok rovně (pas droit), protože jeho tvar je rovný.

O krok kruhový se jedná, když chodidlo při chůzi vytvoří kulatý tvar. Jsou dva druhy, jeden ven a druhý dovnitř.

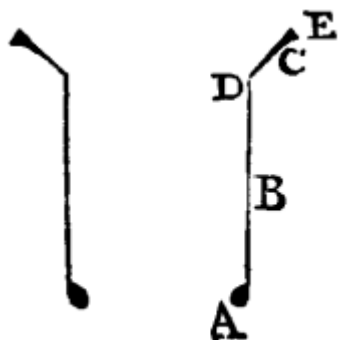
Krok kroucený vzniká, když se chodidlo při chůzi vtočí dovnitř a vytočí ven. Jsou jich tři druhy, jeden vpřed, druhý vzad a třetí stranou.

V kroku s úderem nohy či chodidla udeří proti sobě. Rozeznáváme tři druhy, jeden vpřed, druhý vzad a třetí stranou.

Krok se rozezná podle následujícího tvaru. Puntík označený A představuje místo, kde se nachází chodidlo před krokem, linie vycházející z puntíku označená B představuje stopu, tedy dráhu, její tvar a velikost, od A až po D. Malé zahnutí připojené na konec označené C představuje chodidlo. D přitom označuje patu a E špičku.

---

<sup>41</sup> Označením krok (*pas*) není v tomto případě myšleno nic víc než dráha chodidla s přenesením váhy.



Všimneme si, že krok stranou vpravo v příkladu níže se provádí z pravého chodidla, ten, který je vlevo, se provádí z levého.<sup>42</sup>

Ukázka všech kroků, které právě byly vysvětleny.

Krok rovně vpřed



Krok rovně vzad



Krok otevřený  
ven



Krok otevřený  
dovnitř



Krok otevřený  
rovně stranou



Krok  
krouživý ven



Krok  
krouživý dovnitř



<sup>42</sup> Weaver tuto poznámku vůbec nepřekládá, zřejmě ji pokládá za zbytečnou.



Krok kroucený  
vpřed



Krok kroucený  
vzad



Krok kroucený  
stranou



Krok s úderem  
vpřed



Krok s úderem  
vzad



Krok s úderem  
stranou



Vzpomeneme si, že jsem označil chodidlo v půlpozici na str. 36. symbolem *o* a krátkou stopkou z *o* vycházející, zatímco krok označuji krátkým zahnutím připojeným k jeho konci, jak je znázorněno ve všech krocích výše.

Kroky mohou být doplněny následujícími značkami jako: pokles, vznos, skok, kabriola, pád, skluz, chodidlo ve vzduchu, položit špičku chodidla, položit patu, točení čtvrtiny obratu (čtvrtobratu), točení poloviny obratu (půlobratu), točení tří čtvrtin obratu, točení celého obratu.

Značku pro pokles poznáme tak, že na kroku je malá čárka nakloněná směrem k puntíku.



Pro značku vznos je na kroku malý, úplně rovný vrub.



Pro značku skok tu jsou dva.



Pro značku kabriola tu jsou tři.



Značka pro pád<sup>43</sup> vypadá tak, že na konci vrubu je krátká čárka směřující ke značce pro chodidlo.



Pro značku skluz je na konci vrubu malá čárka ve směru kroku.<sup>44</sup>



Pokud značka předěluje krok, značí mít chodidlo ve vzduchu.



---

<sup>43</sup> Pád (tombé) není pouze hluboký pokles. Ač je také spojen s pokrčením kolenou, jde o jedinečný pohyb. Je dynamičtější než pokles a snížení těžiště probíhá méně kontrolovaně, z čehož vychází také název pohybu, tedy pád.

<sup>44</sup> Feuillet používá tři různé výrazy – *cran*, *tiret* a *barre*, nejbližše jejich zamýšlenému významu je v češtině nejspíš hyperonymum *čárka*.

Značku pro položení špičky chodidla, aniž se na ni přesune těžiště těla, představuje tečka přesně na konci značky pro špičku chodidla.



Značku pro položení paty chodidla, aniž se na ni přesune těžiště těla, představuje tečka přesně za značkou pro patu.



Točení o čtvrtinu obratu (čtvrtobrat) je znázorněno čtvrtinou kruhu.



Točení o polovinu obratu (půlobrat) je znázorněno polovinou kruhu.



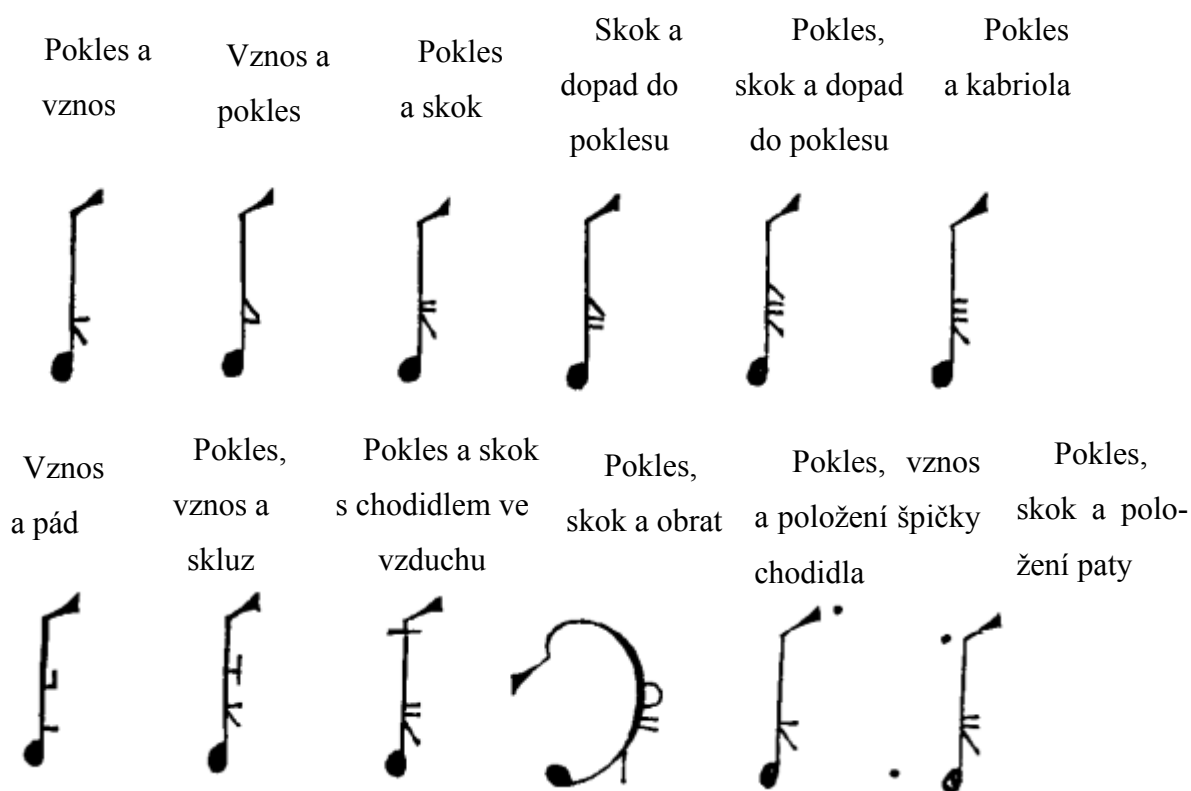
Točení o tři čtvrtiny obratu je znázorněno třemi čtvrtinami kruhu.



Točení celého obratu je znázorněno celým kruhem.



## Jak mohou mít kroky více značek najednou



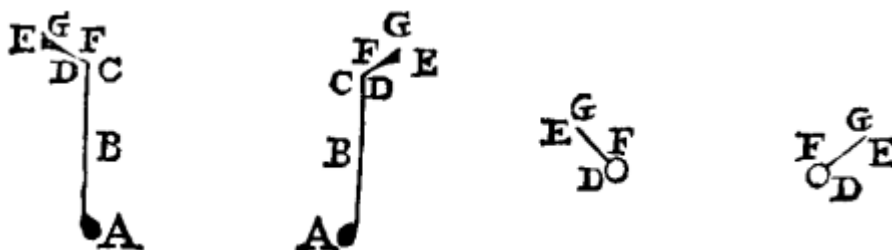
## Umíst'ování značek na správná místa.

Je třeba ze všeho nejdřív rozeznat tři fáze kroku, tj. jeho začátek, střed a konec.

Je také nutné rozeznat chodidlo jak v kroku, tak v pozici, a to z obou jeho stran, tedy z vnější a vnitřní.

Začátek kroku bude začátek linky napojující se na puntík, tedy v bodě A. Jeho střed bude střed linky, tedy v bodě B, a jeho konec bude vrchol linky spojující to, co představuje chodidlo, tedy v bodě C.

Vnějškem chodidla nazývám část od paty po kraj malíčku, jak označuje D, E, a vnitřkem část od paty ke kraji palce, jak označuje F, G.



Uplatňujeme tři způsoby poklesu v kroku. Pokles před tím, než vyjdeme, pokles v průběhu chůze a pokles po skončení chůze.

Když je značka pro pokles na začátku kroku, znamená to, že je třeba poklesnout před zahájením chůze.

Pokles před krokem



Když je značka pro pokles uprostřed kroku, značí, že je třeba poklesnout po vykonání poloviny kroku.

Pokles při chůzi



Když je značka pro pokles na konci kroku, znamená to, že je třeba poklesnout až po vykonání celého kroku.

Pokles na konci chůze



Stejně je to se značkou pro vznos.

Vznos před chůzí



Vznos při chůzi



Vznos na konci chůze



Pokles a vznos  
před chůzí



Pokles a vznos  
při chůzi



Pokles a vznos  
na konci chůze



Pokles před chůzí  
a vznos při chůzi



Pokles před chůzí a vznos  
na konci chůze



Pokles při chůzi a vznos  
na konci chůze



## Poznámky ke skokům

Skoky se mohou provádět dvěma způsoby, oběma chodidly najednou nebo za chůze jen z jednoho chodidla.

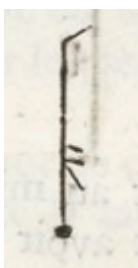
Skoky, které se provádějí oběma chodidly najednou, jsou znázorněny pozicemi, což předvedu později. Avšak skoky, které se provádějí za chůze, jsou znázorněny na krocích, jak už bylo ukázáno a jak ještě následně uvidíme.

## O skočných krocích (pas sauté)

Skočný krok se provádí dvěma způsoby. Za první skokem a dopadem na stejnou nohu, jež provádí krok, a za druhé skokem a dopadem na druhou nohu než tu, jež se hýbe.

Pokud je na kroku značka skoku a není na něm značka pro chodidlo ve vzduchu, znamená to, že skok je na noze provádějící krok. (Jinak řečeno, přeskočíme z nohy na nohu.)

Skok a dopad na kročné noze



Weaver:<sup>45</sup>



Pokud je ale na kroku značka skoku a následuje značka chodidla ve vzduchu, značí to, že skok se provádí na druhé noze než kročné.

Skok a (opětovný) dopad na opačné noze než kročné<sup>46</sup>



<sup>45</sup> Ve Weaverově anglické verzi je pro tento případ skočného kroku přidán termín „a bound“. Zajímavé je, že překladatel upravil i grafické znázornění. Dokazuje to mou teorii, že konkrétní umístění značky v průběhu kroku má marginální význam.

<sup>46</sup> Weaver přidává označení „a hop“.





Chodidlo ve vzduchu a jeho následné položení



Ale pokud je na konci, značí to, že chodidlo musí zůstat ve vzduchu.

Nechat chodidlo ve vzduchu



Pro položení špičky chodidla a následně paty je třeba, aby byla tečka na vnější straně části, která představuje špičku, a další na vnitřní straně části, která představuje patu.

Položit špičku a následně patu



Pro položení paty a následně špičky je třeba, aby byla tečka na vnější straně části, která představuje patu, a další tečka na vnitřní straně části, která představuje špičku.

Položit patu a následně špičku



Pro lepší názornost si můžeme ve dvou předchozích příkladech všimnout, že tečka nacházející se vně špičky chodidla nebo paty, je ta, kterou je vždy třeba začít.

Když je tečka na vrcholu části představující špičku chodidla a za částí představující patu, značí to, že je třeba položit celou plochu chodidla.

Položit špičku a patu zároveň

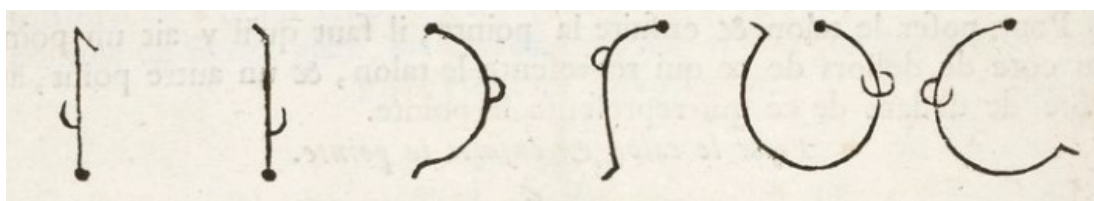


Umístění značek pro točení není striktní, jako u značek pádu a skluzu, ale je třeba zaznamenat, jakým směrem se točíme, zda doprava či doleva, a proto je třeba na značce poznat, kde začíná.

Značky obrátů mají začátek v bodě, kde jsou připojeny na krok, nejbližší začátku kroku.

Poté, co poznáme začátek každé značky pro točení, zjistíme, do jakého směru se točíme, zda se točíme doprava nebo zda se točíme doleva, jak můžeme vidět na následujících příkladech.

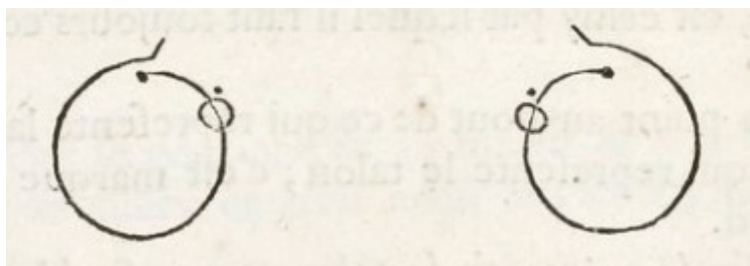
Točení	Točení	Točení	Točení	Točení	Točení
čtvrtiny obrátu doprava	čtvrtiny obrátu doleva	poloviny obrátu doprava	poloviny obrátu doleva	tří čtvrtin obrátu doprava	tří čtvrtin obrátu doleva



Začátek značky točení celého obrátu je složitější poznat, protože kruh nemá ani začátek, ani konec, ale poznáme to podle tečky, jež bude vedle kroku. Ta je prostředkem, pomocí kterého je začátek rozpoznatelný, potom se budeme řídit stejnými pravidly jako výše.

Točení jednoho obratu  
vpravo

Točení jednoho obratu  
vlevo



Po vysvětlení všech výše uvedených značek mi ještě zbývá vyložit, kdy se poklesy, vznosy, skoky a skluzy provádějí na špičce chodidla, na patě či na celém chodidle. Mohl bych se sice tomuto vysvětlování vyhnout, neboť lidé, kteří umějí aspoň trochu tančit, vědí, co bude v tomto případě nejvhodnější, ale protože by se mohli vyskytnout i tací, kteří by mi tuto nedůslednost mohli vytknout, podám vysvětlení a na následujících příkladech ho ozřejmím.

Když je na konci značky pro pokles tečka, značí, že je třeba poklesnout se špičkou chodidla na zemi.

Poklesnout se špičkou chodidla na zemi



Pokud je tečka za značkou pro pokles, značí, že je třeba poklesnout s patou na zemi.

Poklesnout s patou na zemi



Když je tečka na konci značky pro pokles a další za ní, značí to, že je třeba poklesnout s celým chodidlem na zemi.

Poklesnout na ploše chodidla



Pokud je tečka na konci značky pro vznos, značí, že je třeba provést vznos na špičce chodidla.

Vznos na špičce chodidla



Když je tečka za značkou pro vznos, značí, že je třeba provést vznos na patě.

Vznos na patě



Pokud je tečka na konci značky pro vznos a další za ní, označuje to, že je třeba provést vznos na celém chodidle.

Vznos na ploše chodidla



Když je tečka na konci značky pro skok, značí, že je třeba vyskočit na špičce chodidla.

Vyskočit na špičce chodidla



Když je tečka za značkou pro skok, značí, že je třeba vyskočit na patě.

Vyskočit na patě



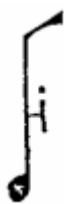
Pokud je tečka na konci značky pro skok a další za ní, označuje to, že je třeba vyskočit na celém chodidle.

Vyskočit na ploše chodidla



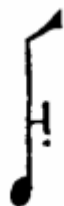
Když je tečka za značkou pro skluz na konci kroku, značí, že je třeba sklouznout po špičce chodidla.

Sklouznout po špičce chodidla

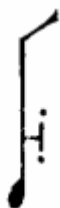


Pokud je tečka před značkou pro skluz na začátku kroku, značí, že je třeba sklouznout po patě.

Sklouznout po patě



Když je tečka na obou koncích značky pro skluz, označuje to, že je třeba sklouznout celou plochou chodidla.

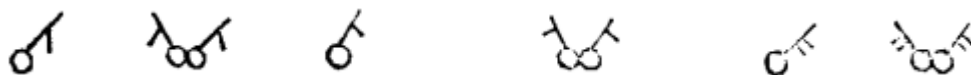


### **Jak mohou mít pozice stejné značky jako kroky**

Všechny značky, které byly předvedeny výše, mohou být stejně jako na krocích také na pozicích a půlpozicích, s výjimkou značky skluzu.

Kdyby byla, na příklad, značka poklesu na půlpozici, značila by, že je třeba pokrčit jen jedno koleno, tedy koleno příslušné nohy. Pokud by byly značky pro pokles na celé pozici, značilo by to, že je třeba poklesnout v obou kolenou zároveň. Stejně tak u značek vznosu, skoku atd. Můžeme je umístit jakkoliv, neboť nemají přesné místo jako při krocích, s výjimkou teček, které musejí být umístěny stejným způsobem jako u kroků.

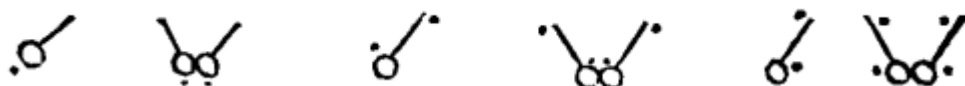
Pokles na jedné noze	Pokles na obou nohách	Vznos na jedné noze	Vznos na obou nohách	Skok na jedné noze	Skok na obou nohách
----------------------------	-----------------------------	---------------------------	----------------------------	--------------------------	---------------------------



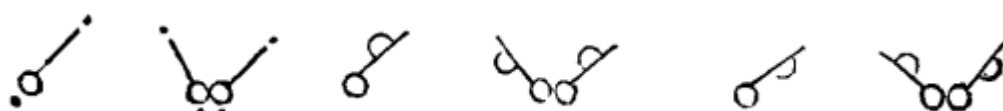
Kabriola na jedné noze	Kabriola na obou no- hách	Mít chodidlo ve vzdu- chu	Zved- nout chodi- dlo a ná- sledně ho položit	Polo- žit špičku chodidla	Být na obou špičkách
------------------------------	---------------------------------	------------------------------------	---	---------------------------------	----------------------------



Položit patu	Být na obou pa- tách	Položit špičku a následně patu	Být na obou špičkách a následně na patách	Polo- žit patu a následně špičku	Být na obou patách a následně na špičkách
-----------------	----------------------------	---	--	---	--



Být na ploše chodidla	Být na plochách obou cho- didel	Otočit se na jedné no- ze doprava	Otočit se na obou no- hách doprava	Otočit se na jedné no- ze doleva	Otočit se na obou no- hách doleva
-----------------------------	--	---	--	--	---



### Jak mohou mít pozice a půlpozice více značek zároveň

Pozice a půlpozice mohou mít také více značek zároveň, stejně jako kroky. Všimněme si, že ze značek pro pokles, vnos, skok a kabriolu musí být jako první provedena ta, jež je nejbližší *o*. Pokud se vyskytuje značka pro chodidlo ve vzduchu, je vhodnější, aby byla provedena jako poslední ze všech.

Pokles a vznos na jedné noze	Pokles a vznos na obou nohách	Vnos a ná- sledně pokles na jedné noze	Vnos a ná- sledně pokles na obou nohách
------------------------------------	-------------------------------------	--	---



Pokles a skok na jed- né noze	Pokles a skok na obou nohách	Skok a do- pad, pokles na jedné noze	Skok a do- pad, pokles na obou nohách
-------------------------------------	------------------------------------	--	---

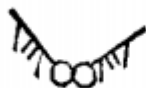




Pokles,  
skok a dopad,  
pokles na jed-  
né noze



Pokles, skok  
a dopad, pokles  
na obou nohách



Pokles a  
kabriola na  
jedné noze



Pokles a kabriola,  
při dopadu jedno  
chodidlo ve vzduchu



Pokles,  
skok v točení  
půlobratu vle-  
vo na jedné  
noze



Pokles, skok  
v točení půlobra-  
tu vlevo na obou  
nohách



Pokles, kab-  
riola v točení  
tří čtvrtin obra-  
tu vpravo na  
jedné noze



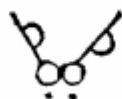
Pokles, kabriola  
v točení jednoho ob-  
ratu vpravo na obou  
nohách



Točení na  
obou špičkách  
půlobratu vlevo



Točení na  
obou patách  
půlobratu vlevo



Pokles, vzos  
a točení na obou  
špičkách půlo-  
bratu vpravo



Pokles, vzos a to-  
čení na obou patách  
půlobratu vpravo



Všechny značky poklesu a vznosu, které byly ukázány na krocích, se musejí shodovat pro obě kolena najednou. Když však při chůzi dojde na to, že stačí poklesnout či provést vznos jen jedním kolenem, budeme se řídit následujícími pravidly.

V tomto případě se zaměříme na to, co dělá stojná noha, zatímco druhá se vysouvá. A pro tento jev si pomohu půlpozicí a krokem, které budou propojeny dohromady malou spojnicí (petite liaison), jejíž konec se bude vázat ke značce pro patu v půlpozici, a druhý konec bude připojen k puntíku, jímž začíná krok. Tento spoj značí, že půlpozice a krok se odehrávají ve stejný okamžik.

Pokrčit levé koleno (plier), zatímco pravé provádí krok v propnuté pozici	Pokrčit a propnout (élever) levé koleno, zatímco pravé provádí krok v propnuté pozici	Pokrčit levé koleno, zatímco pravé provádí krok v propnuté pozici až do poloviny, poté ho za chůze pokr-	Pokrčit levé koleno, zatímco pravé provádí krok v propnuté pozici, poté ho pokrčit v polovině kroku, následuje vznos na obou špičkách chodidel	Pokrčit pravé koleno za chůze a propínat do konce, zatímco levé zůstává propnuté v polovině
---	---	--	--	---



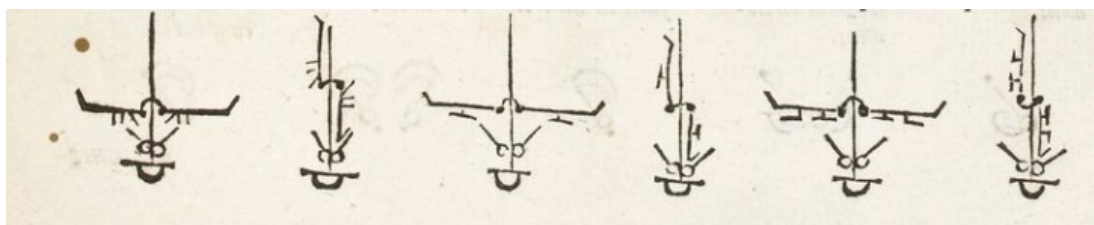
Dva kroky, které jsou propojené puntíkem, se rovněž musejí provádět oba najednou, což se může dít jen ve skoku nebo v pohybu, který nemůžeme přesně nazvat ani pokles, ani skok, ale obecně ho označujeme jako échappé nebo saillie.<sup>47</sup>

Tyto druhy kroku échappé se mohou provádět dvěma způsoby, s propnutými koleny, nebo s pokrčenými při dopadu.

<sup>47</sup> V moderní baletní terminologii se ale užívá termínu failli.

Necháme-li kolena propnutá, užijeme pouze značky pro skluz. Pokrčíme-li při dopadu kolena, užijeme značky pro skluz a pro pád.

Skok, obě cho- didla ote- vřít sou- časně	Skok, jedno chodidlo vpřed a druhé vzad, obě najednou	Échap- per obě chodidla otevřená, kolena propnutá	Échapper jedno chodi- dlo vpřed a druhé vzad, kolena pro- pnutá	Échapper obě chodidla otevřená, při dopadu obě kolena pokr- čená	Échap- per jedno chodidlo vpřed a druhé vzad, při dopadu obě kolena pokrčená
---	---	--	--	---	---



### O pozicích a půlpozicích kroucených (tortillés)

Pozice a půlpozice kroucené vznikají, když se chodidlo vtočí dovnitř nebo vytočí ven, na špičce, na patě nebo ve vzduchu, což se pozná podle srpku vycházejícího z místa, které představuje patu, nebo z místa, které představuje špičku chodidla. Srpek určuje točení, které musí provést pata nebo špička při výkrutu. Pokud budeme provádět výkrut na špičce, srpek musí být na místě představujícím patu a směřovat ke špičce. Je na té straně, do které budeme patu vytáčet. Naopak pokud budeme provádět výkrut na patě nebo ve vzduchu, srpek musí směřovat od špičky k patě.

Příklady:

Výkrut na špičce chodi- dla, pata se otvírá ven	Výkrut na špičkách, obě paty se otvírají ven	Výkrut na špičkách, obě paty se otvírají ven	Výkrut na patách, obě špičky se za- vírají dovnitř	Výkrut ve vzduchu, špička se zaví- rá dovnitř
--	---	---	---	--

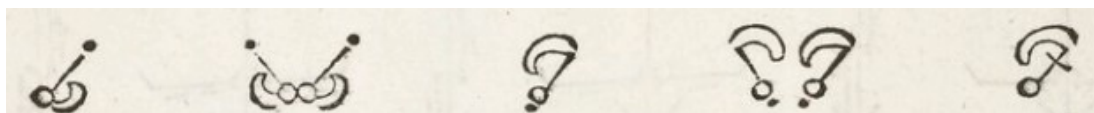


## O pozicích a půlpozicích, které jsou zkroucené (tortillé) a opět srovnané (détortillé)

Pozice a půlpozice zkroucené a navracené vznikají, když se pata nebo špička chodidla vrátí na místo, ze kterého se pohnula. Z toho vyplývá, že srpek bude zdvojený.

Příklady:

Výkrot a navracení, pata se otev- rá ven a opět zavírá dovnitř	Výkrot a navracení, obě paty se otevívají ven a opět zavíra- jí dovnitř	Výkrot a navracení, špička se zaví- rá dovnitř a následně ote- vívá ven	Výkrot a navracení, obě špičky se za- vívají dovnitř a následně otevívají ven	Výkrot a na- vrácení ve vzduchu, špička se zavírá dovnitř a následně ote- vívá ven
--	--	--	--	---



## Jak se v kroucených pozicích točí obě chodidla stejným směrem

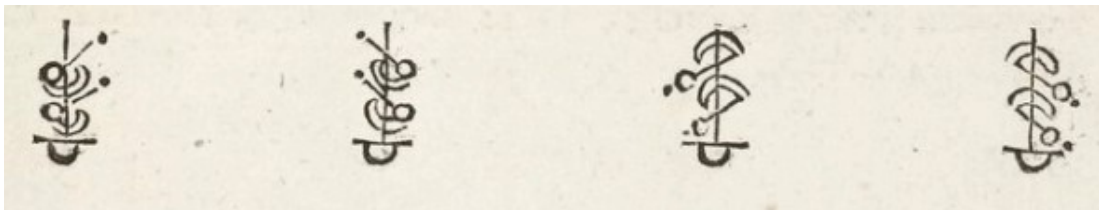
Pozice kroucené, v nichž jdou obě špičky či paty na stejnou stranu, se poznají tak, že oba srpky směřují do stejné strany.

Výkrot na špičkách, obě pa- ty jdou doprava	Výkrot na špičkách, obě pa- ty jdou doleva	Výkrot na pa- tách, obě špičky jdou doleva	Výkrot na pa- tách, obě špičky jdou doprava
---	--	--	---



## Jak se v pozicích zkroucených a navracených obě chodidla točí a navracejí na stejnou stranu

Točení na špičkách, obě pa-ty jdou doprava a vracejí se doleva	Točení na špičkách, obě pa-ty jdou doleva a vracejí se doprava	Točení na pa-tách, obě špičky jdou doleva a vracejí se doprava	Točení na pa-tách, obě špičky jdou doprava a vracejí se doleva
--	--	--	--



## O změnách pozic

Změna pozic je smíšení nebo záměna jedné za druhou, např. správné za špatnou, první za druhou, druhou za třetí, třetí za čtvrtou atp.

Ke změně pozic dochází dvěma způsoby, při skocích a výkrutech.

Ke změně pozic při skocích dochází, když vyskočíme z jedné pozice, abychom dopadli do jiné. Ke změně pozic kroucených dochází při zemi tím, že vkroučíme obě chodidla najednou či odděleně, buď na špičkách nebo na patách.

Změna pozic ve skocích se pozná následujícím způsobem: jedna z pozic má značku pro skok a druhá nikoliv.

Pozice, na níž jsou značky pro skok, znázorňuje skok, který musí být proveden a pozici, ze které vycházíme. Pozice, jež nemá žádnou značku pro skok, znázorňuje pozici, do které musíme dopadnout, jak vidíme v následujících tabulkách.

*Následují čtyři strany tabulek s možnými variantami pozic. Všechny tabulky, ať už s pozicemi nebo následně s kroky (tyto tabulky tvoří druhou polovinu díla) ve své práci vynechávám a nebudu se jimi dále zabývat. Překlad popisků nepovažuji za nezbytný. Vždy se jedná pouze o změnu pozic, přičemž všechny jsou popsány čísly.*

## O pozicích, které se posouvají z místa

Pozice se mohou měnit rovněž ve skoku z jednoho místa na druhé, když skočíme vpřed, vzad nebo do strany, což se pozná díky dvěma linkám propojujícím pozici, na níž jsou značky pro skok, s pozicí bez značek. Tyto linie ukazují, jak daleko a do jaké strany je třeba dopadnout.

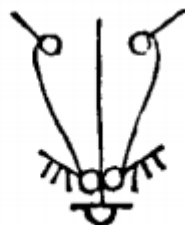
Skok vpřed se  
spojenými  
chodidly



Skok vzad se  
spojenými  
chodidly



Skok vpřed  
s rozkročením  
chodidel



Skok vzad  
s rozkročením  
chodidel

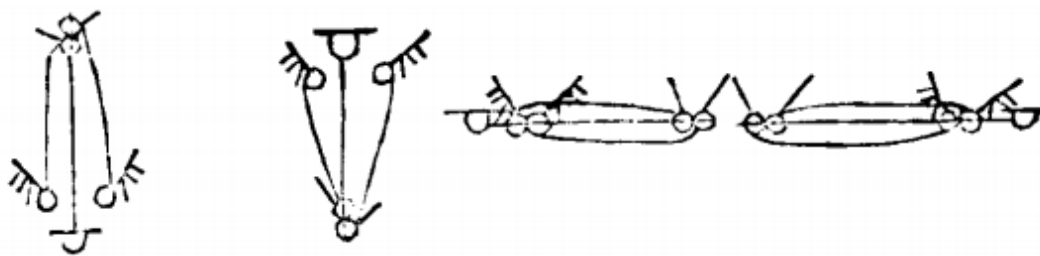


Skok vpřed a  
dopad zakříženě

Skok vzad a  
dopad zakříženě

Skok stranou  
se spojenými  
chodidly vpravo

Skok stranou  
se spojenými  
chodidly vlevo

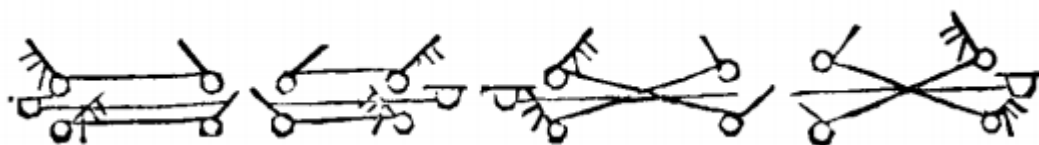


Skok stranou  
zakříženě vpravo

Skok stranou  
zakříženě vlevo

Skok stranou  
zakříženě vpravo,  
chodidlo, které je  
vpřed, dopadá  
vzad

Skok stranou  
zakříženě vlevo,  
chodidlo, které  
je vpřed, dopadá  
vzad



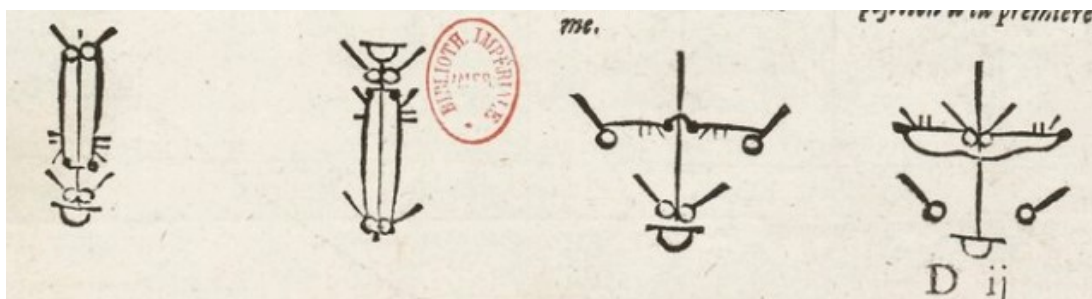
Pozice se mohou při skoku proměnit ještě způsobem, že dva kroky jsou spojeny dohromady v místě puntíku, aby bylo zřejmé, že probíhají oba ve stejnou chvíli, jak bylo vysvětleno na str. 58.

Skok vpřed se  
spojenými  
chodidly

Skok vzad se  
spojenými  
chodidly

Skok z první  
pozice do druhé

Skok z druhé  
pozice do první



## **O změnách kroucených pozic**

Změna pozice kroucené se pozná stejným způsobem jako ta, jež se posouvá ve skoku, s tím rozdílem, že na místě značek pro skok jsou značky pro výkrut.

Již jsem na str. 61 zmínil, že můžeme provést změnu z jedné pozice do druhé zkrutem obou chodidel najednou nebo odděleně.

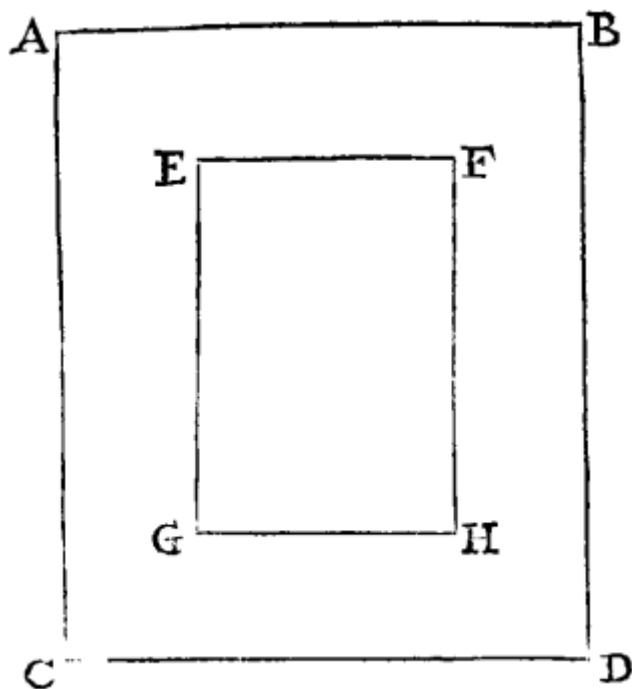
Ty, jež se provádějí zkrutem obou chodidel najednou, se poznají podle kroucené pozice. Ty, jež se provádějí zkrutem pouze jednoho chodidla, se poznají podle kroucené půlpozice.

*Následuje opět podobná tabulka kroků.*

## **Návod, jak držet knihu, abychom rozluštili zapsané tance**

Je třeba vědět, že každý list, na kterém je tanec zapsán, představuje sál, kde tančíme. Jeho čtyři strany představují čtyři strany listu. Vršek listu představuje čelo sálu, spodek listu představuje spodní část sálu, pravá strana listu představuje pravou stranu sálu a levá strana listu představuje levou stranu sálu. Jak vidíme na následujícím schématu, kde A, B, C, D označuje sál a E, F, G, H označuje list. E, F označuje vršek listu, jako A, B označuje čelo sálu. G, H označuje spodek listu, jako C, D označuje spodní část sálu. F, H označuje pravou stranu listu, jako B, D označuje pravou stranu sálu, a E, G označuje levou stranu listu, jako A, C označuje levou stranu sálu.





Musím upozornit, že je třeba vždy držet vršek knihy přímo směrem k čelu sálu, a zároveň během tance, ať se točíme nebo ne, pečlivě dbát, aby se tato orientace nenařušila, tak jak je ukázáno na schématu výše.

Při všech krocích, které provádíme bez točení nebo točíme celý obrat, budeme držet knihu oběma rukama za obě strany. Když je však třeba točit čtvrtobrat, půlobrat nebo tři čtvrtě obratu, bude nezbytná větší obezřetnost, je totiž nasnadě, že je složitější točit se, aniž by se točila i kniha. Toho je třeba se úplně vyvarovat, neboť pokud knihu otočíme, nebude možné rozpoznat zapsané kroky. Dal jsem si za úkol tomuto předejít, a stanovuji proto následující pravidla.

Poté, co zaznamenáme točení a jeho směr, na příklad o čtvrtobrat vpravo, přeneseme levou ruku na knize na nejvzdálenější část knihy a pravou naopak na část nejbližší: s takto připravenými rukama otočíme čvrtotáčku, přibližující levou ruku k sobě a současně oddalující pravou, způsobem, že se obě nacházejí přímo před námi a drží knihu za stejná místa. Zjistíme, že otočíme řečenou čvrtotáčku, aniž by se změnila orientace knihy.

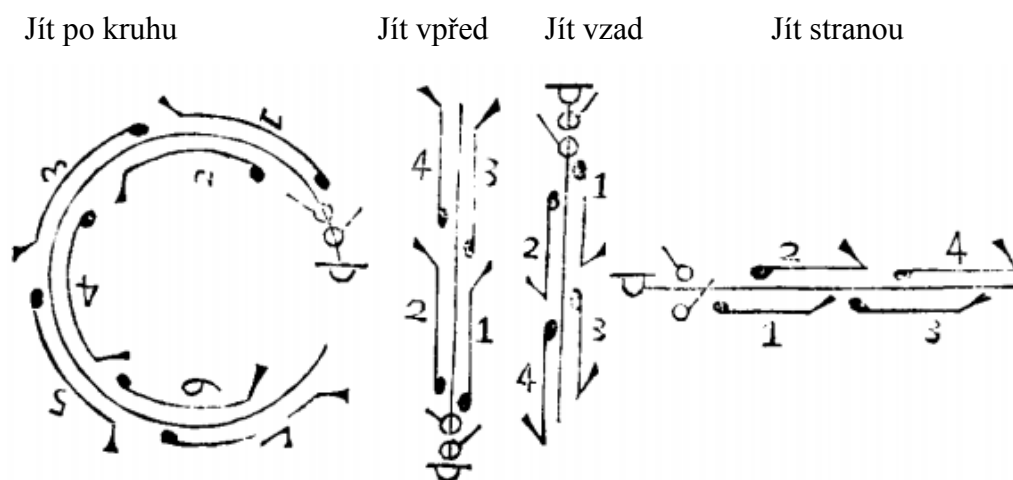
Využijeme stejného pravidla pro půlotáčku, přidávám pouze, že ruka položená na nejvzdálenější část knihy od nás se k nám musí hned přiblížit, zatímco druhá se od nás vzdálí.

Abychom točili tři čtvrtě otáčky doprava, je potřeba překřížit ruce více než při půlotáčce, a to způsobem, že levá ruka drží vršek strany, jež by přirozeně měla držet pravá, kdybychom se netočili, a pravá drží spodek strany, jež by v čelní pozici měla držet levá. S takto připravenýma rukama otočíme tři čtvrtě obratu, stejně jako jsme provedli půlobrat.

Stejnými pravidly se budeme řídit při točení vlevo. Budeme dávat pozor, abychom nepřenesli na protější stranu knihy levou ruku, jak jsme činili prve, ale abychom namísto ní přenesli pravou. Jako obecné pravidlo si zapamatujeme, že pro točení doprava oddalujeme nejdříve levou ruku, zatímco pro točení doleva pravou.

### **Návod, jak musíme postupovat, abychom rozuměli zápisu během pohybu**

V první řadě je třeba najít začátek trasy, abychom určili, k jaké části sálu musí být tanečník natočen před začátkem tance, jak bylo vysvětleno na straně 3 při výkladu znázornění těla tanečníka. Následně je třeba podívat se, zda je zapsána konkrétní pozice, jako v následujících příkladech, a postavit se do ní. Poté je nutné podívat se, jaký krok se nachází nejbliže řečené pozici, přičemž zjistíme, že je to ten s číslem 1. Po jeho provedení podíváme se, který krok je nejbliže tomu, jež jsme právě dokončili. Zjistíme, že je to ten s číslem 2. A pak se opět dáme do pohybu podle nákresu číslo 3, a pak opět podle nákresu číslo 4. atd. Pokračujeme takto dál a dáváme pozor, abychom vždy vybrali přesně ten krok, jenž se nachází nejbliže místu, na němž jsme. Řídíme se stále stejným pravidlem, jak vpřed, vzad, stranou, tak do kruhu.



## **Pro rozeznání kroků a půlpozic od pravé nohy s těmi od levé nohy**

Je nezbytné uvědomit si, že všechny linie či trasy po kterých jdeme, ať už vpřed nebo vzad, se mohou provést do obou stran. Pravá strana je označena D a levá strana je označena G.

Kroky a půlpozice, které se budou provádět do pravé strany, budou od pravé nohy, a ty, které se budou provádět do levé strany, budou od levé nohy. Uvidíme to v následujících krocích, kde navíc označuji každý krok a půlpozici stejnými písmeny d a g, aby byly lépe rozpoznatelné.

Kromě písmen d a g můžeme ještě rozeznat kroky a půlpozice od pravé nohy od těch od levé nohy, když si všimneme, do jaké strany jsou natočené špičky chodidel.

Chodidlo, jež bude vytočeno ven do pravé strany, bude pravé chodidlo, a to, jež bude vytočeno ven do levé strany, bude levé chodidlo.

Všechny rozličné dráhy, po kterých můžeme jít, ať už vpřed či vzad, se rozeznají podle následujícího.

Dráha označená A značí jít vpřed čelem k čelní části sálu.

Dráha B značí couvat čelem k zadní části sálu.

Dráha C značí jít vpřed čelem k zadní části sálu.

Dráha E značí couvat čelem k čelní části sálu.

Dráha F značí jít vpřed čelem k pravé straně sálu.

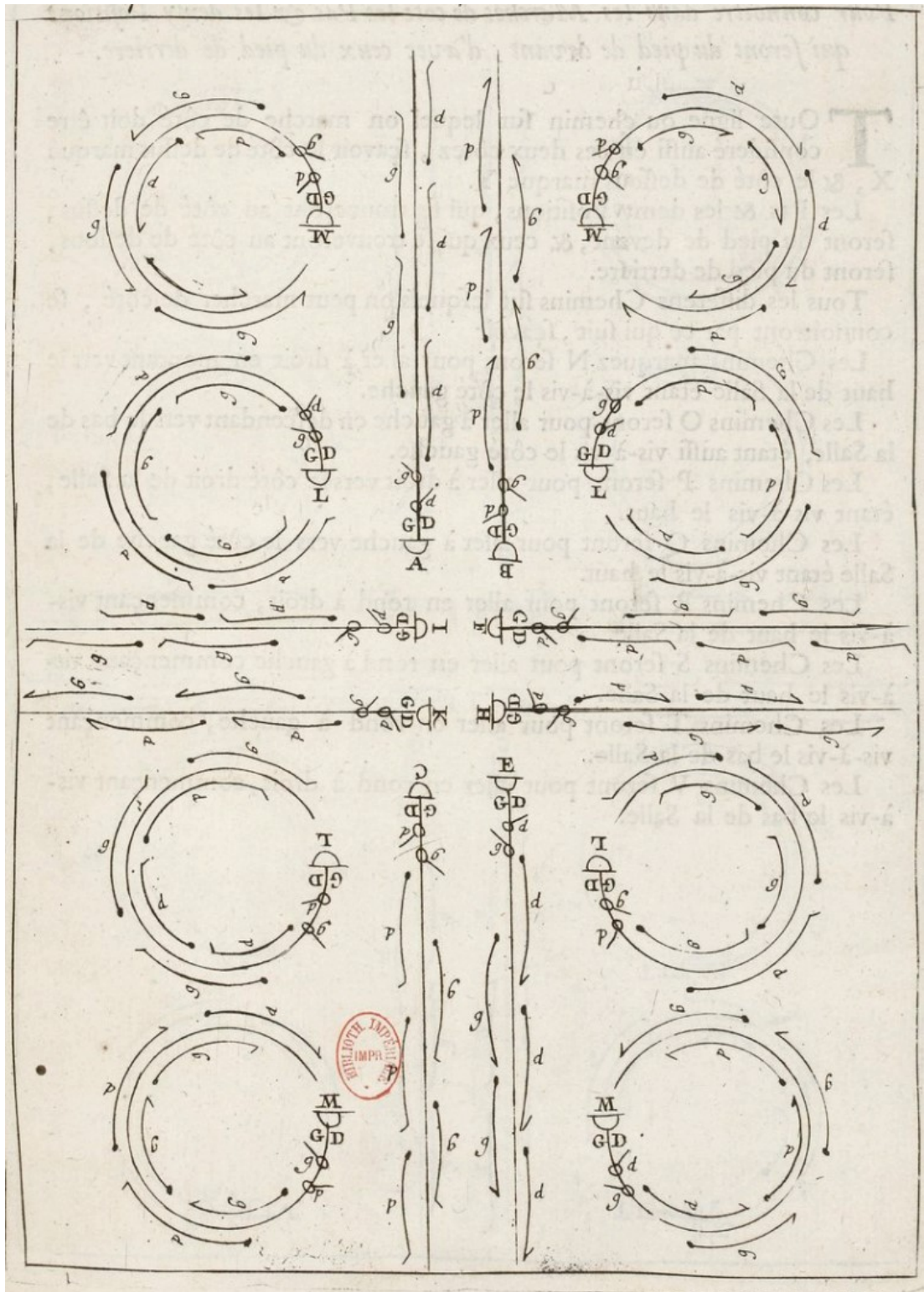
Dráha H značí couvat čelem k levé straně sálu.

Dráha I značí jít vpřed čelem k levé straně sálu.

Dráha K značí couvat čelem k pravé straně sálu.

Dráhy L značí jít vpřed po kruhu a dráhy M značí couvat po kruhu.

Příklady rozličných drah, které jsou možné, vpřed i vzad



## **Jak během chůze do strany rozeznat pozice a půlpozice od předního či od zadního chodidla**

Všechny linie či dráhy, po kterých jdeme do strany, musíme rovněž uvážit pro obě strany, stranu vrchní označenou X a stranu spodní označenou Y.

Kroky a půlpozice, které se budou nacházet na vrchní straně, se provádí od předního chodidla, a ty, které se budou nacházet na spodní straně, od zadního.

Všechny rozličné dráhy, po nichž můžeme kráčet do strany, se poznají podle následujících vysvětlivek:

Dráhy označené N značí jít vpravo směrem k čelní straně sálu, čelem k levé straně.

Dráhy O značí jít vlevo směrem k zadní straně sálu, čelem k levé straně.

Dráhy P značí jít vpravo k pravé straně sálu, čelem k čelní straně sálu.

Dráhy Q značí jít vlevo k levé straně sálu, čelem k čelní straně sálu.

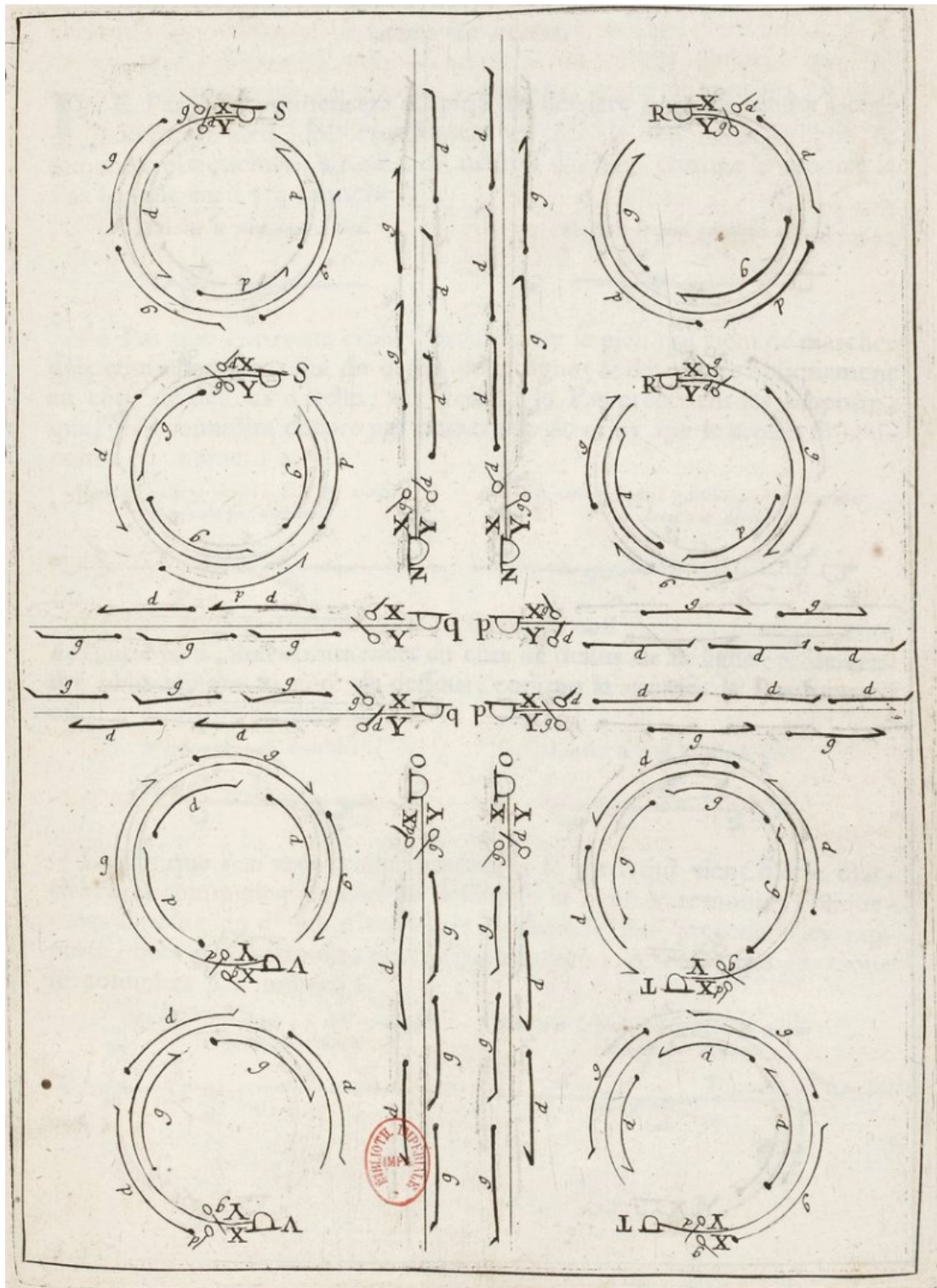
Dráhy R značí jít po kruhu vpravo, zpočátku čelem k čelní straně sálu.

Dráhy S značí jít po kruhu vlevo, zpočátku čelem k čelní straně sálu.

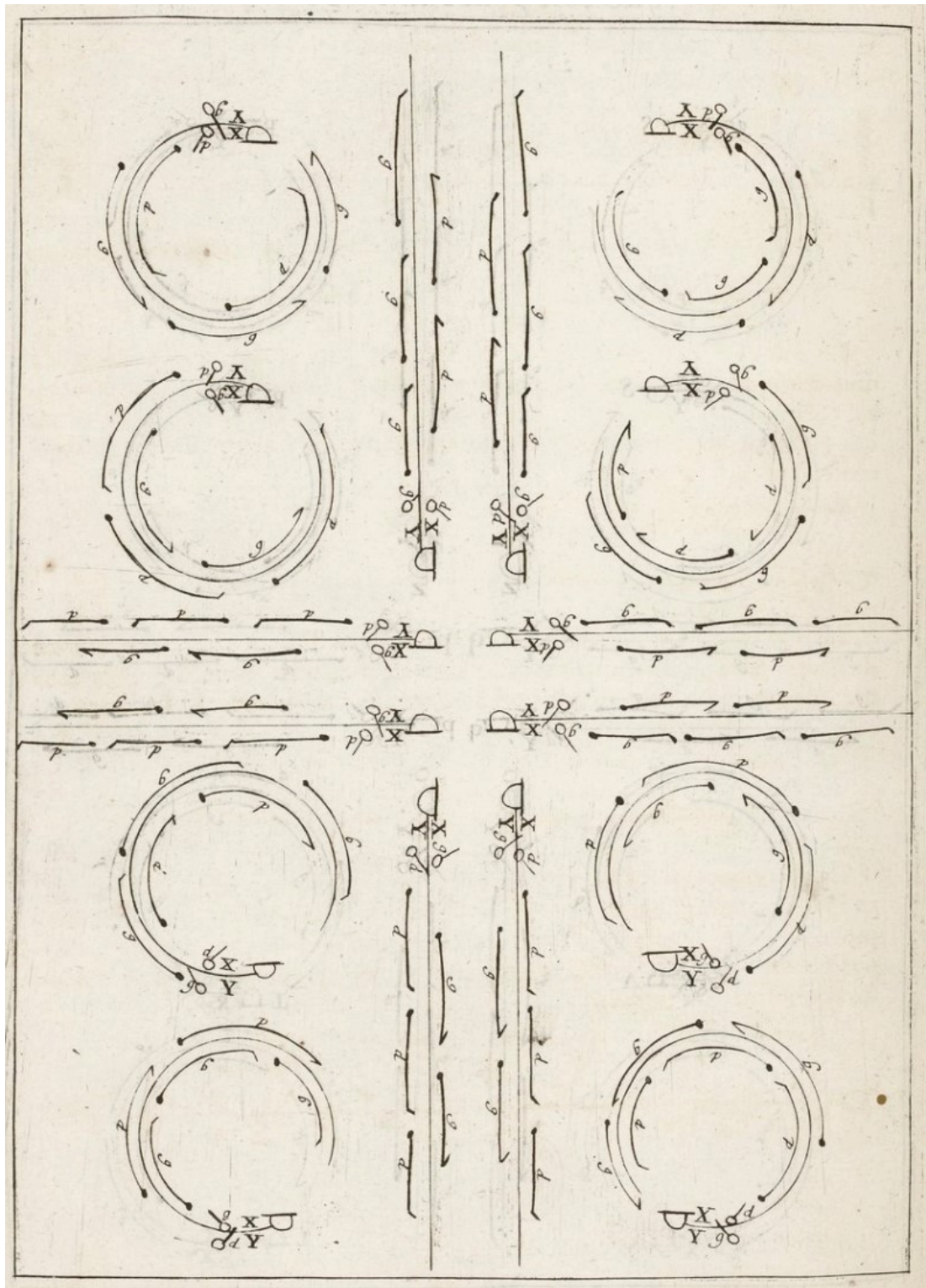
Dráhy T značí jít po kruhu vlevo, zpočátku čelem k zadní straně sálu.

Dráhy V značí jít po kruhu vpravo, zpočátku čelem k zadní straně sálu.

Příklady rozličných chůzí stranou



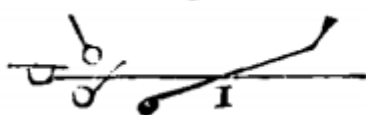
Právě uvedené kroky stranou začínající od druhé nohy



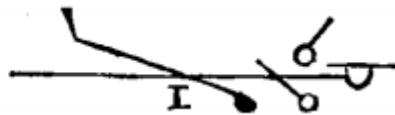
## Jakým způsobem se kroky navzájem kříží

Krok, jenž začíná zadním chodidlem tak, aby se dostalo na pozici vedle druhého chodidla, musí začít na spodní straně linie a šikmo z ní vystoupat, jak ukazuje následující krok s číslem 1.

Chůze pravou nohou stranou

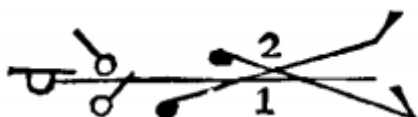


Chůze levou nohou stranou

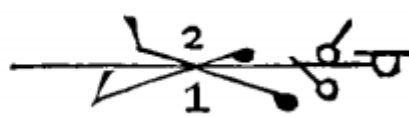


Krok, jenž chceme překřížit za chodidlem, které právě provádělo krok, musí začít na vrchní straně linie a šikmo z ní sestoupit, překřičuje předchozí krok, který rozpoznáme podle čísla 1. Ten, jenž ho překřičuje, se pozná podle čísla 2.

Chůze pravou nohou stranou a zakřížení levou nohou zadem



Chůze levou nohou stranou a zakřížení pravou nohou zadem



Krok, jenž začne předním chodidlem, aby se dostalo do pozice vedle druhého chodidla, musí začít na vrchní straně linie a sestoupit šikmo na spodní stranu, jak ukazuje následující krok, který označujeme číslem 1.

Chůze pravou nohou stranou



Chůze levou nohou stranou

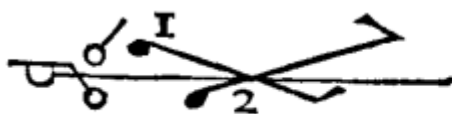


Krok, který chceme překřížit zepředu před chodidlem, které právě kráčelo, musí začít na spodní<sup>48</sup> straně linie a vystoupit šikmo na její vrchní stranu, překřičuje předchozí krok, který označujeme číslem 1. Ten, jenž ho překřičuje, se pozná podle čísla 2.

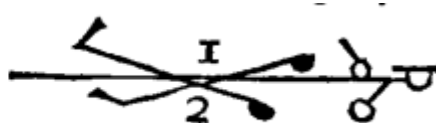
<sup>48</sup> V originále je chyba – dessus.



Chůze pravou nohou stranou a  
předkřížení levou předem



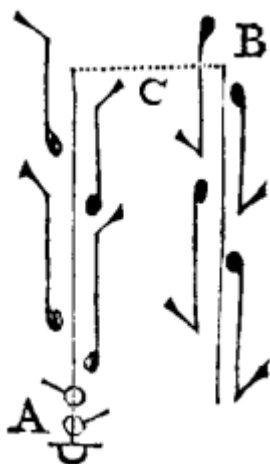
Chůze levou nohou stranou a  
předkřížení levou předem



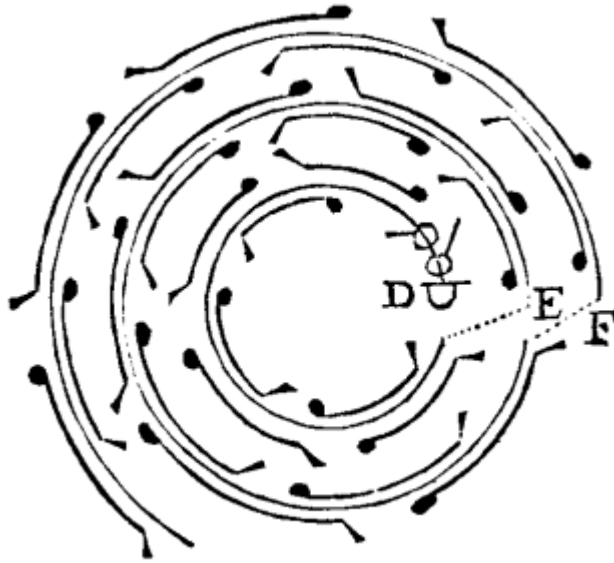
### Jak se navrátit na dráhu, po které jsme již šli

Uvedeme příklad: pokud jsme kráčeli ze spodní části sálu nahoru a chceme se vrátit po stejné dráze označené písmenem A, přesuneme linii, po níž se chceme vrátit, na jednu či na druhou stranu. Vybereme tu, kterou shledáme vhodnější. To je linie označená písmenem B a bude vypadat stejně jako dráha předchozí

Obě dráhy budou spojeny dohromady tečkovanou čarou, označenou písmenem C, která má za účel navést tanečníka od jedné k druhé, jako zde od linie A k linii B.



Stejně to bude, když budeme chtít jít vícekrát po tomtéž kruhu označeném písmenem D, kolem něhož znázorníme tolik dalších kruhů, kolik bude potřeba. Jako na příklad kruhy E a F, které by měly opisovat stejnou dráhu jako kruh D.



### Pro rozeznání pozice v každém kroku

Mohl jsem vyznačit pozici na konci každého kroku, ve které se krok musí skončit, ale to by mohlo způsobit velké obtíže. Vyznačil jsem je proto jen v připojeném kroku (pas assemblé) a zakříženém kroku (pas emboetté). V ostatních krocích, jako vpřed, vzad, stranou, i překříženě, pozici poznáme snadno podle toho, co následuje, a vyznačovat ji tedy nemusíme

Kroky vpřed a vzad budou prováděny do čtvrté pozice.

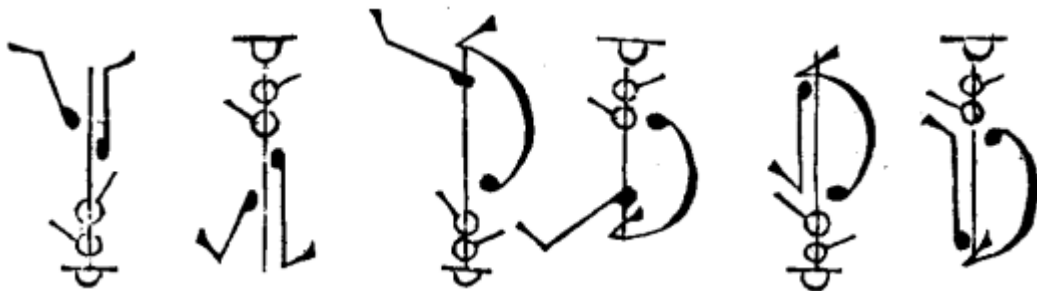
Kroky rovně otevírající se do strany budou prováděny do druhé pozice. A kroky překřížené, předem i zadem, budou prováděny do páté pozice.

Příklady:

Chůze ve čtvrté pozici  
a následně ve druhé

Chůze v páté pozici  
a následně ve druhé

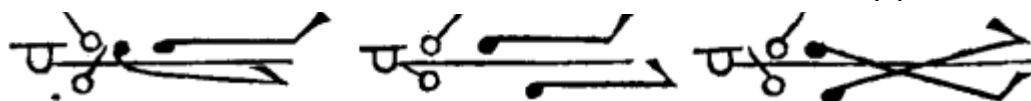
Chůze v páté pozici  
a následně ve čtvrté



Chůze v páté pozici a následně ve druhé

Chůze ve druhé pozici a následně v páté

Chůze ve druhé pozici a následně

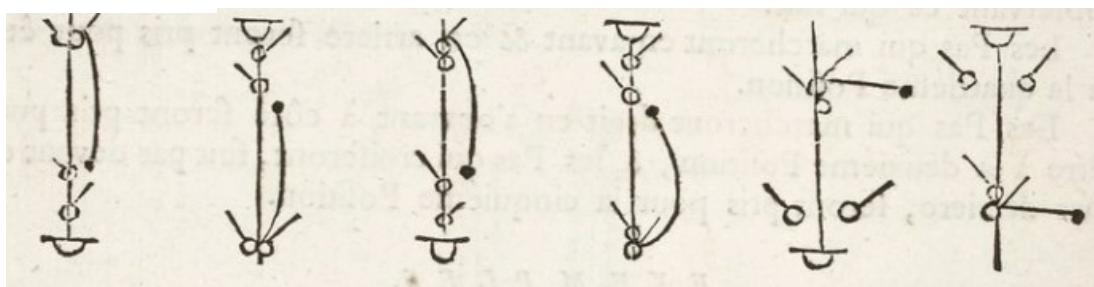


Jestliže se však stane, že nějaký z výše uvedených kroků musí skončit na obou nohách, jak se často stává při vznosech a skocích, budeme nuceni zde vyznačit pozici. Bez toho bychom nepoznali, že vznos či skok bude na obou nohách. Z tohoto důvodu vyznačují pozice v krocích připojených (pas assemblé) a zakřížených (emboetté). Připojují k nim i pozice vyznačené výše, pro případ potřeby.

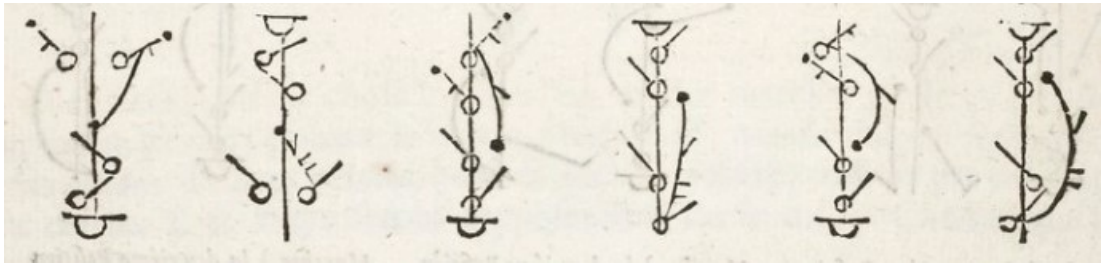
### O případech, kdy kroky končí v pozicích

Když krok končí v nějaké pozici, nesmí být na jeho konci zakresleno chodidlo, protože ho znázorňuje půlpozice, ke které je krok připojen.

Krok do první pozice vpřed	Krok do první pozice vzad	Krok do třetí pozice vpřed	Krok do třetí pozice vzad	Krok do třetí pozice zepředu	Krok do třetí pozice zezadu
----------------------------	---------------------------	----------------------------	---------------------------	------------------------------	-----------------------------



Krok do vznosu na obou nohách do druhé pozice	Skok na obou nohách do druhé pozice	Krok do vznosu na obou nohách do čtvrté pozice	Skok na obou nohách do čtvrté pozice	Krok do vznosu na obou nohách do páté pozice	Skok na obou nohách do páté pozice
---	-------------------------------------	--	--------------------------------------	--	------------------------------------



Pozici každého kroku můžeme navíc rozpoznat tak, že ke každému kroku přidáme půlpozici. Chodidlo znázorněné na konci kroku projde v tomto případě půlpozicí a spolu s půlpozicí k němu připojenou budou tvořit celou pozici.

Příklady:

Krok připojený (Pas assemblé)



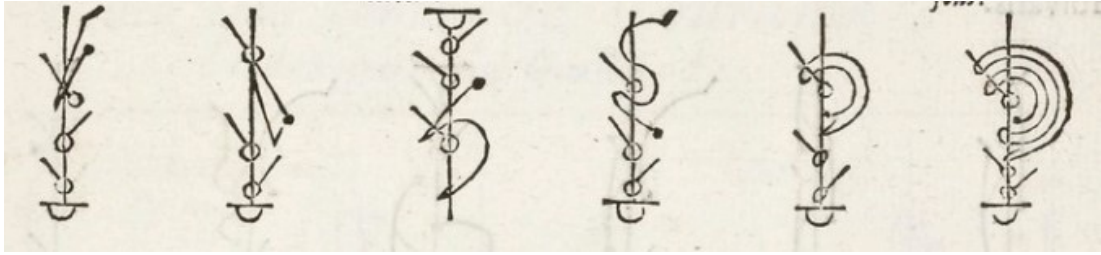
Krok zakřížený (Pas emboetté)



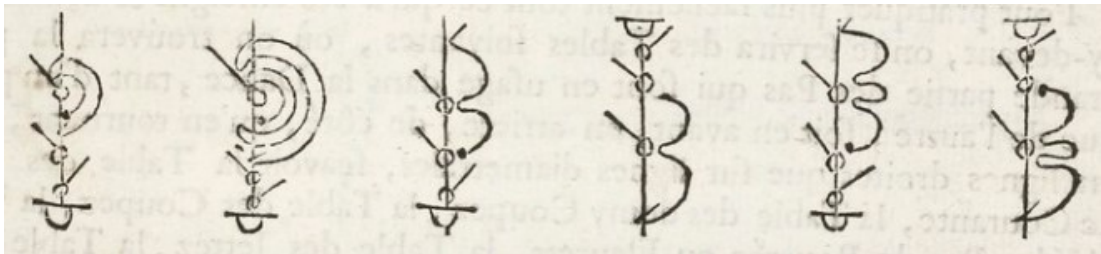
Stejné pravidlo použijeme v krocích s úderem (Pas battus), přičemž půlpozice představuje nohu, o kterou druhá dělá úder. Takto vidíme, kdy se úder (battement) provádí na nárt (cou du pied), za patu, proti kotníku či ze strany.

Příklady:

Krok	Krok	Krok	Krok	Krok	Krok
s úderem na nárt	s úderem za patu	s úderem na nárt a krokem vzad	s úderem ze-zadu a zepředu	s úderem zepředu a zezadu	s úderem čtyřikrát zepředu a zezadu



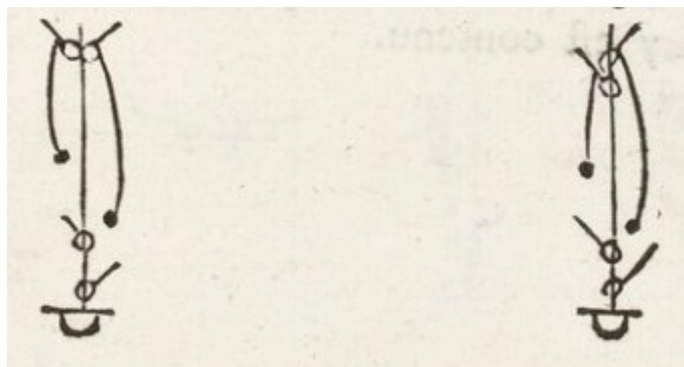
Krok s úderem pro- ti kotníku	Krok s úderem čtyřikrát proti kotní- ku a za patu	Krok s úderem ze strany s po- stupem vpřed	Krok s úderem ze strany s po- stupem vzad	Krok s dvojitým úderem ze strany s po- stupem vpřed	Krok s dvojitým úderem ze strany s po- stupem vzad
-------------------------------------	---	--	--	---	--



Všimněme si, že když oba kroky končí ve stejné pozici, první musí být dokončen bez ohledu na pozici a teprve druhý musí popsanou pozici vytvořit, jak je patrné z následujících příkladů.

Krok pravou nohou vpřed a  
připojení levé

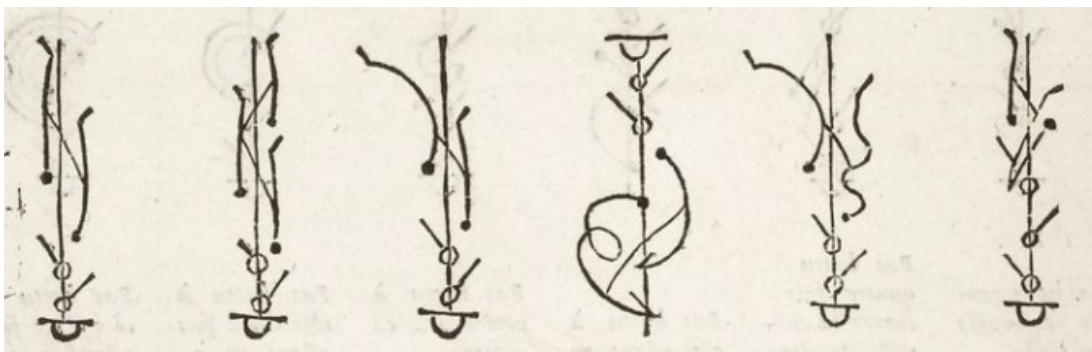
Krok pravou nohou vpřed a  
zakřížení levou zezadu



## O kroku jednoduchém a kroku složeném

Všechny kroky mohou být buď jednoduché, nebo složené.

Krokem jednoduchým (*pas simple*) nazývám krok, který je samotný, jako všechny uvedené výše. V kroku složeném jsou dva nebo více kroků spojeny dohromady spojením (*liaison*), díky němuž jsou brány za jeden samostatný krok, jak je patrné z následujících ukázek.



Abychom si snadno procvičili vše, co bylo vyloženo a ukázáno výše, poslouží nám následující tabulky, kde najdeme velkou část kroků užívaných v tanci. Od jedné i druhé nohy, vpřed, vzad, stranou, v točení, po rovných liniích či drahách procházejících středem. Vizte tabulku *Pas de Courante*, *demy Coupez*, *Coupez*, *Pas de Bourrée* ou *Fleurets*, *Jettez*, *Contretemps*, *Chassez*, *Pas de Sissonnes*, *Piroüettes*, *Cabriolles* a *Entrechats*.

Všimněme si, že každý čtverec obsahuje pouze jeden krok, jenž je zapsán dvakrát, aby bylo názorně zachyceno, že co jde udělat z jedné nohy, lze i z druhé. Krok, který je nalevo, je tedy od levé nohy, a krok napravo je od nohy pravé.

Upozorňuji také, že jsem do každého čtverečku je umístil slovní vysvětlivky znázorněného kroku.

*Následují tabulky s kroky:* Tabulky, ve kterých nalezneme velkou část kroků užívaných v tanci. *Zabírají strany 47–86, ve druhém vydání jsou přidány další čtyři strany, a obsahují různá možná provedení kroků vyjmenovaných výše. Analýzu kroků podává na příklad Francine Lancelot.<sup>49</sup> Vkládám pouze ukázkou jedné strany s tabulkou kroků.*

<sup>49</sup> LANCELOT, Francine. *Écriture de la danse le système Feuillet*. [online]. G.-P. Maisonneuve et Larose: *Éthnologie française*, vol. 1, no. 1, 1971, s. 29–58. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04].

## Table des Pas de Bourée, ou Fleurets .

<p>pas de bourée en avant.</p> 	<p>en arrière . . .</p> 
<p>en arrière, et le dernier ouvert à côté.</p> 	<p>le p.<sup>er</sup> en arrière, le second battu dessus, et le dernier en avant.</p> 
<p>le même</p> 	<p>le p.<sup>er</sup> en arrière, le second battu dessus, et embâtté derrière; et le dernier en avant.</p> 
<p>le même</p> 	<p>les deux p.<sup>re</sup> en arrière, et le 3.<sup>e</sup> en avant.</p> 
<p>le même</p> 	<p>le premier en arrière, le second assam- blé et le 3.<sup>e</sup> en avant.</p> 

### O rytmu a kadenci

V tanci rozlišujeme čtyři druhy rytmu, a to dvoudobý, třídobý a čtyřdobý.

Dvoudobý rytmus zahrnuje Gavotte, Gaillarde, Bourrée, Rigaudon, Gigue, Canarie atd.

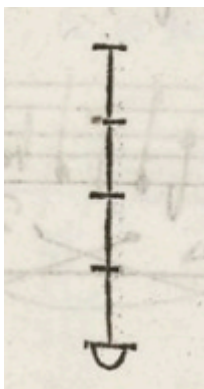
Třídobý rytmus zahrnuje Courante, Sarabande, Passacaille, Chaconne, Menuet, Passepied atd.<sup>50</sup>

Čtyřdobý rytmus obsahuje pomalé melodie, jako na příklad l'Entrée d'Apollon z opery Triomphe de l'Amour, a Loure.

Ve dvoudobých a třídobých skladbách jednomu taktu odpovídá jeden krok, ve čtyřdobém rytmu kroky dva.<sup>51</sup>

Zaznamenal jsem nicméně, že tvůrci Courante vložili dva kroky do každého taktu, takže první zabírá první dvě doby taktu a druhý krok třetí dobu. V Menuetu naopak jeden krok zabírá dva takty.

Takty v tanci budou vyznačeny stejně, jako je vyznačujeme v hudbě. Tedy drobnými linkami, které přetínají dráhu napříč, stejně jako taktové čáry přetínají pět linek notové osnovy v hudbě. Mezery mezi nimi představují takty.



V následujících příkladech uvidíme, jak každý krok souvisí s každým taktom ve skladbě, ke které byl vytvořen.<sup>52</sup>

---

<sup>50</sup> Tyto názvy označují taneční formy, z nichž každá měla svůj typický charakter. Jednotlivé formy jsou podrobně rozebrány v monografii H. Kazárové *Barokní taneční formy* či v díle Susan Binding a Wendy Hilton *Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton* (viz bibliografie).

<sup>51</sup> Krokem se tu myslí krok taneční, tedy definovaná kroková jednotka. Kroků ve smyslu přenesení váhy může ovšem obsahovat téměř libovolné množství. Proto je také Krok (Pas) psán s velkým písmenem.

<sup>52</sup> Provázanost s hudbou je pro barokní tanec příznačná a velmi důležitá.



*Air à 2. tems.*

*Air à trois tems.*

*Exemple des Pas qui ont rapport à la mesure à deux tems, et à la mesure à trois tems.*

*Air à 4. tems.*

*Air de l'ouïe.*

*Exemple des pas qui ont rapport à la mesure à 4. tems.*

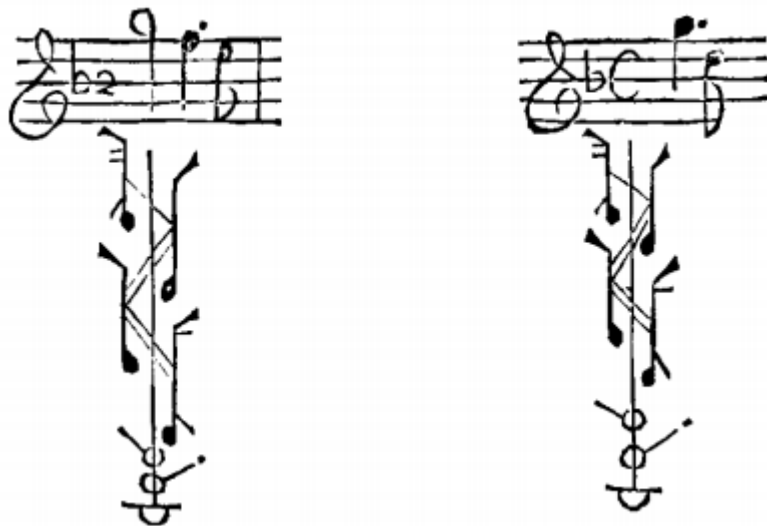
Příklad kroků,  
které patří  
k dvoudobému a tří-  
dobému rytmu.

Příklad kroků,  
které patří  
k čtyřdobému rytmu.

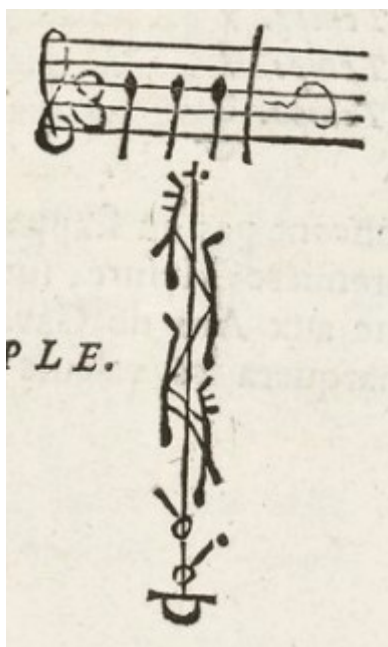
Pokud se stane, že bychom chtěli do jednoho taktu vložit více kroků, než je v předchozích příkladech, budeme se řídit následujícími pravidly.

Kdybychom chtěli na příklad do jediného taktu na dvě doby (nebo do polovičního taktu na čtyři doby, jenž má stejnou váhu), vložit Fleuret a Jetté, je potřeba, aby tři

kroky tvořící Fleuret měly dvojitý spoj (liaison). To značí, že mají být provedeny dvakrát tak rychle, než kdyby byly spojeny pouze jednoduchým spojením (liaison). To to pojmenuji krok zdvojený, přičemž v první době taktu bude Fleuret a ve druhé Jetté.



Kdybychom chtěli vložit stejný krok do jediného taktu na tři doby, dvojitým spojením (liaison) by byly spojeny pouze první dva kroky ve Fleuretu pro první dobu, poslední krok Fleuretu by byl na druhou dobu a Jetté na třetí.



Když budeme potřebovat vynechat nějaké hudební takty, na které nebudeme tančit, ať už na začátku nebo uprostřed tance, vyznačíme je následujícím způsobem. Dráhu přetneme šikmou čarou, zatímco taktová čára ji přetíná kolmo. Tím vyznačí-

me, že se na daný takt netančí. Pokud chceme čekat pouze půl taktu, vyznačíme ho jen poloviční šikmou čarou.

Příklady:

Tři a půl taktu bez tance



Když se ovšem stane, že bychom chtěli čekat větší počet taktů, zabralo by to příliš dlouhou část dráhy. Pro zkrácení užijeme čar, jež budou vedle dráhy ve směru její délky. Jedna čárka bude zastupovat čtyři takty, stejně jako hůlka znamená čtyři takty v hudbě, používám proto téhož pojmenování.

Čtrnáct taktů bez tance



Když budeme chtít počítat jednu dobu, půl doby nebo čtvrt doby, použijeme pomlku<sup>53</sup> pro celou dobu, půlovou pomlku pro půl doby a čtvrtovou pomlku pro čtvrt doby.



Čtvrt doby

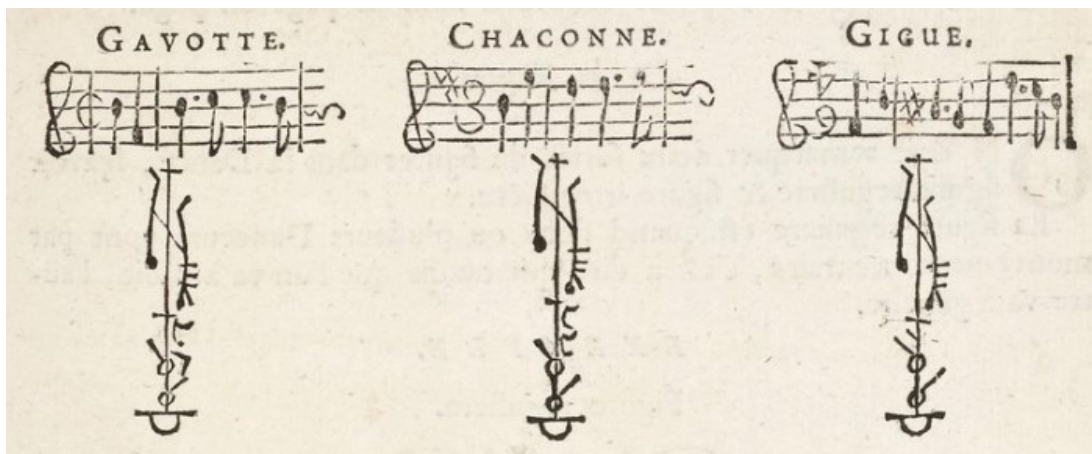
Půl doby

Celá doba

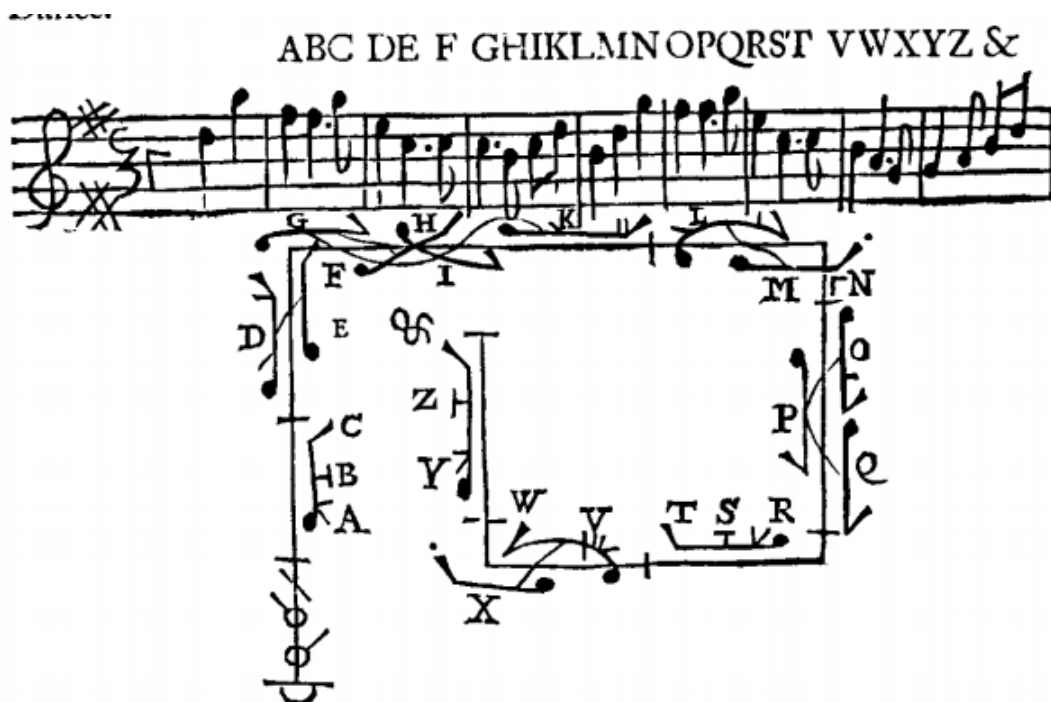
Ve skladbách, jež nezačínají údery, jinými slovy tam, kde se před prvním taktem nacházejí noty, na které netančíme obvyklým způsobem, jako v melodiích Gavotte, Chaconne, Gigue, Loure, Bourrée atd., uvedeme hodnoty řečených not na začátku.<sup>54</sup>

<sup>53</sup> „Soupir“ – povzdech, ale i zámlka – a také symbol připomínající po kolmici obrácenou číslici 7, notový znak pro pauzu.

Abychom poznali, že máme začít tančit až s úderem prvního taktu skladby, vyznačíme na dráze tytéž hodnoty pomlk, jaké budou v notách hudby.



Písmena abecedy v následujících příkladech označují kroky i noty hudby, tedy doby v taktu. Budou-li se jimi řídit, i těm nejméně zasvěceným lidem pomohou objasnit tempo všemožných druhů tance.



Když chceme zjistit, na kterou notu či hudební dobu se dělá nějaký krok, podíváme se, jakým písmenem je označený, a potom hledáme notu či dobu se stejným písmenem. To bude doba, na kterou budeme krok provádět, jako na příklad krok ABC

<sup>54</sup> U některých tanečních skladeb předchází začátku tance pouze několik úderů na buben, u jiných krátká přehra. Ta má být vyznačena pomlkou i v záznamu tance.

se dělá na noty a doby ABC, krok D na notu D, krok EF na notu E a tečku F a kroky GH se oba dělají na notu GH atd.

Když bude na straně víc kroků a not, než je písmen v abecedě, namísto písmen použijeme číslice 1, 2, 3, 4 apod.

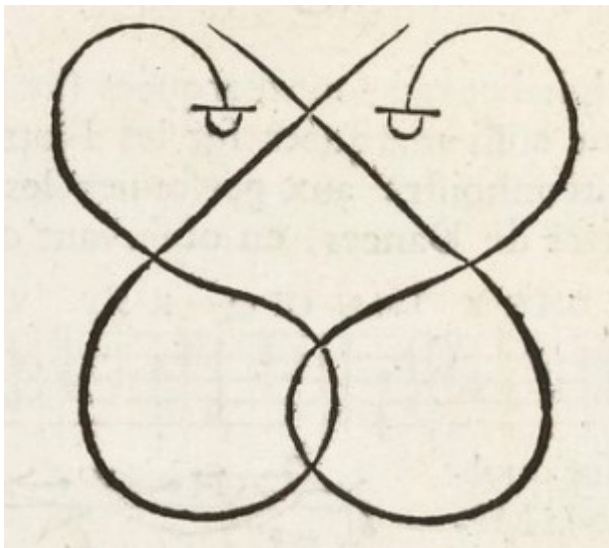
V případě, že písmen v abecedě ani číslic nebude dostatek k označení všech kroků v tanci, zejména je-li velmi dlouhý, začneme na každé straně znovu s označováním ABCD a takto pokračujeme stranu po straně.

## O figuře

V tanci musíme rozlišovat dva typy figur, a to figury pravidelné a nepravidelné.

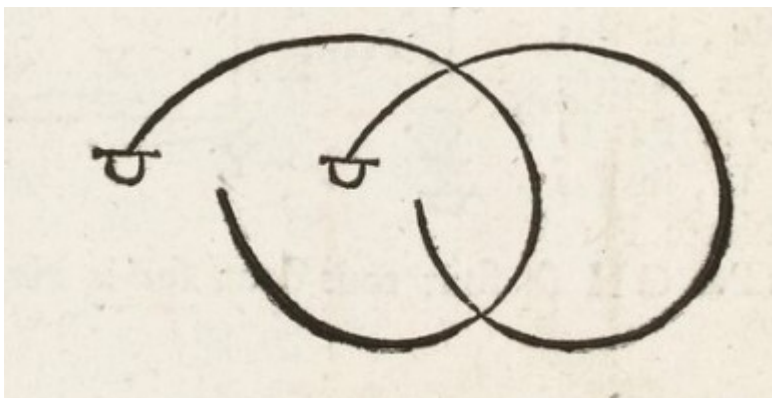
Pravidelná figura je taková, ve které se dva či více tanečníků pohybují opačně, tedy zatímco jeden jde doprava, druhý jde doleva.

Pravidelná figura



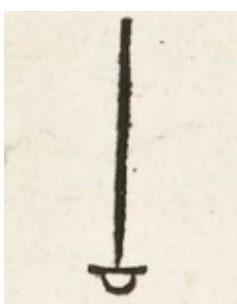
Nepravidelnou figuru dělají oba tanečníci společně a jdou oba na stejnou stranu.

## Nepravidelná figura

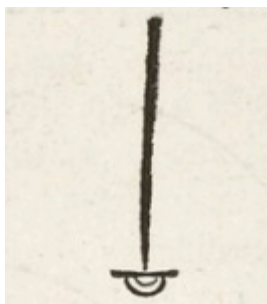


Díky značce pro postavu tanečníka rozeznáme dráhu muže od dráhy ženy. Půlkruh jednoho je dvojitý, zatímco druhý je jednoduchý. Ten jednoduchý – dosud jsme jiné neužívali – značí dráhu muže a dvojitý dráhu ženy.

Dráha muže

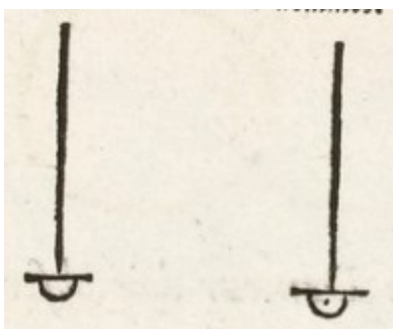


Dráha ženy



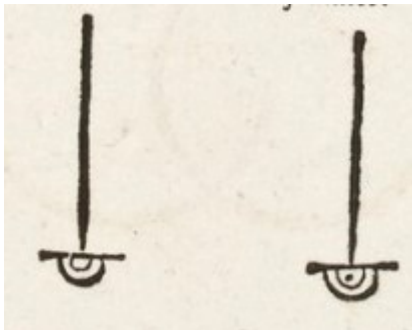
Mimoto ještě rozlišíme dráhy dvou mužů jednu od druhé tečkou, která se nachází uprostřed jednoho půlkruhu, zatímco druhý ji nemá.

Dráhy dvou mužů



Dráhy dvou žen rozlišíme jednu od druhé touž tečkou, přičemž půlkruh s tečkou značí obvyklou dráhu ženy a ten bez tečky zaujímá místo muže.<sup>55</sup>

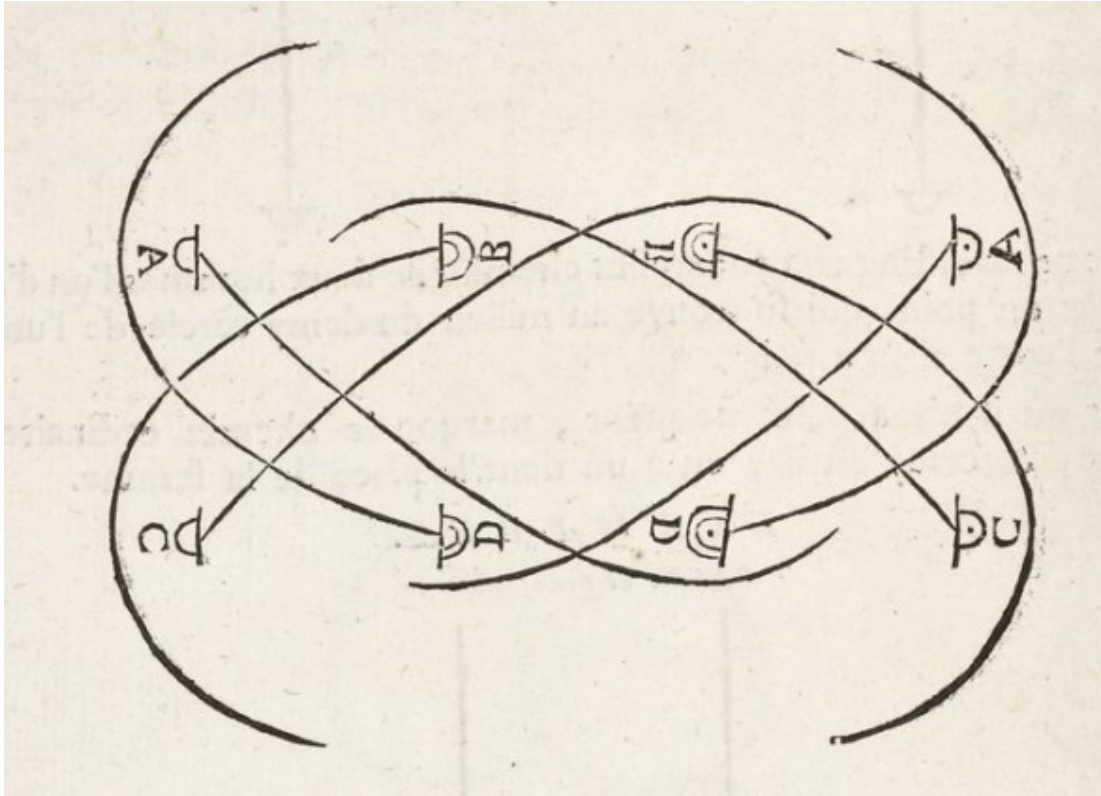
Dráhy dvou žen



Když bude tančit společně větší počet tanečníků, jako na příklad osm, značky pro tanečnice nebudou už stačit k rozlišení všech, pouze dvou. Vrátime se opět k písmenům abecedy, přičemž A A bude označovat dva tanečnice, kteří tančí společně, B B označí další dva, C C další dva a D D poslední dva, z nichž každý bude ještě rozlišen od svého protějšku způsobem, jenž už byl vysvětlen a předveden v předchozích příkladech.

---

<sup>55</sup> Místo po levé straně je obecně chápáno jako mužské (neboť tančí-li pár, muž začíná tančit vždy vlevo). Neznamena to však, že by žena tančila mužský part, tance pro dvě tanečnice nepředstavovaly výjimku.



### **Jakým způsobem má každý tanečník při tanci sledovat figury**

Vzpomeňte si, co jsem uvedl na straně 34 při popisu dráhy, tedy že slouží ke dvěma účelům, za prvé pro popis kroků a pozic a zadruhé pro sledování tanečních figur.

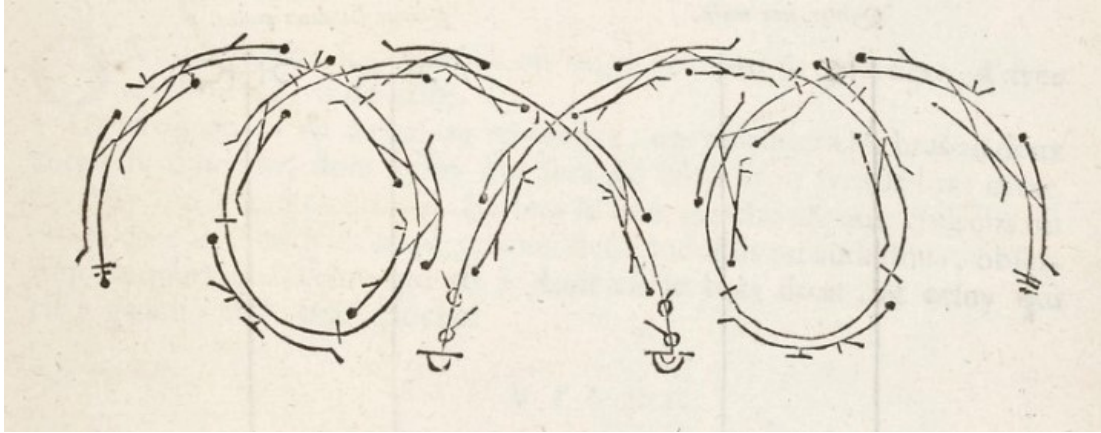
Mám tedy za to, že pokud v nějakém tanci tančíme několik taktů na jednom místě, stačí, když sledujeme dráhu jen za účelem kroků, a nikoliv figur. Když ale tanec stále plyne a nezůstává na místě, musíme sledovat dráhu nejen k řízení kroků, ale i figur. Avšak pro sledování dané figury, poté co se postavíme na začátek dráhy, po které budeme tančit, způsobem, jenž jsem nastínil na straně 66, je potřeba vědět, zda je figura přímá, diametrální, oblá či šikmá, a zda směřuje vpřed, vzad, stranou, vpravo nebo vlevo, jak bylo ukázáno při výkladu chůze na stranách 68, 70 a 71. Následně, poté co se naučíme melodii, jež musí být zapsána nahoře na každé straně, resp. někým zahrána či zazpívána, přidáme kroky s takty, jak bylo vysvětleno výše v kapitole o rytmu, a taneční figuru provedeme tak, jak byla znázorněná na papíře.

Když se stane, že se dráhy překříží jedna přes druhou, je nutné, aby byl mezi kroky obou drah zachován odstup, resp. dostatečná proluka. Nejdřív tedy necháme dru-



hého tanečníka provést kroky své dráhy a vyhneme se tak nejasnostem, které by mohly vzniknout, pokud bychom kroky obou drah mísili.

Příklad



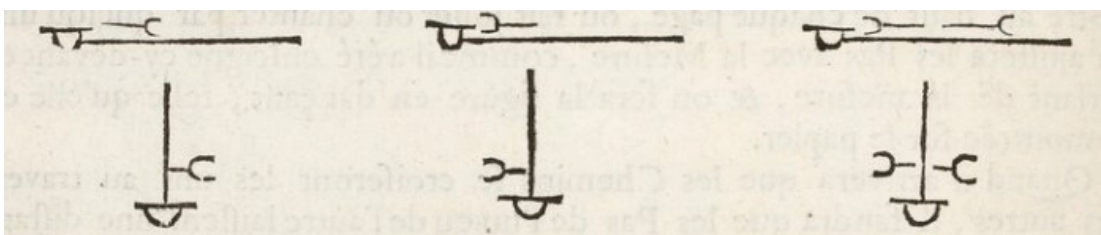
### Podání rukou při tanci

Kdy je třeba podat ruku, poznáme tak, že vedle dráhy bude umístěn znak vidličky, přičemž ten napravo značí, že je třeba podat pravou ruku, a ten nalevo, že je třeba podat ruku levou. Když budou vyznačeny oba dva, z každé strany, znamená to, že je třeba podat si obě ruce.

Podat pravou ruku

Podat levou ruku

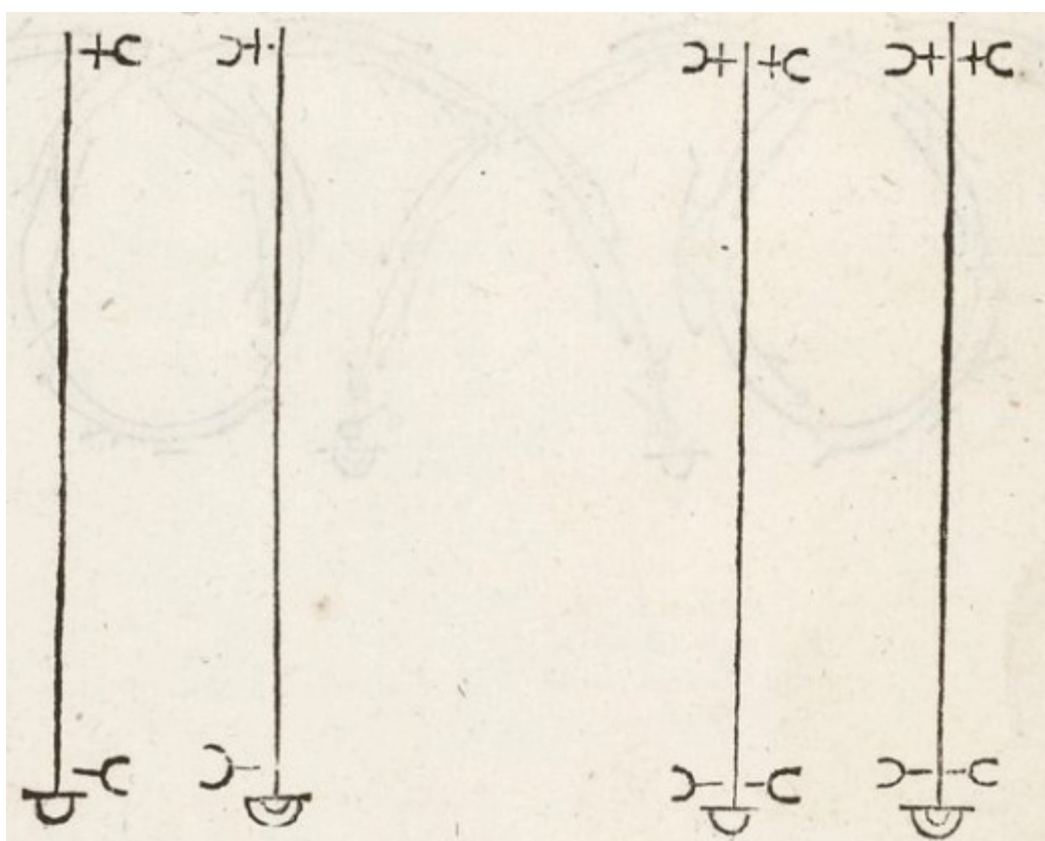
Podat obě ruce



Všimněme si, že poté co jsme podali jednu či obě ruce, nebudeme je pouštět, dokud nenajdeme tytéž značky, jež budou přeškrtnuté – znamenají, že právě v tomto místě je třeba ruce pustit.

Pustit jednu ruku

Pustit obě ruce



Podat jednu ruku

Podat obě ruce

## O pažích (ports de bras) a jejich pohybech

Ačkoliv pohyby paží závisí víc na vkusu tanečníka než na pravidlech, která bychom mohli stanovit, přesto zde uvedu alespoň několik příkladů, na kterých uvidíme obrazové symboly různých pohybů, jež mohou paže provádět při tanci. Prostřednictvím těchto symbolů můžeme v tanci snadno vyznačit všechny pohyby paží, které musí doprovázet každý krok.

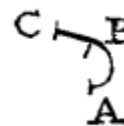
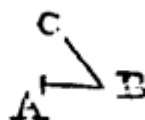
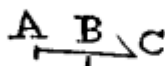
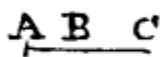
Vyobrazení paže poznáme podle obrázků opatřených písmeny A B C, přičemž A označuje rameno nebo vrchní část paže, B označuje loket nebo střed paže a C označuje zápěstí či konec ruky až po prsty.

Propnutá paže

Ohnuté zápěstí

Pokrčená paže

Paže před sebou, ve výšce



## Jak umístit paže na dráhu

Rozlišujeme místa, z nichž jdeme vpřed či vzad, od těch, z nichž jdeme do strany.

Tam, kde půjdeme vpřed nebo vzad, vyznačíme paže po stranách dráhy. Značky po pravé straně budou pro pravou ruku a po levé straně pro levou. Na místech, kde jdeme do strany, vyznačíme obě paže nad nebo pod a zachováme, že ta vpravo je pro pravou ruku a ta vlevo pro ruku levou.

Příklady:

Obě paže otevřené

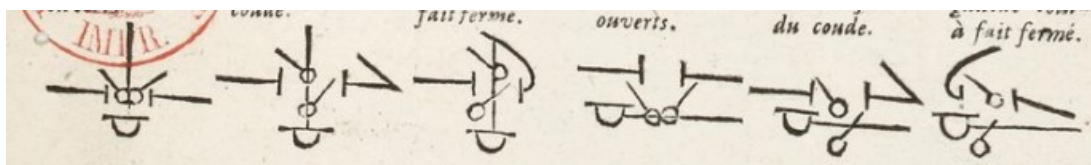
Levá paže otevřená a pravá pokrčená v lokti

Levá paže otevřená a pravá úplně zavřená

Obě paže otevřené

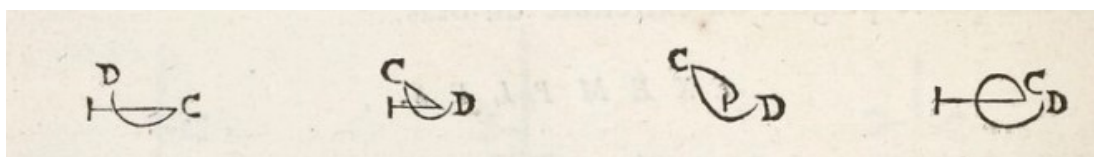
Levá paže otevřená a pravá zavřená v lokti

Pravá paže otevřená a levá úplně zavřená



Nechci zde dlouze vysvětlovat pohyby paží, řeknu jenom, že stejně jako máme tři pohyby od pasu dolů, máme také tři pohyby paží. První souvisejí s druhými. Pohyb zápěstí odpovídá pohybu kotníku, pohyb lokte pohybu kolene a pohyb celé paže, tj. ramenního kloubu, pohybu stehna (kyčle).

Pohyb paže po zakřivené či oblé linii se znázorňuje pomocí linie s body C D. Vychází z místa, které představuje konec paže, a značí dráhu, kterou prochází zápěstí, z bodu C do D.

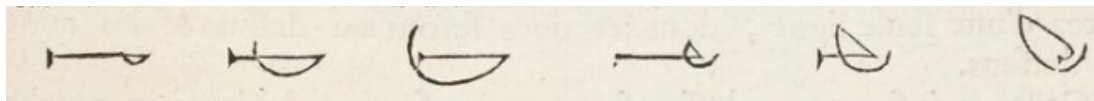


Pohyb paží, tj. zápěstí, lokte i ramene, se provádí dvěma způsoby. Tedy zdola nahoru a shora dolů.

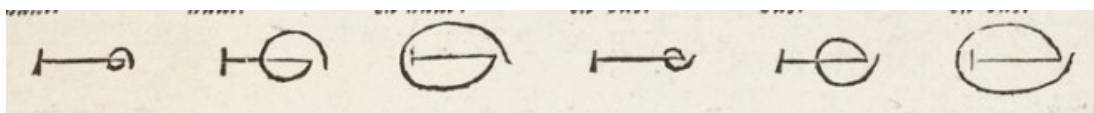
Paže, která se pohybuje zdola nahoru, je paží otevřenou, která se zavírá, přičemž se přibližuje k tělu. Paže, která se pohybuje shora dolů, je paží zavřenou, a klesajíc se otvírá.

#### Příklady pohybů paží

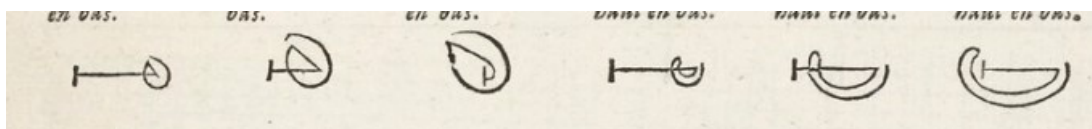
Pohyb zápěstí zdola nahoru	Pohyb lokte zdola nahoru	Pohyb ramene zdola nahoru	Pohyb zápěstí shora dolů	Pohyb lokte shora dolů	Pohyb ramene shora dolů
----------------------------	--------------------------	---------------------------	--------------------------	------------------------	-------------------------



Kruh zápěstím zdola nahoru (rondo poignet)	Kruh loktem zdola nahoru	Kruh ramenem zdola nahoru	Kruh zápěstím shora dolů	Kruh loktem shora dolů	Kruh ramenem shora dolů
--	--------------------------	---------------------------	--------------------------	------------------------	-------------------------



Kruh zá- pěstím shora dolů	Kruh lok- tem shora dolů	Kruh ra- menem shora dolů	Dvojitý pohyb zá- pěstí zdola nahoru a shora dolů	Dvojitý pohyb lokte zdola nahoru a shora dolů	Dvojitý pohyb ra- mene zdola nahoru a shora dolů
----------------------------------	--------------------------------	---------------------------------	---	--	--



Paže mohou pracovat obě zároveň nebo jedna po druhé.

Že obě paže pracují ve stejnou chvíli, poznáme pomocí spojnice (liaison), která je propojuje. Když nemají spojnici, znamená to, že pracují jedna po druhé.

Paže mohou vykonávat stejný pohyb, nebo také pohyb opačný.

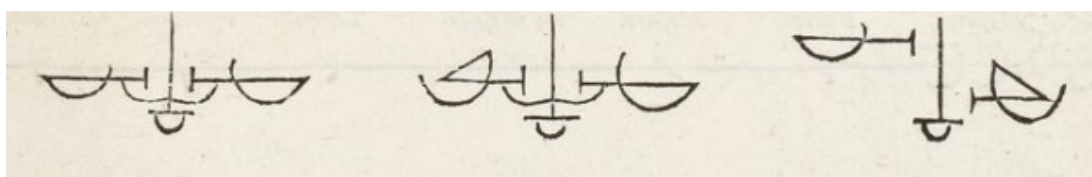
Když paže dělají stejný pohyb, dělají obě to samé. Opačným pohybem se myslí, když jedna ruka dělá něco jiného než druhá, na příklad zatímco se jedna otvírá, druhá se zavírá.

Příklady:

Paže vykonávající se  
ve stejný okamžik stej-  
ný pohyb

Paže vykonávající se  
ve stejný okamžik opač-  
ný pohyb

Paže pohybující se  
jedna po druhé, pravá  
první a levá druhá

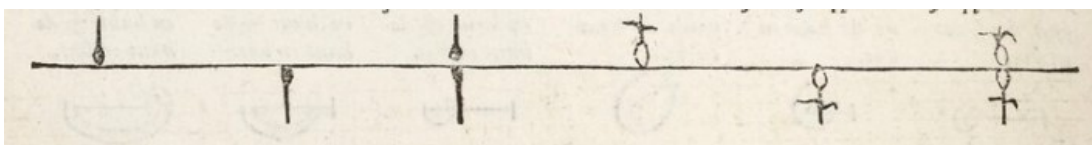


## O kastanětech

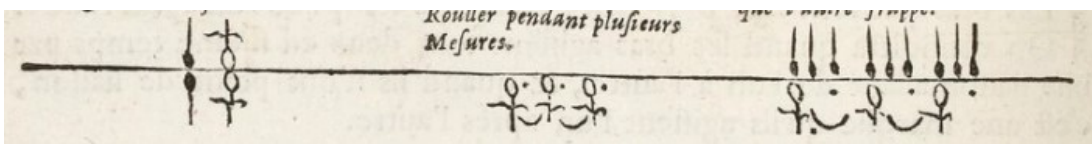
Pro záznam hry na kastaněty využijí hudebních not. Noty pro kastaněty budou mít stejný význam jako hudební noty a budou umístěny po obou stranách jedné linky, nad i pod ní.

Ty nad linkou budou pro údery levé ruky, ty pod pro údery pravé ruky.

Úder le- vou rukou	Úder pravou rukou	Úder oběma rukama na- jednou	Trilek le- vou rukou bez úderu	Trilek pravou ru- kou bez úderu	Trilek oběma rukama na- jednou bez úderu
-----------------------	-------------------------	---------------------------------------	--------------------------------------	--	--

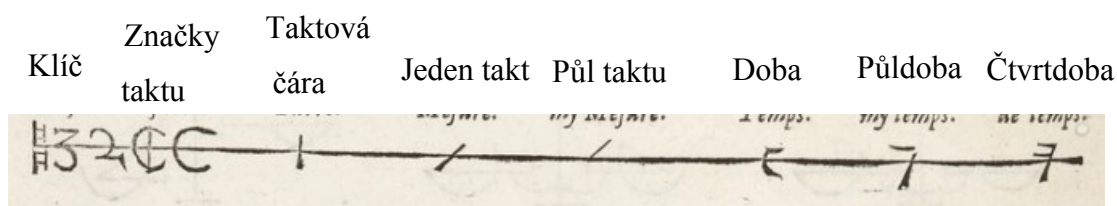


Úder oběma rukama a potom trilek	Trilky během několika taktů	Trilky jednou rukou zatímco druhá dělá údery
-------------------------------------	--------------------------------	---



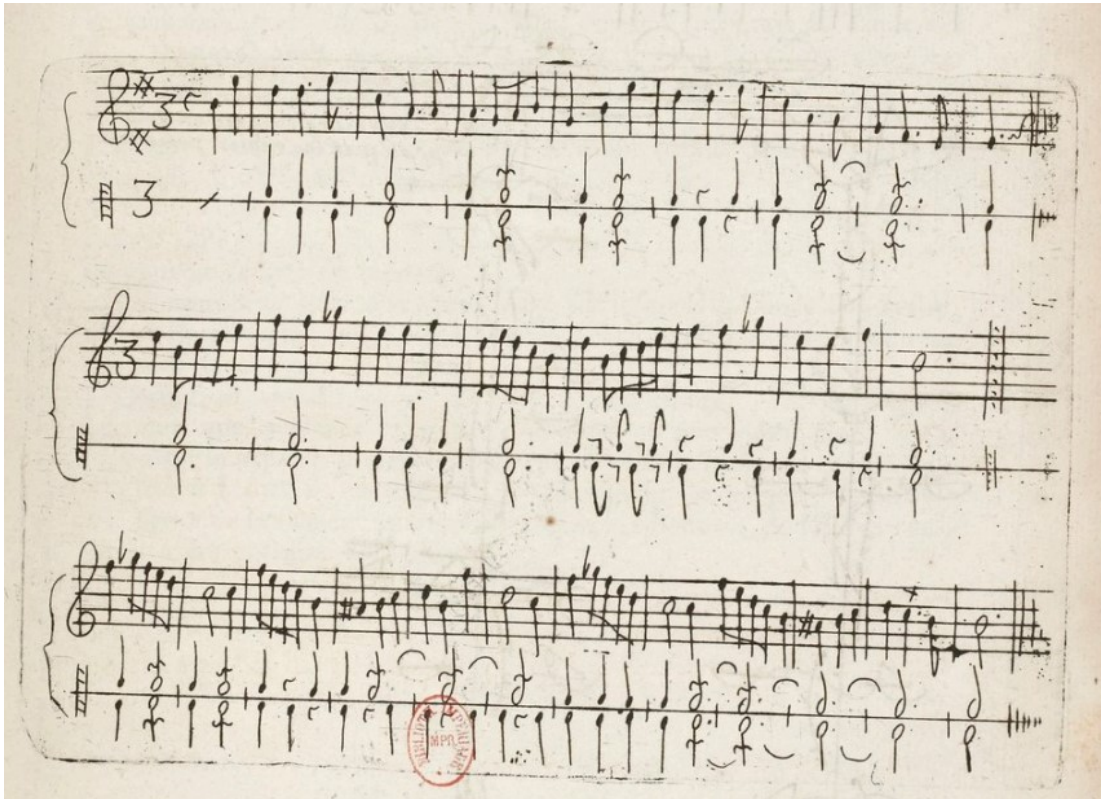
Linka, na které jsou umístěny noty, musí být rozčleněna takt po taktu, jako v hudbě. Mezi taktovými čarami bude v každém taktu vyznačeno tolik not, kolik máme provést úderů, tak aby odpovídaly taktům ve skladbě.

Na začátku této linky musí být rovněž určitý typ klíče, který slouží k vyznačení začátku, abychom mohli následně uvést značku pro takt skladby a doby, které bude třeba počítat, v případě že jsou dány.



Když máme promyšleny všechny náležitosti, zapíšeme melodii a dolů zapíšeme kastanětový part ve formě partitury tak, že každý takt kastanět se vztahuje přímo k taktu melodie, která je zapsaná nahoře.

Příklady



Musical notation for 'Folie d'Espagne'. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The bottom staff is a bass clef with a 3/4 time signature. The piece is in 3/4 time and features a melody in the upper staff and a bass line in the lower staff.

Castanet notation for 'Folie d'Espagne'. The notation consists of two vertical staves, each with a central vertical line and various symbols (circles, triangles, arrows) indicating the placement and movement of the castanets. The notation is highly detailed and includes many slurs and accents.

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

Komplet Folie d'Espagne  
s pažemi i kastaněty abych  
ukázal, jak můžeme uplatnit  
předchozí pravidla.



## Čím je třeba se řídit při zapisování tance

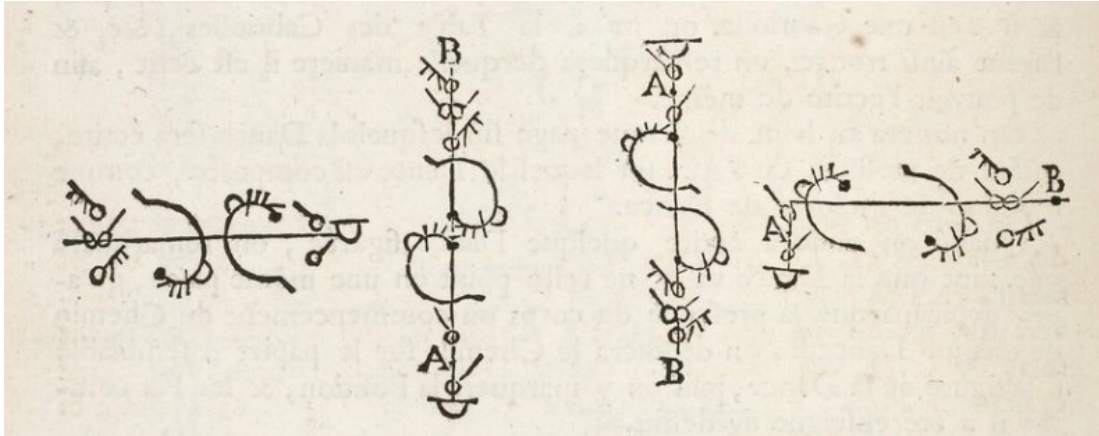
Za prvé je třeba učinit rozhodnutí, na jakém místě v sále chceme tanec začít, a zde umístit počátek dráhy.

Následně je třeba vytyčit dráhu a vyznačit pozici. Poté zapíšeme kroky tak, jak jsme je viděli v předešlých příkladech, a když si nevíme rady se zápisem nějakého kroku, vrátíme se k tabulce kroků. Abychom našli krok, jež potřebujeme, musíme vědět, o jaký krok se jedná, zda o Pas de Courante, demy-Coupé, Coupé, Pas de Bourrée či Fleuret, Jetté, Contre-temps, Chassé, Pas de Cissonne, Piroüette, Cabriole či Entrechat, a jakmile zjistíme, o jaký krok se jedná, že je to na příklad Coupé, podíváme se do tabulky Coupé, a když Kabriola, půjdeme do tabulky Kabriol atd. A když ho najdeme, zapamatujeme si, jakým způsobem je zapsán, abychom ho mohli zapsat stejně.

Na horní okraj každé strany tanečního zápisu poznamenejme tolik taktů skladby, kolik bude taktů v tanci podle ní utvořeném.

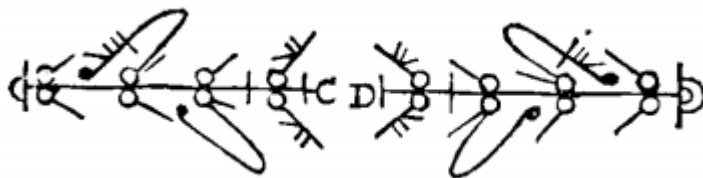
Když budeme chtít zapsat nějaký tanec s figurami a pokud tanec postupuje a nezůstává na jednom místě, po vyznačení těla tanečníka neboli začátku dráhy každého tanečníka nakreslíme na papír dráhu podobající se tanečním figurám, teprve potom na ní vyznačíme pozice a kroky, jak bylo vyloženo výše.

Když nastane situace, že budeme muset popsat několik kroků, jež musí být provedeny na stejném místě, jako na příklad v bodě A, prodloužíme dráhu buď vodorovně, nebo na jednu či druhou stranu, jak to shledáme nejjednodušší a jak bude třeba pro umístění všech kroků, které musí být provedeny v bodě A. Tato linka (pomyslná dráha) je jen orientační pomůckou a zamezuje velkému zmatku, který by způsobilo více-kroky zapsaných na stejném místě. Opakuji tedy, že prodloužíme dráhu z bodu A do bodu B, a nezapomeneme, že ačkoliv dráha byla prodloužena z A do B, tanečník se z bodu A stejně nepohnul, což se pozná snadno podle kroků z A do B, které nemohou být provedeny jinak než na stejném místě.

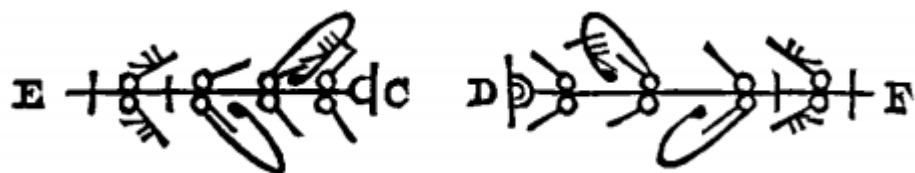


Na konci každé strany musíme označit místa, na kterých mají být tanečníci, a do které strany sálu budou natočeni. Na následující straně je pak nutné vyznačit začátky drah na stejném místě, kde tanečníci skončili. Takto pokračujeme ze strany na stranu až na konec tance.

Pokud ovšem na začátku strany budou tanečníci v těsné blízkosti a budou muset tančit několik taktů na jednom místě, jak označují dráhy C a D, např. proto, že jim kroky nedovolují vytočit se na jednu ani druhou stranu a jejich vzájemná blízkost jim zabrání prodloužit dráhy, musíme při zápisu dbát na to, aby se vyhnuli srážce. Místo umístění začátků drah do bodů C a D je zde budeme muset tedy pouze předpokládat a přesuneme je tak daleko od bodů C a D, jak budeme potřebovat, abychom zanesli všechny kroky, které mají být provedeny v bodech C a D, tj. tak, aby tanečníci po dokončení kroků dorazili do bodů C a D.



Můžeme však postupovat také jinak a začátky drah umístit naopak do bodů C a D. Na místo toho, aby se tanečníci přibližovali jeden k druhému, necháme je oddalovat se, jak je vyznačeno níže na drahách z C do E a z D do F. Tanečníci provedou stejné kroky, aniž se pohnou z pozice C a D, úplně stejně jako v předchozím příkladu. Oba způsoby zápisu vyhovují, musíme se však rozhodnout, jaký z nich jde lépe dohromady s figurou, jež následuje.



56

Až se dostatečně procvičíme zde uvedené tance, dosáhneme lehkosti v zapisování dalších, a stejně tak i v jejich vytváření.

Nemělo by vás zmást, když v uvedených tancích spatříte některé kroky větší než jiné.

Žádné zmatky by z toho vzejít neměly, poněvadž kroky musejí zůstat ohraničeny pozicemi tak, jak jsme vysvětlili na straně 74. Postačí, když se zaměříme výhradně na pozice, bez ohledu na velikost jednotlivých kroků.

KONEC.

---

<sup>56</sup> V prvních dvou francouzských vydáních *Chorégraphie* je v tomto obrázku chyba, tanečníci by v něm byli k sobě zády, ale podle slovního popisu a srovnání s předchozím obrázkem je evidentní, že k sobě mají být natočeni čelem. Už Weaver tuto chybu opravil.

## 4 POZNÁMKY K PŘEKŁADU A TANEČNÍ TERMINOLOGII

*Chorégraphie* jsem se snažila přeložit s cílem zpřístupnit Feuilletův základní text o barokní taneční notaci i čtenářům neznalým francouzského jazyka, a to pokud možno co nejjednodušší formou. Snažila jsem se přeložit maximum termínů běžně užívaných v taneční praxi v originální francouzské formě, aby má práce byla srozumitelná a přístupná i lidem, kteří se příliš neorientují v baletní terminologii. Přesto jsem přesvědčená, že jistá základní znalost barokního tance (alespoň z pozice diváka, když už ne aktivního tanečníka) je nezbytná, jenom tak si totiž lze učinit určitou a názornou představu o všem, co Feuillet popisuje.

Zvolila jsem převážně strohou formu jazyka, což je v souladu s francouzskou verzí. Jazyk díla není příliš květnatý – koneckonců, jedná se o příručku, nikoliv umělecký text, a měla by především splňovat požadavky na jasnost a přesnost. Často se v něm opakují výrazy, zejména u definic, které jsou mnohdy formulovány bezmála totožně, pouze s lehkou obměnou termínů. Někdy jsem původní stylizaci zachovala, v případech dlouhých řad naprosto identických a často toporných definic jsem však některé z nich přeformulovala. Místy je popis zdlouhavý a autor se zbytečně opakuje i po obsahové stránce. Na příklad určitý pohyb popisuje od jedné nohy a pak pouze dodá, že od druhé nohy je pohyb stejný, nezřídka však předkládá totožný popis pohybu, pouze „levou stranu“ vymění za „pravou“. Anglická verze je proto na mnoha místech krácena, občas ji však Weaver obohatil o nějaký dodatek, upřesnění nebo nový termín. Odlišnosti s anglickou verzí jsem však nebrala v potaz systematicky a při překlada jsem se řídila vždy francouzskou verzí, pouze místa, která mi v anglické verzi připadala jako přínosná, jsem zohlednila níže v této kapitole. Za zmínku však stojí, že ne všechny termíny používané Weaverem jsou z dnešního pohledu správné, mohou být dokonce matoucí, a v anglické terminologii se proto dnes nepoužívají vůbec, nebo v poněkud jiné podobě. Možných vysvětlení je hned několik. Buď je Weaver přeložil zcela doslovně (kalkem), či někdy možná jen „poangličtil“ původní francouzský termín. Dalším důvodem může být, že anglická terminologie, na rozdíl od té francouzské, která se zakonzervovala, prošla do dnešních dnů překotným vývojem nebo převod termínu zkrátka jen zastaral. V každém případě by i tyto posuny (proces archaizace, adaptace, rozličné slovotvorné postupy) mohly být zajímavým impulzem k dalšímu výzkumu dobové taneční terminologie a jejích postupných proměn.

Dílo jsem překládala s vědomím, že některé formulace budou znít možná trochu nečesky, nepřírozeně či krkolomně, snažila jsem se však o co nejpřesnější vyjádření popisovaného jevu tak, aby můj překlad mohl vést tanečníky bez větších obtíží. Jazyk díla sice není příliš komplikovaný, ale jeho srozumitelnost znesnadňují nekonečně dlouhá souvětí, která jsem proto v překladu často rozdělila.

Pokud jsem v překladu zachovala nějaké termíny ve francouzštině či je pro názornost uvádím v závorce za českými, přepisuji je vždy v originální podobě, v jaké se vyskytují v textu, tj. v původní pravopisné podobě z prvního vydání z roku 1700. Pravopisných odchylek od moderní ortografie se sice v díle nevyskytuje příliš mnoho, neboť francouzština v 16. a 17. století již prodělala mnohé změny, které činí dobovou francouzštinu, na rozdíl od jazyka předchozích staletí, srozumitelnou. Tyto změny jsou popsány na příklad v *Histoire de la langue française* Jean-Louise Trittera.<sup>57</sup> Nejběžnější odlišnosti však pro přehlednost uvedu:

Nejčastějším fenoménem je přítomnost grafému *o* namísto *a*, jako na příklad ve slovech *paroissent* (*paraissent*), *connoître* (*connaître*), *j'aurois* (*j'aurais*), *il y avoit* (*il y avait*) apod. S tímto kolísáním se setkáváme běžně ještě v první půli devatenáctého století, a to i navzdory letitým snahám o důslednou reformu pravopisu, které sahají hluboko do 18. století. Českého mluvčí moderní francouzštiny mohou však pochopitelně mást, zejména přihlédneme-li k faktu, že se zmíněné pravopisné „anomálie“ v textech objevují téměř se systematickou nedůsledností. Blíže k tomuto fenoménu a odlišné výslovnosti obou diftongů viz *Nouvelle histoire de la langue française*.<sup>58</sup>

Dále je to *y* na místě současného *i*: *qouy* (*quoi*), *icy* (*ici*), *j'ay* (*j'ai*), *demy* (*demi*), resp. kolísání mezi oběma těmito zápisy.

Kolísá také užívání cirkumflexu nad *e* a starší podoby *es* (tzv. etymologický pravopis), užívané v „moyen français“. Tehdy se v případech výskytu *e* bez diakritického znaménka přidávalo *s* před souhlásku, které tak značilo výslovnost [ɛ] v přízvučné slabice a výslovnost [e] v nepřízvučné slabice.<sup>59</sup> V textu tak můžeme spatřit obě varianty: *être/estre*, *même/mesme*, *tête/teste*.

---

<sup>57</sup> TRITTER, Jean-Louis. *Histoire de la langue française*, Paris: Ellipses, 1999, kap. II, III.

<sup>58</sup> CHAURAND, Jacques. *Nouvelle histoire de la langue française*. [S. L.]: Seuil, 1999, s. 277–280.

<sup>59</sup> HUCHON, Mireille. *Histoire de la langue française*. Paris: Le Livre de Poche, 2018, s. 121.

Pro text klíčové slovo *tanec* se vyskytuje rovněž ve dvou pravopisných podobách: *danse* i *dance*.

Minulá plurálová participia a co do formy identická participiální adjektiva jsou v množném čísle zakončena nejčastěji na *-ez*, místo *-és*: *placez* (*placés*), *accompagnez* (*accompagnés*), *élevez* (*élevés*), *sautez* (*sautés*).

Pro rozvedení myšlenky autor často využívá uvozovacího slova *savoir* psáno *sçavoir*.

Nyní přejdu ke konkrétním specifikům překladu. Snad největší oříšek představovalo nalézt vhodný překlad už pro samotný název díla. I proto ve všech kapitolách, kde titul zmiňuji, používám jeho originální francouzskou podobu. *Chorégraphie* je nejsnazší přeložit jako *choreografie*. Je však nezbytné mít na paměti, že toto slovo v daném kontextu neoznačovalo tvorbu tanců ani sled kroků v konkrétním tanci (v tomto smyslu se začalo užívat až později). Znamená zde zápis tance, což je vysvětleno v podtitule *ou L'art de décrire la dance*, tedy *aneb Umění zapisovat tanec*. Bližší by tak možná byl poměrně moderní termín *choreogram*. Ten však označuje pouze výsledný zápis, který se objeví na papíře, a nikoliv proces tvorby notace. I proto jsem se rozhodla pro nejjednodušší překlad, tedy *choreografie*, jak název Feuilletova díla překládá na příklad Božena Brodská.<sup>60</sup> Problematickým však zůstává i překlad zbylých slov v názvu *par caractères, figures et signes démonstratifs*.

Slovo *caractère* mělo v 17. století prvotní význam *písmeno*. Význam *charakter* či *povaha*, který nás dnes napadne jako první, byl tehdy až významem druhotným. Následující výraz, tedy *figure*, obnáší ještě větší komplikace. Feuillet ho užívá ve významu *taneční figura* (na příklad v kapitole *O figure*), čímž myslí geometrické obrazce, které tanečníci vykreslí v prostoru. *Figure* může ale také označovat názorné nákresy, kterými Feuillet demonstuje všechny popisované jevy. A konečně *signes démonstratifs* odpovídají zřejmě *názorným značkám*, symbolům využitým v notaci pro popis nejrůznějších pohybů. Po konzultacích s tanečnicí Andreou Miltnerovou jsem došla k názoru, že může jít také o pouhou reduplikaci pojmu a že všechny tři výrazy mohou mít velmi podobný, ne-li tentýž význam. Označují prostě obrazové symboly, značky, pomocí kterých lze tanec zaznamenat.

---

<sup>60</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: HAMU, 2000, s. 25.

Myslím, že jednou z vůbec nejpozoruhodnějších částí Feuilletovy *Chorégraphie* je hned začátek výkladové části, v níž Feuillet definuje základní prvky tance. Zmiňovaná část stojí za pozornost z hlediska terminologie i překladu, navíc představuje jakýsi základ, který je přítomen i ve zbytku díla.

Zmiňovaná pasáž začíná následovně: „Je skoro zbytečné vysvětlovat termíny náležející tanci, neboť už v sobě nesou dostatečně jasné vysvětlení.“ Právě tento bod však působí největší komplikace při překladu. Ve francouzštině mají názvy tanečních kroků význam samy o sobě, nesou ho poměrně návodně už svým vlastním pojmenováním. Dokonce jsem ve Francii na hodinách klasického tance pro začátečníky mohla pozorovat, že Francouzi bez dlouhého vysvětlování alespoň přibližně věděli, co mají dělat, a to pouze podle názvů kroků. Do češtiny se však většina výrazů převádí velmi krkolomně a je obvykle těžké najít výstižný jednoslovný výraz. Proto se také v taneční praxi užívají názvy francouzské, byť někdy značně zkomolené. Ovšem pro překlad Feuilletovy *Chorégraphie* bylo nezbytné nalézt vhodný výraz i pro samotné termíny používané pro názvy kroků, neboť Feuillet užívá sloves, od kterých jsou názvy kroků odvozeny apod. Pokud bychom tedy následovali vžitou praxi a trvali na zachování původních francouzských názvů kroků, uvrhli bychom se nejspíš do propasti.

Pro většinu termínů bychom jistě vymysleli vícero možností překladu. Na příklad pro dvojici pohybů *plié – élevé* jsem zvolila překlad *pokles – vznos*. Helena Kazárová však používá *podřep – výpon*<sup>61</sup> a slovo *vznos* používá k označení celé této dvojice pohybů,<sup>62</sup> k čemuž francouzština užívá slova *mouvement*, pokud se tímto slovem zrovna nemyslí pohyb obecně, nýbrž pro barokní styl příznačný vertikální pohyb z pokrčených kolen směrem vzhůru a z místa. České slovo *vznos* může být zejména pro nezasvěceného čtenáře matoucí, poněvadž jeho běžný význam nezahrnuje, že nutnou součástí *mouvement* je i pokles, proto preferuji termín *mouvement* nepřekládat. Užívá se ho i v angličtině v podobě *movement*, na příklad u Wendy Hilton, která ho definuje pokrčením kolem a opětovným vznosem, přičemž *vznos* z poklesu vytváří rytmický akcent (v neskočných krocích).<sup>63</sup>

---

<sup>61</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 34.

<sup>62</sup> Tamtéž, s. 23.

<sup>63</sup> HILTON, Wendy. *A Dance for Kings: The 17th-Century French "Courante". Its Character, Step-Patterns, Metric and Proportional Foundations*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol. 5, no. 2, 1977, s. 160–172. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04], s. 166.

Pro *plié* (pokles) by se ale dalo stejně dobře použít slova *snížení*. Pro *élevé* jsem však volila překlad *vznos*, neboť se mi zdá, že *výpon* příliš evokuje *relevé*, které se dělá na vysokých špičkách. Ve Feuilletově pojetí se však vůbec nemuselo jednat o *vznos* na špičkách. Když popisuje např. *vznos na patách (élevé sur les talons)*, myslí tím pouze pohyb vzhůru, tedy nejspíše z *poklesu (plié)* do propnutí kolen, ale bez zdvihání pat. V tomto případě by se tedy možná nejlépe hodil termín užívaný ve standardních tancích, tj. *zdvih*.

O něco jednodušší práci měl při překladu John Weaver, neboť angličtina má s francouzštinou některé výrazy téměř shodné (např. *tourner, tournement – turn, turning*). I přesto se ani on překladu některých termínů nevyhnul (viz rejstřík termínů). Porovnáním anglických verzí *Chorégraphie* vydávaných v průběhu 18. století s Feuilletovou předlohou se ve své závěrečné práci *Chorégraphie: An Annotated Bibliography of 18th Century Printed Instruction Books* zabývala Elisabeth Rebman.<sup>64</sup>

Systematické porovnání s Weaverovým textem jsem proto do své práce nezahrnu-la, překlad definic základních prvků však na tomto místě doplním také citacemi z anglického textu, neboť se někdy liší drobnými nuancemi. Na odlišné pojmy pak upozornuji relativně systematicky. Níže uvádím vybrané citace z Weaverovy verze kapitoly *Umění zapisovat tanec pomocí písmen a názorných figur, díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance* na straně 33, které se liší od Feuilletova výkladu:

„*Kroky* jsou pohyby chodidel z jednoho místa na druhé.“

Krok zde můžeme chápat v moderním slova smyslu, tj. jako transfer váhy.

„*Vznosy* znamenají, že se zvedneme z poklesu, nebo se zdvihneme sami.“

„*Skoky* jsou vyzdvižení nebo vyskočení od podlahy.“

„*Kabriola* znamená, že o sebe ve skoku udeří nohy, jedna proti druhé, což nazýváme řezání (cutting).“

„*Melodie* je správné pochopení rozdílných taktů a pozorování nejzřetelnějších míst ve skladbě.“

Další formulační nesnáz u Feuilleta spočívá v tom, že některé prvky definuje skrze je samé (jde tedy o tautologie), jako např. *tombé* a *glissé (glissé, est quand le pied*

---

<sup>64</sup> REBMAN, Elisabeth. *Chorégraphie: An Annotated Bibliography of 18th Century Printed Instruction Books*. Stanford University, 1981.



*en marchant glisse à terre*). I z tohoto hlediska lze některé definice, které ve svém překladu nabízí Weaver, považovat za přesnější.

Velkou obtíž jsem měla s překladem termínu *cadence*, stejně jako s jeho definicí, překlad hudebních výrazů zde představuje nemalý překladatelský oříšek. Např. slovo *cadence*, *measure* a *air* mají totiž mnoho různých významů, a tedy i odlišné a rozhodně praxí ne zcela ustálené překladové ekvivalenty. Místy bylo vskutku těžké odhadnout, co přesně Feuillet v konkrétním případě zamýšlel, a často nepomůže ani kontext. Domnívám se však, že tyto hudební termíny, které Feuillet přenáší do taneční terminologie, mají často odlišný význam než jejich ustálená užití v hudbě.

Tento terminologický problém se projevil už v kapitole *Umění zapisovat tanec pomocí písmen a názorných figur, díky nimž se sami snadno naučíme všem způsobům tance* a vyvstal znovu při překladu kapitoly, jež se jmenuje *De la Mesure ou Cadence*, v anglické verzi dokonce *Of Time, Measure, or Cadence*. *Measure* či *cadence* mohou v rozdílných kontextech znamenat *rytmus*, *takt*, *melodii*, někdy snad dokonce *tempo*, a i v češtině se lze setkat dokonce se slovy *kadence* a *mezura*. Z tohoto důvodu tedy nepřekládám tyto termíny vždy stejně. Nejčastěji však termín *cadence* odpovídá *melodii*, *measure* označuje *rytmus* nebo *takt* a *air* znamená konkrétní *skladbu* či *nápev*.

Problematika vztahu mezi notací a rytmikou je mimořádně zajímavá. Feuillet se jí zabývá na stranách 87 až 92 a byla by jistě zajímavým námětem muzikologicky založené studie. Pro běžné užití Beauchamp-Feuilletovy notace však stačí vědět, že ve vrchní části stránky se vždy nachází notový part zaznamenávající hudbu k danému tanci. Počet taktů hudby odpovídá počtu taktů v tanci. Jednotlivé takty jsou vždy odděleny čarou kolmou na linku dráhy. Na začátku notového partu je navíc vždy uvedeno, o jakou hudební a taneční formu se jedná, což usnadňuje interpretaci. Noty však zahrnují pouze nejvyšší (houslový) part. Basy a střední hlasy musejí hudebníci doplnit, což je někdy obtížné.<sup>65</sup> Přidání not do zápisů a rozdělení na takty však problémem rytmizace neřeší beze zbytku a v některých případech je stále nutné, aby choreograf rekonstruuující tanec zapojil fantazii. O spojení hudby a tance, jímž se zde nemůžeme zabývat, podrobně viz Helena Kazárová, *Barokní taneční formy*, op. cit., str. 35–49.

---

<sup>65</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Feuilletova taneční notace jako prostředek pro rekonstrukci, analýzu a zápis tanců ve stylu 18. století*. In: *Tanec, záznam, pohyb*. Etnologický ústav AV ČR, Praha 2004, s. 5.

Feuilletův popis rytmiky v *Chorégraphie* zůstává však značně nedokonalý. Pro správné zasazení kroků do hudby jsou v notaci zásadní spoje (*liaisons*). Ty mohou být jednoduché či dvojité, což značí, že kroky mají být provedeny dvakrát tak rychle. Feuillet však toto blíže vysvětluje až v *Recüeil de dances* z roku 1704. I tak ale předkládaná pravidla neplatí ve všech krocích tanců ve sbírce.<sup>66</sup> Problémy Beauchamp-Feuilletovy notace týkající se vztahu s hudbou se snažil vyřešit Pierre Rameau v *Abbrégé de la nouvelle méthode* z roku 1725, jak to podrobně vysvětluje Ken Pierce.<sup>67</sup> Vzhledem k výše naznačeným nedokonalostem v zápisech tak dnes interpretace hudby často zůstává na choreografech či tanečnících, a právě v této oblasti se jednotliví tvůrci nejvýrazněji liší.

Místy jsem se naopak rozhodla přeložit několik francouzských označení jedním slovem českým. Např. pro slovní popis jedné a téže grafické značky Feuillet používá tři různé výrazy (*cran*, *tiret* a *barre*), které lze v daném kontextu přeložit vždy jako *čára*, resp. *čárka*.

Termíny *élevé* a *étendu* překládám stejným výrazem, vhodnější řešení se mi nepodařilo nalézt a i zde se ukazuje, že je při čtení *Chorégraphie* občas nutné zapojit fantazii. *Élevé* překládám obvykle jako *vznos*, ve významu *plier et élever le genou* je však nutné překlád upravit, neboť nelze říci „vznést koleno“. V tomto kontextu autor myslí pokrčit koleno a znovu ho propnout či narovnat. Vzniká tím ale problém, a to zejména ve větě, v níž se výraz *élever* vyskytuje společně s *étendu*: „*Plier et élever le genou gauche tandis que le droit marche étendu.*“ *Étendu* zde znamená propnutou nohu a definuje tak způsob, jak se má pohybovat v tomto případě pravá noha. Nezaahrnuje ale vertikální pohyb obsažený v *élever*.

V kapitole *O skočných krocích* je nutné si uvědomit, že Feuillet označuje jako kročnou nohu (*jambe qui marche*) vždy tu, jež se vysouvá, nikoli nohu odrazovou, a to i v případě, že dopad po výskoku je opět na odrazovou nohu, a tanečník tudíž skáče na místě.

V případě překladu točení jsem váhala, zda zvolit překlad *točení o čtvrt kruhu* či *točení čtvrtiny obratu*. Nakonec jsem se rozhodla pro druhou variantu: *točení čtvrtiny, poloviny, tří čtvrtin a celého obratu*. Ačkoliv tato formulace zní méně přirozeně, méně obvykle a možná poněkud těžkopádně, připadá mi přesnější. Je to v podstatě

---

<sup>66</sup> PIERCE, Ken. *Dance Notation Systems in Late 17th-Century France*. [online]. Oxford University Press: Early Music, vol., no. 26(2), 1998, s. 287–300 Zdroj: JSTOR [cit. 2019-09-25], s. 294.

<sup>67</sup> Tamtéž, s. 294–295.

doslovný překlad *tourné un quart de tour*, ale hlavně vylučuje záměnnost. Spojení *točení o čtvrt kruhu* je sice v taneční praxi užíváno běžněji, mohlo by však mást. *Kruh* totiž odpovídá spíše francouzskému *rond*, což se vyskytuje v prvku *rond de jambe*, což lze přeložit jako „(opsat) kruh nohou“. Nejedná se však o obrat ve významu točení tanečníka na místě podél osy těla se změnou orientace, ale skutečně o kruh nebo spíš půlkruh opisovaný odlehčenou nohou, není však spojen se změnou orientace tanečníka, který bude čelem stále natočen do stejného bodu. Domnívám se navíc, že ve slově „obrat“ je přítomna právě zmiňovaná změna orientace těla. V souladu se zavedenou terminologií standardních tanců používám někdy také termínu *čtvrtotáčka*, který je poněkud stručnější.

Pro *pas tortillé* jsem zvolila překlad *krok kroucený*, ač se tento termín nepoužívá a vzhledem k nesnadné a poněkud krkolomné výslovnosti používat asi ani nebude. Užívám ale i výrazu *výkrut*, který je naopak v terminologii standardních tanců běžný, a dokonce označuje velmi podobný pohyb.

*Kroky s úderem (pas battus)* bývají doplněny popisem, zda je úder zepředu či zezadu. Někdy je však použito výrazů *derriere et devant (behind and before)*, jindy *dessus et dessous*. Překlad „nad a pod“ by však nedával smysl. Zajímavé je, že tuto odlišnost dodržel i Weaver v anglickém překladu – *above and below*. Jako jediné smysluplné vysvětlení se nabízí, že význam „nad a pod“ by odpovídal umístění značek v zápise.

I velmi užívané slovo *pas*, jež se objevuje téměř na každé straně, neznamená vždy totéž. V tomto případě ale užívá čeština slova *krok* obdobně. *Krokem* můžeme myslet pohyb z místa, přenos váhy z nohy na nohu nebo jasně definovanou taneční figuru.

Při pročítání *Chorégraphie* jsem narazila na mnoho značek, se kterými jsem se v zápisech skutečných tanců nikdy nesešla. Typickým příkladem jsou značky týkající se paží. Z těchto se uchytily pouze symboly pro podání rukou. Žádné jiné symboly pro pohyby paží se nepoužívaly, nebo jen velmi výjimečně. Jejich vypuštění notaci zpřehlednilo, což tanečnickům umožnilo doplnit kroky vlastními, originálními pohyby paží (*ports de bras*). Lze rovněž předpokládat, že pro jednotlivé kroky byly charakteristické určité pohyby paží podle pravidel „la belle danse“, případně se vyskytovalo několik zažitých možností a tanečník volil mezi nimi. Na příklad krok *pas de bourrée* obvykle doprovázely paže tzv. v opozici. Jak ale píše i sám Feuillet, pohyby paží závisely více na osobnosti tanečníka. Feuilletovy návrhy na jejich záznam jsou

navíc značně nepřehledné. O způsobu provedení pohybů paží máme dnes představu spíše díky Pierru Rameauovi. „Ports de bras“ detailně rozebírá Wendy Hilton v kapitole, kterou pojala jako syntézu přístupů Feuilleta, Rameaua a Tomlinsona.<sup>68</sup> Feuilletův výklad pohybů paží by byl bez existence mladších děl, která jsem uvedla, jen velmi těžko srozumitelný. I přesto se mi podařilo odvodit, že *otevřenou paží* myslí zřejmě nízkou pozici takzvaně v *poignet dessus* a *zavřenou paží* takzvaně v *barokní opozici*. Kromě obvyklých pohybů (v zápěstí a v lokti) Feuillet uvádí i pohyb v ramenu, čímž chtěl však spíš poukázat na možnosti notace (provádět paží kruhy od ramene by „společenské“ šaty či kostýmy ani neumožňovaly).

Jednou z vůbec nejzajímavějších je úplně poslední kapitola *Chorégraphie*. Feuillet zde předkládá návod, jak postupovat, když se rozhodneme nějaký tanec zapsat. Z toho lze dodnes výborně odvodit, jak taneční zápisy vznikaly. Tato kapitola ovšem velmi pomůže i při rekonstrukcích samotných tanců. Stěžejní je zejména, jakým způsobem je řešen zápis kroků, které mají být prováděny na jednom místě.

Kapitola začíná větou: „Za prvé je třeba učinit rozhodnutí, na jakém místě v sále chceme tanec začít, a zde umístit počátek dráhy.“ Tato instrukce je podstatná a je důležité dobře si rozmyslet, kam umístit začátek, aby se vymyšlená choreografie vešla na papír. Když ovšem získáme zkušenosti se čtením zápisů původních tanců, zjistíme, že v drtivé většině tanců začínají tanečníci natočení směrem do čela sálu a v jeho zadní části, aby mohli tanec zahájit postupem vpřed, a na stejném místě tanec i končí. Platí to pro tance sólové i párové, ve kterých jsou tanečníci zpravidla vedle sebe a tanec začínají každý z jiné nohy (tzv. zrcadlově, výjimkou jsou pochopitelně menuety a passepiedy). Jiné je to samozřejmě u tanců pro čtyři tanečníky (jako je například *Královská Gavotta – Gavotte du Roy*) a u kontratanců, které byly sice také zapisovány Beauchamp-Feuilletovou notací, ale už je neoznačujeme jako tance stylu „la belle danse“.

Na závěr bych dodala, že téměř v každém zápisu tance se setkáváme s chybami. Těch se Feuillet nevyvaroval ani v *Chorégraphie*, obvykle jsem na ně upozornila v poznámce pod čarou. Nejčastěji chybí nějaká značka doplňující krok nebo je krok zapsán nepřesně. Časté jsou také sazební chyby, které činí část zápisu nečitelnou.

---

<sup>68</sup> BINDING, Susan – HILTON, Wendy. *Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton*. [S. L.]: Pendragon Press, 1997, s. 133–148.

Nejproblematictější jsou tečky, které značí pointé (položení špičky chodidla), popřípadě rotaci. Běžně jsou v zápisech vynechané nebo jsou naopak na místech, kde nedávají smysl (většinou z důvodu nekvalitní sazby). V případech nějakých nejasností je nejjednodušší podívat se na dráhu partnera, neboť dráhy tanečnicků jsou většinou symetrické a alespoň v jednom případě je zápis čitelný.

## 5 ROLE TANCE V PŘEDSTAVENÍCH UVÁDĚNÝCH NA DVOŘE LUDVÍKA XIV.

V následující kapitole se pokusím zasadit tanec do širšího kontextu dvorských představení. Budu se zabývat využitím tance v dramatech a jevištních představeních a zaměřím se na období vlády Ludvíka XIV. Dotknu se však i představení uváděných na dvorech jeho otce a dědečka, abych poukázala na jistou kontinuitu a také na to, že tanec má ve francouzském divadle dlouhou tradici.

Čtenář by si mohl klást otázku, proč jsem se rozhodla reflektovat právě období Ludvíka XIV., když taneční notace vznikla (respektive byla popsána v *Chorégraphie*) až na konci jeho vlády, z čehož jasně vyplývá, že konkrétní choreografie jednotlivých představení inscenovaných před rokem 1700 zaznamenané nemáme. Možná se tedy nabízí otázka, zda by nebylo lepší zaměřit se pouze na představení vzniklá po vydání *Chorégraphie*. Jsem ovšem přesvědčená, že ne, neboť Pierre Beauchamp i Raoul Auger Feuillet zcela jistě na notaci pracovali už mnoho let před jejím vydáním a pohybový rejstřík v ní popsány tedy odpovídá spíše zvyklostem druhé poloviny 17. století. Kromě toho jejich práce akcentuje jejich osobní zkušenosti, spojené právě s působením ve službách „krále Slunce“, jenž Beauchampa také pověřil, aby vymyslel způsob, jak balety uchovat na věčné časy. Ve druhé polovině vlády Ludvíka XIV. navíc tanec v představeních zaznamenává mimořádný vývoj a rozkvět (např. v Molièrových *comédies-ballets*), zejména oproti dřívějšímu období, kdy měl především reprezentativní funkci. Stal se pevnou a organickou součástí děje a posílil myšlenku sloučení divadelních umění. V 18. století už se vyvíjelo velké množství divadelních forem, tanec se profesionalizoval a postihnout všechny jeho významy by významně přesahovalo rámec této práce. Také notace se dynamicky vyvíjela a pokračovatelé Feuilleta a Beauchampa ji obohacovali o nové symboly i kroky.

Dalším pádným důvodem pro můj výběr Ludvíkovské éry je ten, že mnoho dochovaných choreografií, zejména těch z nejstarších sbírek, zachycuje tance provozované už dříve. Ačkoliv byly sbírky určeny šlechticům a jejich tanečním mistrům, aby podle nich mohli nastudovat tanec a tančit ho i na plesech, mnohé z tanců pocházely původně zřejmě z divadelního repertoáru. Svědčí o tom mj. vysoká náročnost některých choreografií, např. hned první tanec z Feuilletova *Recueil de dances composées*

par M. Pécour vydaného společně s *Chorégraphie* je *La Bourrée d'Achille*. Jde pravděpodobně o tanec z opery (tragédie) *Achille et Polixène* z roku 1687, který se poté tančil i na plesech. Naopak druhá sbírka, která doplňuje *Chorégraphie*, tj. *Recueil de dances composées par M. Feuillet* obsahuje výhradně tance jevištní.

Z původních představení se nedochovaly žádné choreografie na Lullyho hudbu. Známe až choreografie z jejich znovuuvedení, nejčastěji ze začátku 18. století. Z této doby máme v publikacích k dispozici naopak velké množství těchto tanců.<sup>69</sup> V Lullyho představeních se tzv. divertissements skládala často jen ze dvou či tří kratších tanců, proto pak také mohly být přesunuty do plesového repertoáru.

Nakonec když se v současné době vytváří nové nastudování her ze druhé poloviny 17. století a tvůrci se rozhodnou pojmout je v barokním duchu, i při absenci choreogramů přímo spjatých se studovaným dílem, choreografové využívají principů sepsaných Feuilletem (případně ještě jeho následovníkem Rameauem), ne-li celých zapsaných tanců vytvořených původně k jinému účelu.

Základ divadelních forem provozovaných na dvoře Ludvíka XIV. musíme hledat ve dvorských zábavách provozovaných na francouzském dvoře už během 16. století (jak o tom svědčí např. proslulá scéna z *Kněžny de Clèves* Mme de La Fayette). Dvořané se s tancem setkávali na plesech, kde ale bylo obvyklé, že tančil v jednu chvíli jen jeden pár a ostatní ho sledovali, a poté ve dvorských představeních.<sup>70</sup> Je dobré si uvědomit, že představením (*spectacle*) tehdy dvořané chápali jakoukoliv podívanou předváděnou na jevišti, obvykle obsahující tanec.<sup>71</sup> Dělení představení na žánry rovněž představuje obtíž, neboť žánry neměly jasně definovanou podobu a velmi se prolínaly. Budu se tedy věnovat obecně představením, ve kterých nalezneme tanec.

Již tehdy bylo umění velmi ovlivněno italskými vzory, jelikož Kateřina Medicejská si po sňatku s Jindřichem II. na dvůr přizvala italské umělce. Ke konci 16. století byla patrná snaha o oživení antického divadla. Zatímco umělci a teoretici v Itálii došli sice postupně, avšak velmi záhy k opeře, ve Francii trvalo hledání smíšeného žánrového útvaru, který by naplňoval „antický“ ideál synkretické jednoty, poměrně

---

<sup>69</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 35.

<sup>70</sup> Tamtéž, s. 3.

<sup>71</sup> COWART, Georgia: *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press, 2008. s. XV.

dlouho.<sup>72</sup> Pierre de Ronsard a členové nově založené Akademie hudby a poezie usilovali o sloučení poezie s hudbou a tancem tím, že ve francouzské poezii hodlali prosadit antické metrum, tj. časomíru. Postupně vývoj dospěl k hudebně dramatickému žánru nazvanému *ballet de cour*, který sjednocoval prvky hudby, poezie, tance i malířství (prostřednictvím dekorací). Výstupy propojoval mytologický nebo heroický námět. Navzdory názvu však tanec v žádném případě nepřevažoval, recitace, hudba a zpěv byli přednější. Taneční pasáže bývaly komické, střídaly se s pantomimickými i s vážnějšími výstupy. Často byly přizvány i skupinky akrobatů. Vše vyvrcholilo v závěrečném *grand ballet* ve vznešeném a velkolepém stylu. Stojí za zmínku, že ne vždy v obsazování do rolí rozhodovalo společenské postavení. Důležité bylo i taneční nadání. Proto se stávalo, že taneční mistři nezřídka tančili po boku svých urozených žáků.<sup>73</sup> V *ballet de cour* bylo zvykem seskupovat tance, jejich zařazení pak přešlo do plesových tanečních suit.<sup>74</sup>

Prvním *ballet de cour* byla *Kirké* s podtitulem *Ballet comique de la Reine* z roku 1581. Ovšem slovo „comique“ znamená vlastně „dramatique“, tedy balet ve významu divadlo, a přívlastek „de la reine“ královnin, neboť podtitul vždy oznamoval, kdo ve hře vystupoval – v tomto případě sama královna.<sup>75</sup>

Zpočátku ve dvorských představeních tančili členové dvora, jednalo se tedy o tance plesového repertoáru, obvykle zajímavé spíše geometricky než krokově. Prostorové obrazce tak vynikly při pohledu shora a skýtaly zajímavou podívanou panovníkovi, který seděl na vyvýšeném trůnu, a obecnstvu na balkonech. Tak tomu bylo právě v *Kirké*. Královna a dvorní dámy se mohly předvést v několika tanečních vstupech (tzv. *entrées*), zpěvech a v závěrečném *le Grand Ballet*, což bylo finále se všemi účinkujícími, kteří tanci vytvářeli různé ornamenty, kruhy, hvězdy, monogramy atp.<sup>76</sup>

V *Ballet de L'Alcine*, vytvořeném za účelem sebezprezentace syna Jindřicha IV., vévody vendômského, roku 1610, tančili a zpívali opět dvořané, ovšem hudebníci už

---

<sup>72</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: AMU, 2008, s. 12.

<sup>73</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 4.

<sup>74</sup> BUCH, David Joseph. *The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite*. [online]. *Acta Musicologica*, vol. 57, fasc. 1 (Jan. - Jun., 1985), s. 94-109. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04], s. 96.

<sup>75</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: AMU, 2008, s. 13.

<sup>76</sup> O ornamentice a symbolice v tanci viz např. FRANKO, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. New York: Oxford University Press, 2015.



byli profesionálové. I zde byl začleněn závěrečný le Grand Ballet, do kterého se mohli přidat i dvořané, kteří doposud seděli v obecnstvu.

Svůj balet měl i Ludvík XIII. (*Le Ballet de la marine*, 1635). Naprosto nových rozměrů však balety nabyly, když začal tančit mladý Ludvík XIV. Poprvé vystoupil v *Le ballet de Cassandre* (1651), který neměl jiného cíle než dát vyniknout teprve třináctiletému dauphinovi.<sup>77</sup> Společně s ním se na scéně objevil Isaac de Benserade. Původně byl angažován jako tanečník, ovšem pro následující balety (*Ballet de la Nuit*, 1653, a *Ballet des Saisons*, 1661) skládal verše a stal se z něho časem jeden z nevýznamnějších baletních libretistů Ludvíkovy éry.

Účelem Ludvíkovy účasti v představeních samozřejmě nebylo pouze oslnit dvořany úžasnými tanečními výkony. Mnohem důležitější byla demonstrace královské moci, což dodávalo představením jednoznačný politický přesah, který ovšem nechyběl ani baletům renesančním, zcela neoddiskutovatelně to platí zejména o výše zmíněné *Kirké*. Události to vyžadovaly – v době nástupu Ludvíka na trůn musel Mazarin, jeho zástupce, čelit frondě princů. Bylo tedy nutné podpořit moc panovníka, zstrašit nepřátele a pozvednout důvěru ve vládu i krále. Mazarin k tomu využil Ludvíkovo mládí, krásu a taneční nadání.<sup>78</sup> Ve dvorských baletech byl často středobodem představení, vícekrát představoval řeckého boha Slunce Apollona, což přispívalo ke zbožštění jeho osobnosti. Vrcholem byl jeho výstup v závěrečném grand ballet v *Ballet de la Nuit*, kde se zjevil na jevišti jako Slunce vycházející po temné noci. Posvátné konotace takové parády jsou nasnadě: Král jako světloňoš, Král jako naplnitel a činitel Božské vůle (srov. biblické fiat lux), Králova Božská moc jako svůdný příslib lepších zítřku, ba co víc: Král jako Spasitel a jako nový a všemocný panovník, který umožní Francii vystoupit z temnoty a povede ji k zářné budoucnosti. Tuto velkolepou světelnou symboliku, lunární i solární, umocnili ještě další tanečníci, kteří ztělesňovali ctnostné alegorie Vítězství, Lásky atp.

Až doposud byla stěžejní funkcí tance v představeních skutečně sebezprezentace šlechticů a dvořanů. Ludvík XIV. však tančil před veřejností naposledy v roce 1670 v

---

<sup>77</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: AMU, 2008, s. 22.

<sup>78</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 7.

comédie-ballet *Les amants magnifiques* Lullyho a Molièra.<sup>79</sup> V tento okamžik se dvořané vzdali aktivní účasti v baletech a tanec se tak stal doménou profesionálů.

Nyní už se dostáváme k emblematické divadelní formě comédie-ballet. Vznikla spojením schopností Molièra, Lullyho a Beauchampa a představovala vyvrcholení snah o syntetické propojení všech umění. Literární kritici měli tendenci na ně pohlížet jako na klasická dramata proložená hudebními, pěveckými a tanečními vsuvkami, naopak v dějinách tance jsou chápány spíše jako baletní či operní žánr, který se ještě zcela neoprostil od mluveného slova.

Pokud budeme polemizovat, zda je žánr comédie-ballet spíše drama či zda je v něm stěžejní hudebně-taneční složka, je dobré si uvědomit, že všechny comédies-ballets rozhodně nejsou vyvážené. O představení *L'Amour médecin*, společném díle Molièra, Lullyho a Beauchampa, Molière poznamenal, že hudba a tanec doprovází a zdobí komedii. Komédie zde tedy dominuje. Při sledování *Amants magnifiques* už byli ale diváci nerozhodní, zda se jedná o komedii v balet či o balet v komedii. Ve vrcholných dílech tohoto žánru, *Le Bourgeois gentilhomme* a *Le Malade imaginaire*, je už však taneční a hudební složka nezanedbatelná, ne-li převažující.<sup>80</sup>

Molière sám údajně vysvětloval vznik comédie-ballet praktickými důvody. Na jistě představení neměl k dispozici dostatek dobrých tanečníků, ti navíc mezi výstupy potřebovali čas na převlečení. Opustil tak zažitá schéma, kde byly tance uváděny ve skupinách a tvořily samostatné části, oddělené od děje. Tanec do děje začlenil, čímž vyřešil stávající problémy.<sup>81</sup>

Zpracování tance do děje bylo možné mimo jiné díky tomu, že interpreti byli často všestranně nadaní a mohli zastávat hned několik rolí. Herci běžně v představeních zároveň tančili nebo zpívali, případně jeden umělec mohl v jednom představení hrát v orchestru a v jiném tančit. Mezi takové umělce patřil i již zmíněný Jean-Baptiste Lully, jenž skládal hudbu, s určitostí hrál na housle a cembalo, dirigoval a samozřejmě tančil.

Mezi dalšími lze uvést např. jednu z hvězd pařížské Opery – Marcela, jenž tančil pro Pécoura a dočkal se velké slávy v *Les Fêtes Vénetiennes*, kde zpíval a navíc tan-

---

<sup>79</sup> SADIE, Julie Anne. France: Paris and its Environs. In: SADIE, Julie Anne (ed.). *Companion to Baroque Music*, s. 91–147, s. 96.

<sup>80</sup> MAZOUER, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006, s. 10.

<sup>81</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 25.

čil tance různých charakterů.<sup>82</sup> Pro některá představení bylo ovládní několika divadelních žánrů bylo dokonce nutností, jako na příklad pro *comédie-ballet Bourgeois gentilhomme*, k níž se záhy vrátím.

Ať už však budeme na tento hybridní žánr pohlížet jakkoliv, jsem přesvědčena, že hudební i taneční složka ke *comédies-ballets* neodmyslitelně patří, a když se dnes režiséři rozhodnou inscenovat samotné drama zredukované na pouhý text (navíc ještě oproštěné od barokních kostýmů, scénografie a specifického hereckého provedení), výsledný efekt značně slábne a hra ztratí na autenticitě.

Rebecca Harris-Warrick s využitím myšlenek Louise de Cahusac uvažuje, proč vlastně trojice tvůrců do svých dramát tanec zapracovala,<sup>83</sup> zda měly taneční vložky posouvat děj, pouze ho oživit, ozvláštnit či zkrášlit, a napomoci tak plynulé výstavbě děje, nebo zda byla taneční čísla skutečně stěžejním komponentem. Obecně býval jeden taneční vstup v každém aktu, nejčastěji na konci. Tyto taneční vstupy bývají označovány jako „*divertissement*“, ačkoliv někdy je tento termín používán pouze pro oslavné scény („*fêtes*“). Harris-Warrick ho však užívá pro všechny taneční akce, ať už se jedná o ceremonie, bitvy či jiné (ve všech představeních, nejen v *comédies-ballets*).<sup>84</sup> V jejím pojetí v „*divertissements*“ tanečníci v podstatě vždy představovali nějakou společenskou skupinu, ale ne sami. Tvořili celek se zpěváky, takže v duchu harmonie tance a zpěvu skupina tanečníků zajišťovala pohyb a zpěváci hlas. Často zosobňovali jiné světy nebo utvářeli prostředí, do kterého byl děj zasazen. Proto představovali nymfy, pastýře, demony, zefíry, sny, ale i sloužící. V každém dějství skupina obvykle představovala jinou entitu. Skupina mohla mít vůdčí postavu, nebo byla jako celek v libretu označena jako něčí „následovníci“.

Téměř povinnou, a především očekávanou součástí představení byla slavnost – nejčastěji sňatek. Tanec byl neodmyslitelnou součástí dvorských i lidových slavností, je tedy zcela přirozené, že byl přenesen i na jeviště a využíván k autentickému ztvárnění oslav. Později se pak může zdát, že slavnosti a plesy byly do představení přidávány právě jako příležitost pro předvedení tanečních krací a virtuozity tanečníků (ještě v baletech 19. století).

---

<sup>82</sup> HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991, s. 39.

<sup>83</sup> HARRIS-WARRICK, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: University Press, 2016, s. 7.

<sup>84</sup> Tamtéž, s. 8.

Tanec se ale velmi dobře hodil právě do komedií. Když bylo potřeba docílit komické situace, bylo snadné využít scény z běžného života obsahující tanec, nejčastěji hodinu tance. Takovéto využití dokládá, že tanec byl neopomenutelnou součástí společenského života a jeho přítomnost v představeních obecně svědčí o jeho obrovské popularitě.

Stejně tak využití jistého druhu tance v představení vypovídá o oblíbě dané formy. Dá se tak vysledovat i jistá módnost. Víme na příklad, že od šedesátých let 17. století klesala obliba couranty, dříve milovaná Ludvíkem, a postupně ji střídal menuet (dodochovalo se zřejmě jen pouhých pět zápisů couranty, v době vzniku notace byla nejspíš již přežitá). Dokládají to i Molièrovy hry. V comédie-ballet *Le Mariage forcé* (1664) taneční mistr zkouší na hodině naučit Sganarela courantu. O šest let později v *Bourgeois gentilhomme* už se ovšem pan Jordán učí menuetu.<sup>85</sup>

Budeme-li za Molièrův a Lullyho svrchovaný cíl považovat harmonii všech umění, pak za vrcholnou realizaci jejich snah bez váhání označíme comédie-ballet *Le Bourgeois gentilhomme*, překládanou jako *Měšťák šlechticem*. Zatímco text samotný je sotva dvouhodinový, se všemi hudebními a tanečními vložkami trvalo představení celých pět hodin. Benjamin Lazar, jenž režíroval novodobé nastudování s využitím principů barokního divadla, zvolil přijatelný kompromis – tři a půl hodiny včetně hudby a tance.

Stejně jako v Lazarově pojetí, i v éře Molièra museli interpreti prokázat velkou všestrannost. Tehdy byly tanec a pohyby herců principiálně velmi příbuzné, herci tudíž museli ovládat základy taneční techniky. Těžko říct, zda port de bras proniklo do herectví či zda se tanečníci v pohybech paží inspirovali v pantomimě a gestice herců. Touto problematikou se do hloubky zabývá Sabine Chaouche a vydala by samozřejmě na řadu dalších prací. Každopádně postoj, práce s osou těla, základní držení paží a i některé další pohyby jsou podobné, ne-li stejné. V Lazarově představení vidíme, že herci užívají stejné pozice chodidel, jaké popisuje Feuillet. Dodám, že pozice v šermu v baroku rovněž korespondují s tanečními pozicemi. A konečně tanec je neodmyslitelně spjat s hudbou. Vidíme tedy, že tanec prostupuje i další umění. Tomuto výčtu také odpovídají umění, kterým se chce naučit pan Jordán v prvním a druhém

---

<sup>85</sup> HARRIS-WARRICK, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: University Press, 2016, s. 93.

dějství tištěné hry (v rámci Slavností na zámku Chambord mělo jinou strukturu a bylo rozděleno do tří dějství). V rychlém sledu nejproslulejších výstupů se u něj vystřídají učitel hudby, tance, šermu a filozofie, kterou Molière k těmto uměním přidal. Snad proto, aby se ve hře alespoň prostřednictvím lekce o výslovnosti a poučení o próze z úst učitele filozofie objevilo něco málo z umění herectví.

Vraťme se ovšem k tanci. Tanečních výstupů je ve hře celkem pět. Prvním je zmiňovaná hodina tance v prvním jednání, motiv v Molièrových hrách velmi oblíbený. Význam této scény je jasný – Jordán se po vzoru šlechticů učí tančit, čímž vzniká obrovský prostor pro jeho zesměšnění, neboť je neohrabaný a šlechtice napodobuje velmi nedokonale. Komičnost situace podtrhuje ještě taneční mistr, kterého zpodobnili Saint-André, Favier, Le Pierre a Le Foignard. Tehdy v Beauchampově choreografii, která se bohužel nedochovala.

Následuje výstup zkoušení šatů ve druhém jednání, ve kterém mistr krejčí nechává oblékat Jordána šesti svými učni. Ti mu pochlebují, a když od nich Jordán uslyší, že v nových šatech vypadá jako opravdový šlechtic, dá jim tučné spropitné, což krejčíci oslaví rozjařeným tancem. Tento výstup odpovídá stylu tanečních entrées, která popisují výše. Tanečníci utvářejí prostředí, jsou následovníky krejčovského mistra a jejich tanec je ozdobou, zkrášlením jinak vcelku krátkého výstupu. Koneckonců, jak píše Charles Mazouer, pravidlem všech pravidel při tvorbě dvorských představení bylo líbit se (barokní či klasicistní *placere a delectare*).<sup>86</sup>

Podobně by se dal interpretovat tanec a zpěv kuchtíků připravujících hostinu na konci třetího dějství. Když Jordána navštěvuje vznešená dáma, ceremonie je složena z tanců a zpěvů a z malého „připravovaného baletu“.<sup>87</sup> Pátým tanečním výstupem je slavný turecký pochod a tanec hudebníků a tanečníků v tureckém oděvu, při kterém je Jordánovi udělován turecký šlechtický titul.

Taneční výstupy korunuje finální „balet národů“, složený ze španělského, italského a francouzského tance, kde se v závěrečné sborové scéně promíchají všechny národy i herci. *Ballet des nations* vnímám jako pozůstatek tzv. grands ballets uzavírajících někdejší ballets de cour, což popisují výše.

Stejným způsobem jsou vloženy taneční, hudební a mimické složky do comédie-ballet *Le Malade imaginaire*. Pouze hudbu napsal tehdy Charpentier, protože Mo-

---

<sup>86</sup> MAZOUER, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006, s. 57.

<sup>87</sup> BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: AMU, 2008, s. 27.

lière se nepohodl s Lullym. Obdobně pracuje Molière i v dalších comédies-ballets. Pro pobavení krále víří v *Monsieur de Pourceaugnac* (Pán z Prasečkova, 1669) lékaři, lékárníci, advokáti, soudcové, prokurátoři, biřici. V Beauchampových baletech tančí na Lullyho hudbu v *Les Amants magnifiques* Venuše, Apollón a další mytologické postavy společně s pastýři, rybáři, dřevorubci, vílami, fauny. Všichni na závěr pozdraví „krále Slunce“.<sup>88</sup>

Většina her, které dnes počítáme mezi comédies-ballets, však nese tento podtitul až v edici z roku 1734. Molière označoval svá přestavení jednoduše jako „komedie“, jedinou výjimkou je právě *Bourgeois gentilhomme*, prezentovaný jako comédie-ballet už od prvního vydání, protože komedii uzavírá *Le Ballet des nations*.

Ať už ale tyto hry nazveme jakkoliv, jisté je, že comédies-ballets se dočkaly značné popularity. Některé se udržely na repertoáru až do poloviny 18. století a staly se východiskem pro Molièrovy a Lullyho následovníky. I přes odkazy na aktuální události, které do nich Molière často vkládal, zůstaly mnohé z nich aktuální a oblíbené dodnes. I když jsem v této kapitole neměla velké ambice a jsouc si vědoma toho, že by toto hojně probádané téma bylo potřeba prohloubit, snažila jsem přece jen stručně poukázat na to, že tanec a hudba jsou důležitou součástí baletních komedií, bez které v moderních adaptacích (některých obzvláště necitlivých) ztrácejí značnou část své původní umělecké hodnoty.

---

<sup>88</sup> MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: AMU, 2001, s. 364.

## ZÁVĚR

V předešlých kapitolách jsem se snažila seznámit čtenáře s principy Beauchamp-Feuilletovy taneční notace, kontextem jejího vzniku, způsoby zápisů tance, které jí předcházely, a nakonec významem tance ve dvorských představeních.

Feuillet či Beauchamp nebyli první, kdo systém zápisu pohybu promýšleli. Navázali na své předchůdce, kteří však popisovali tanec v písmenných zkratkách (R=révérance apod.). Čtenář se při porovnání Beauchamp-Feuilletovy notace se způsoby jí předcházejícími může přesvědčit o její důkladné propracovanosti a detailnosti. Její autoři jako první rozložili kroky na jejich jednotlivé části a v notaci zaznamenali všechny složky pohybu. Dokázali tak na dvojrozměrný list papíru grafickým způsobem zachytit všechny čtyři rozměry, ve kterých tanec probíhá: délku, šířku, hloubku (výšku) a čas.<sup>89</sup> Jednotlivé součásti pohybu zanesli do notace a vymysleli pro každý pohyb vlastní značku, která už nebyla založená na slovním pojmenování pohybu. Průlomovost vynálezu dokládá také okamžité rozšíření *Chorégraphie*. Jakmile totiž roku 1706 vypršelo Feuilletovo privilegium, byla přeložena do angličtiny, a to dokonce dvakrát během jednoho roku (P. Sirisem a J. Weavrem). Roku 1717 pak i do němčiny (G. Taubert).<sup>90</sup> Na Feuilleta poté navazovalo mnoho dalších autorů. Již roku 1725 vyšla příručka *Le maître à danser* Pierra Rameaua, která významně rozvíjí zásady definované Feuilletem.

Beauchamp-Feuilletova notace je tedy prvním způsobem záznamu tance, jenž není závislý na výchozím národním jazyce, což umožňuje snadnější a rychlejší čtení notace, navíc v mezinárodním kontextu. Stejně tak tomu je i u všech novějších způsobů notací (nejznámější jsou Labanova, Beneshova),<sup>91</sup> které jsou využívány i v současných choreografiích klasického baletu a mají svůj prapůvod v Beauchamp-Feuilletově notaci. Česká divadla budou muset zřejmě ještě počkat, než budou moci zaměstnat choreologa – tedy člověka pověřeného zaznamenáváním a čtením choreografií,<sup>92</sup> jako je to běžné na příklad v Anglickém královském baletu. Studium taneč-

---

<sup>89</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: AMU, 2008, s. 21.

<sup>90</sup> KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005, s. 29.

<sup>91</sup> LANCELOT, Francine. *Écriture de la danse le système Feuillet*. [online]. G.-P. Maisonneuve et Larose: *Éthnologie française*, vol. 1, no. 1, 1971, s. 29–58. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04], s. 30.

<sup>92</sup> U nás byl podle choreologického záznamu v Beneshově notaci nastudován v Národním divadle v Praze na příklad balet *Sněhová královna* anglického choreografa Michaela Cordera či *La fille mal gardée* Fredericka Ashtona.

ních notací však není v žádném případě věcí minulosti, jak by se v epoše videa mohlo zdát.

Aby i český čtenář měl možnost seznámit se s Beauchamp-Feuilletovou notací, a to v co možná nejautentičtější a nejpůvodnější podobě, rozhodla jsme se Feuilletovu *Chorégraphie* přeložit. Většina odborných prací obsahujících kapitolu o Beauchamp-Feuilletově notaci začíná poznámkou, že následující popis notace nemá sloužit k výuce jejího čtení, ale aby si čtenář vytvořil přibližnou představu o barokním stylu.<sup>93</sup> Já jsem překládala *Chorégraphie* naopak se záměrem, aby mohl překlad posloužit českému čtenáři ke studiu notace ve formě co nejbližší Feuilletovu originálu. Při překládání jsem se potýkala s mnohými těžkostmi, zejména při hledání vhodných českých výrazů pro zažité francouzské termíny. Jejich výběr jsem odůvodnila ve čtvrté kapitole a pro přehlednost přidala na závěr práce tabulku termínů obsahující francouzský, anglický a český výraz.

Ačkoliv má Beauchamp-Feuilletova notace mnoho nevýhod, zejména pak tu, že nezachycuje všechny pohyby, umožňuje nám i dnes mnohem lépe odhadnout, jak vypadaly tance na plesích a v představeních Ludvíka XIV. Obé představovalo důležitou součást společenského života, proto se o tanci mnohé dozvídáme také z dobových společenských příruček autorů jako Nicolas Faret, Béroalde de Verville, Saint-Évremond, Antoine de Courtin a mnohých dalších. Tanec ale fascinoval i své odpůrce, kteří proti němu bojovali v hanopisech proti tanci, ovšem neúspěšně. Tančilo se dál a tančí se i dnes, a to i tance barokní. Věřím, že můj nástin dokáže přiblížit problematiku tanečních zápisů nebo alespoň otevřít dveře do světa barokních plesů a přestavení.

Stejně tak jako se z dobových příruček o etiketě lze dozvědět mnohé o tanci, platí to i naopak. Mnohé příručky o tanci vypovídají také o etiketě. Existovaly pochopitelně zažité zvyklosti, které se při tanci dodržovaly, jako např. pravidla týkající se vyzvání k tanci, poklon, smekání klobouku, způsobu držení partnerů (a také vzdálenosti mezi nimi, která byla ještě přípustná), směru pohledů tančících a dalších. Všechny tyto aspekty byly ve společnosti stejně důležité, ba důležitější než samotná kvalita provedení tance. Není tedy divu, že taneční mistři se ve svých traktátech často zmi-

---

<sup>93</sup> Tak je tomu např. u Rebecy Harris-Warrick, *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: University Press, 2016, s. 84. Výjimku pak tvoří monografie Wendy Hilton *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991.



ňovali o společenských konvencích a jejich správném a elegantním provedení. Jistě také nepřekvapí, že etiketa na plesích se v průběhu staletí měnila. Jinak tedy popisují společenské formality ve svých dílech z přelomu 16. a 17. století Fabritio Caroso a Cesare Negri,<sup>94</sup> jinak Pierre Rameau, jenž patří mezi pokračovatele Pierra Beauchampa a Raoula Augera Feuilleta. Rameau ve svém díle *Le maître à danser* (1725) věnoval společenským konvencím značný prostor, podoba plesů se poté proměňovala i ve století devatenáctém.

Téma etikety tak představuje další zásadní složku studia barokního tance. Mnohé o něm se dozvíme nejen z tanečních a společenských příruček, ale také z krásné literatury, vzpomeňme na příklad na slavný popis plesu v *La Princesse de Clèves* Madame de La Fayette. Věřím, že tato, v českém prostředí ne příliš probádaná, tématka (střet tzv. honnêteté a galantnosti, společenská a politická role tance, postoj k tělesnosti aj.), která už vysoce přesahují po výtce technické zaměření Beauchamp-Feuilletovy notace, se mi podaří probádat v diplomové práci.

---

<sup>94</sup> KLEMENTOVÁ, Kateřina. *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*, s. 137–153.

## SEZNAM TERMÍNŮ

Francouzky	Anglicky	Česky
air	air (tune)	konkrétní skladba
avoir le pied en l'air	holding the foot up	mít chodidlo ve vzduchu
battement	beat	úder
cabriolé	caper	kabriola
cadence	cadence/time	melodie
cou du pied	instep (ankle)	nárt
demy position	half position	půlpozice
double liaison	double tie	dvojitý spoj, liaison
échappé, saillie	starting step (snatch)	_____
elevé	rising	vznos
figure	figure (pattern)	figura
glissé	sliding	skluz
chemin	track	dráha
choregraphie/chorégraphie	orchestography	choreografie/choreogram
liaison	line	spoj, liaison
ligne circulaire	circular line	oblá linie
ligne diametrale	diametrical line	diametrální linie
ligne droite	right (straight) line	přímá linie
ligne oblique	oblique line	šikmá linie
maître à dancier	dancing master	taneční mistr
mesure	measure (bar)	takt
mesure à deux temps	common time	dvojdobý rytmus
mesure à quatre temps	quadruple time	čtyřdobý rytmus
mesure à trois temps	triple time	třídobý rytmus
pas	step	krok
pas assemblé	joined step	připojený krok
pas battu	beaten step	krok s úderem

pas composé	compound step	krok složený
pas droit	straight plain step	krok rovně
pas emboëtté	inclosed step	zakřížený krok
pas ouvert	open step	krok otevřený
pas rond	circular/round step	krok kruhový
pas sauté	springings step	skočný krok
pas simple	simple step	krok jednoduchý
pas tortillé	waving step	krok kroucený
plat du pied	foot flat	plocha chodidla
plié	sinking	pokles
pointe du pied	toe	špička chodidla
poser la pointe du pied	pointing (placing) the toes	položít špičku chodidla
poser le talon	placing the heel	položít patu
position	position	pozice
sauté	springing	skok
talon	heel	pata
tombé	fall	pád
tourné	turn	točení
tourné le tour entier	a whole turn	točení celého obratu
tourné trois quarts de tour	a three quarter turn	točení tří čtvrtin obratu
tourné un demy tour	a half turn	točení poloviny obratu
tourné un quart de tour	turning a quarter turn	točení čtvrtiny obratu

## SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

### Prameny

FEUILLET, Raoul Auger. *Choregraphie, ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs* [online]. Paris: Auteur, Michel Brunet, 1700. Zdroj: gallica.bnf.fr [cit. 2018-04-21].

FEUILLET, Raoul Auger. *Choregraphie ou l'art de décrire la dance, par caracteres, figures et signes démonstratifs* [online]. 2. Paris: Auteur, Michel Brunet, 1701. Zdroj: gallica.bnf.fr [cit. 2018-04-21].

FEUILLET, Raoul Auger – DEZAIS, Jacques. *Chorégraphie ou l'art de d'écrire la dance par caracteres, figures et signes desmonstratifs* [online]. 3. Paris: s.r Dezais, 1713. Zdroj: gallica.bnf.fr [cit. 2018-04-21].

FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de dances, composées par M. Feuillet*. [online]. Paris: Auteur, Michel Brunet, 1700. Zdroj: gallica.bnf.fr [cit. 2019-06-05].

FEUILLET, Raoul Auger. *Recueil de dances, composées par M. Pecour*. [online]. Paris: Auteur, Michel Brunet, 1700. Zdroj: gallica.bnf.fr [cit. 2019-06-05].

WEAVER, John. *Orchesography. Or, the art of dancing by Characters and Demonstrative figures*. [online]. London: H. Meere, 1706. Zdroj: www.pbm.com [cit. 2018-04-26].

### Sekundární literatura

BINDING, Susan – HILTON, Wendy. *Dance and Music of Court and Theater: Selected Writings of Wendy Hilton*. [S. L.]: Pendragon Press, 1997.

BRODSKÁ, Božena. *Vybrané kapitoly z dějin baletu*. Praha: HAMU, 2000.

BUCH, David Joseph. *The Influence of the "Ballet de cour" in the Genesis of the French Baroque Suite*. [online]. *Acta Musicologica*, vol. 57, fasc. 1 (Jan. - Jun., 1985), s. 94-109. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04].

CASS, Joan. *Dancing Through History*. [S. L.]: Prentice Hall, 1993.

COWART, Georgia. *The Triumph of Pleasure: Louis XIV and the Politics of Spectacle*. Chicago: University of Chicago Press, 2008.

DOLEŽALOVÁ, Kateřina. Tanec v době renesance – umění či pouhá kratochvíle? In: ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.-18. století*. Praha: Národní galerie, 2008, s. 53-66.

FRANKO, Mark. *Dance as Text: Ideologies of the Baroque Body*. New York: Oxford University Press, 2015.

HARRIS-WARRICK, Rebecca. *Dance and Drama in French Baroque Opera*. Cambridge: University Press, 2016.

HILTON, Wendy. *A Dance for Kings: The 17th-Century French "Courante". Its Character, Step-Patterns, Metric and Proportional Foundations*. [online]. Oxford University Press: *Early Music*, vol. 5, no. 2, 1977, s. 160–172. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04].

HILTON, Wendy. *Dance of Court and Theater: The French Noble Style 1690-1725*. [S. L.]: Pendragon Press, 1991.

HILTON, Wendy. *Dances to music by Jean-Baptiste Lully*. [online]. Oxford University Press: *Early Music*, vol. 14, no. 1, 1986, s. 50–63. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04].

HUCHON, Mireille. *Histoire de la langue française*. Paris: Le Livre de Poche, 2018.

CHAURAND, Jacques. *Nouvelle histoire de la langue française*. [S. L.]: Seuil, 1999.

KASSING, Gayle. *History of Dance: An Interactive Arts Approach*. [S. L.]: Human Kinetics, 2007.

- KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní balet ve střední Evropě*. Praha: AMU, 2008.
- KAZÁROVÁ, Helena. *Barokní taneční formy*. Praha: AMU, 2005.
- KAZÁROVÁ, Helena. Doba tančících králů. In: ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.-18. století*. Praha: Národní galerie, 2008, s. 69-79.
- KAZÁROVÁ, Helena. *Feuilletova taneční notace jako prostředek pro rekonstrukci, analýzu a zápis tanců ve stylu 18. století*. In: *Tanec, záznam, pohyb*. Etnologický ústav AV ČR, Praha 2004.
- KLEMENTOVÁ, Kateřina. *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*. Praha, 2015. Disertační práce. Univerzita Karlova. Filozofická fakulta. Vedoucí práce Eva Kröschlová.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha: SPN, 1981.
- LANCELOT, Francine. *Écriture de la danse le système Feuillet*. [online]. G.-P. Maisonneuve et Larose: *Éthnologie française*, vol. 1, no. 1, 1971, s. 29–58. Zdroj: JSTOR [cit. 2019-10-04].
- LITTLE, Meredith. *Dance under Louis XIV and XV: Some Implications for the Musician*. [online]. Oxford University Press: *Early Music*, vol. 3, no. 4, 1975, s. 331–340. Zdroj: JSTOR [cit. 2020-02-04].
- LITTLE, Meredith. *Recent Research in European Dance, 1400-1800*. [online]. Oxford University Press: *Early Music*, vol. 14, no. 1, 1986, s. 4–14. Zdroj: JSTOR [cit. 2020-04-23].
- MAZOUER, Charles. *Molière et ses comédies-ballets*. Paris: Honoré Champion, 2006.
- MIKEŠ, Vladimír. *Divadlo francouzského baroka*. Praha: AMU, 2001.
- PIERCE, Ken. *Dance Notation Systems in Late 17th-Century France*. [online]. Oxford University Press: *Early Music*, vol., no. 26(2), 1998, s. 287–300 Zdroj: JSTOR [cit. 2019-09-25].

REBMAN, Elisabeth. *Chorégraphie: An Annotated Bibliography of 18th Century Printed Instruction Books*. Stanford University, 1981.

SADIE, Julie Anne. France: Paris and its Environs. In: SADIE, Julie Anne (ed.). *Companion to Baroque Music*. New York: Oxford University Press, 2002, s. 91-147.

TRITTER, Jean-Louis. *Histoire de la langue française*. Paris: Ellipses, 1999.

VUILLIER, Gaston. *Histoire de la danse à travers les âges*. Paris: Hachette, 1898.

WITHERELL, Anne. *Louis Pecour's 1700 Recueil de dances*. Stanford University, 1980.