

**Univerzita Karlova v Praze
Filozofická fakulta**

Obecná teorie a dějiny umění a kultury
Ústav etnologie – Oddělení kulturologie

Mgr. Kateřina Klementová

**Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké
společnosti**

The Dance of the Renaissance Era: The Mirror of Early Modern
Society

Disertační práce

Praha 2015

Školitelka: doc. Eva Kröschlová

Prohlašuji, že jsem disertační práci napsala samostatně s využitím pouze uvedených a řádně citovaných pramenů a literatury a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze dne 20. 5. 2015

Mgr. Kateřina Klementová

ABSTRAKT

Práce se zaměřuje na italský dvorský tanec 15. století, který patřil v celé renesanční Evropě k bytostným projevům rodící se aristokratické společnosti. Vychází z důkladného prozkoumání originálních spisů tanečních mistrů Domenica da Piacenza, Antonia Cornazana a Guglielma Ebrea/Giovanniho Ambrosia a přináší doposud nezveřejněné překlady jejich významných částí do češtiny. Text směřuje od obecných otázek (kde a při jakých příležitostech se tančilo, taneční vzdělání a postava tanečního mistra, funkce tance v dané historické epoše, intelektuální a filosofický rámec prvních tanečních traktátů) ke konkrétnímu zkoumání jednotlivých prvků dobové taneční teorie a popisu praktických aspektů realizace tanečních choreografií (základní kroky a pohyby, figury, prostorová forma tanců ad.). Součástí práce je i rekonstrukce jedné z nich. Jistým „exkurzem“ do příbuzných oborů i mladších epoch jsou pak kapitoly věnované estetice pohybu (požadavky na správné držení těla, pozici hlavy, výraz tváře, gesta rukou ad.) a dobové etiketě (respektování společenské hierarchie v tanci i mimo něj, projevy úcty a vzájemné pozdravy, princip vyzývání k tanci, jeho odmítnutí, pravidla pro odchod po tanci i z taneční slavnosti, správné vystupování na plese mimo tanec – způsoby patřičného sezení, stání či společenské konverzace).

I přes složité estetické normy a přísná pravidla etikety v 2. polovině 15. století již lze hovořit o „individualizaci“ tanečního projevu, osobním přínosu interpreta a možnostech improvizace v tanci. V rámci tančení docházelo také k určitému „vyrovnávání“ stupňů společenského žebříčku a dosažení až nečekané rovnoprávnosti mezi muži a ženami. O tom svědčí nejen kvantita a charakter tanečních příležitostí, ale například i posuzování tanečních kvalit a ambice na provedení daných choreografií, které měly na své interprety obdobně náročné požadavky.

Klíčová slova: dějiny tance, dobové taneční teorie, dvorská kultura, dvorský tanec, historické prameny, hudba a tanec, italská renesance, renesanční tanec, taneční mistři, tanec a renesanční společnost

ABSTRACT

The main focus of the dissertation is 15th century Italian court dance, which was one of the prime manifestations of the emerging aristocratic society all across renaissance Europe. The dissertation draws on a detailed research into original dance notations and works on dance theory of dance masters Domenico da Piacenza, Antonio Cornazana and Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio and contains first-time Czech translations of important parts of these works. The text first addresses general issues (occasions and locations for dancing, dance education and the role of the dance master, functions of dance in a given historical period, intellectual and philosophical framework of early dance treatises) and moves on to analyse specific features of period dance theory and provides a description of practical aspects of the realization of dance choreography (basic steps and movements, figures, spatial dance forms etc.). The dissertation contains a reconstruction of one such dance choreography. A certain journey into related fields and later historical periods are chapters on the aesthetic of movement (required posture, position of the head, facial expression, hand gestures etc.) and period etiquette (acceptance of social hierarchy in dance and beyond, ways of showing respect and greetings, asking to dance and rejection thereof, conventions for both leaving after dance and leaving the dance festivity, proper ways of conduct at a ball while not dancing – proper ways to sit, stand, and conduct social conversation).

In spite of the intricate aesthetic standards and strict rules of etiquette in the 2nd half of the 15th century, it is possible to identify an „individualization“ of dance performance, personal contributions of the performer and opportunities to improvise in dance. A certain „equalizing“ of different degrees of social hierarchy and to a surprising extent also of the sexes occurred in dance as well. This is corroborated not only by the amount and nature of dance opportunities, but also by the assessment of dance quality and requirements on the rendition of given choreographies, which were similarly demanding on their performers.

Key words: Dance History, Past Dance Theories, Courtly Culture, Courtly Dance, Primary Historical Sources, Music and Dance, Italian Renaissance, Renaissance Dance, Dancing Masters, Dance and Renaissance Society

OBSAH

1. ÚVOD	7
2. TANEC V KONTEXTU DOBY	12
2.1 Taneční vzdělání	15
2.2 Taneční mistr	18
3. SPOLEČENSKÉ ROLE TANCE	22
3.1 Tanec jako politická reprezentace	22
3.2 Tanec jako společenská zábava	27
3.3 Tanec jako „podívaná“	35
4. HUMANISMUS, RENESANCE ANTICKÝCH VZORŮ	44
5. DOBOVÁ TANEČNÍ TEORIE	53
5.1 Misura: Správné proporce	57
5.1.1 Obecně o misuře. Klasifikace, tempo, metrum	57
5.1.2 Taneční kroky a pohyby v jednotlivých misurách	62
5.1.3 Hudba, hudebníci a jednotlivé misury	63
5.1.4 O jednotlivých misurách	66
5.1.5 Misury v tanečních choreografiích	67
5.2 Misura di terreno: Rozvržení prostoru	68
5.3 Memoria: Paměť	69
5.4 Maniera: Taneční styl	71
5.5 Diversità di cose: Rozmanitost tanečního pohybu	75
5.6 Aire: Lehkost	77
6. DOBOVÁ TANEČNÍ PRAXE	79
6.1 Základní pohybový a krokový repertoár	79
6.2 Taneční choreografie 15. století: typy, prostorová forma tanců, náměty	97
7. HUDBA A TANEC	107
7.1 Vztah hudby a tance v dobové taneční teorii	107
7.2 Hudební nástroje k tanečnímu doprovodu	109
7.3 Pravidla a cvičení pro správnou souhru hudebníka a tanečníka	116
8. ESTETIKA POHYBU (NEJEN) V RENESANČNÍM TANCI	119
8.1 Celkové držení těla, chůze	123
8.2 Hlava a tvář	125
8.3 Paže a gesta	128
9. ETIKETA V TANCI I VE SPOLEČNOSTI	137
9.1 Společenská hierarchie, pozdravy a vzájemné projevy úcty	140
9.2 Výzva k tanci	145
9.3 Jak odmítnout tanec a umění tanci přihlížet	150
9.4 Odchod z tance i ze slavnosti	152

10. REKONSTRUKCE.....	154
10.1 Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj, 1445): tanec Leoncello Nuovo	155
11. ZÁVĚR	162
SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY	166
SEZNAM VYOBRAZENÍ	175
SEZNAM PŘÍLOH.....	177
PŘÍLOHA 1 Seznam tanečních spisů 2. poloviny 15. století Zkratky, autoři, datace.....	178
PŘÍLOHA 2 Seznam choreografií z tanečních spisů 2. poloviny 15. století Autor/sbírka, typ, počet tanečníků	179
PŘÍLOHA 3 Manuscript Magliabecchiano (1495) Transkripce a překlad do angličtiny (Giovanni Carsaniga)	181
PŘÍLOHA 4 Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj, 1445): Ballo Leoncello Nuovo Porovnání verzí tance v různých spisech	189

1. ÚVOD

„V hovorech o našem životě vezdejším jsou počestné kratochvíle a odpočinutí duše natolik nezbytné, nakolik nás zraňují různé nesnáze a utrpení. Abychom se vyhnuli podobným rozporům, byli jsme obdařeni hudbou,¹ hrami a dalšími rozkošnými a půvabnými kratochvílemi. Mezi nimi má své místo i tanec, věc neméně radostná, zdobná a vysoce považovaná. Ve společnosti a rozmluvách pak podněcuje lidské duše ku radosti, a jsou-li zrovna sužovány nějakým neklidem, pozvedá je, osvěžuje a drží daleky od každé myšlenky nudné či nepříjemné.“²

Taneční umění patřilo v renesanční Evropě k bytostným projevům dvorské společnosti. Ve vysokých společenských kruzích se stal tanec nezbytnou součástí oficiálních ceremonií, oslav, setkání a dalších významných aktů politické reprezentace a důležitých společenských rituálů. Tančilo se při význačných jubileích města či vládnoucího rodu, při slavnostech narozeninových, zásnubních či svatebních. Jako součást turnajů, když navštívila město nějaká významná osobnost nebo oslavovalo-li se nějaké válečné vítězství, tančilo se. Zároveň ovšem neztrácel tanec svou spontaneitu a ve formě plesů a tanečních zábav se pěstoval hojně a často, ve dvorské i měšťanské společnosti. Přirozenou příležitostí pro tanec zůstávaly tradičně masopustní zábavy a karnevaly. Samozřejmě se také tančilo „pro podívanou“, tj. existoval a vyvíjel se tanec divadelní jako propracovaná forma „vysokého“ umění, realizovaná samotnými šlechtici a postupem času i tanečními profesionály.

Tyto konkrétní podoby tance lze poměrně jasně rozpoznat a popsat v prostředí rodící se aristokratické společnosti 15. století, kdy se pozornost lépe situovaných Evropanů začala obracet k novunalezeným antickým vzorům a humanismus se stal „vlajkovou lodí“ nového evropského myšlení. Nově nabyté sebevědomí v oblasti humanitních a přírodních věd se projevilo i v oblasti tance: právě v této epoše vznikají první teorie, které se pokoušejí o racionální zachycení tvorby tanečního pohybu a jeho klasifikaci. Tato taneční pojednání

¹ V orig. „l'armonie“, tedy „harmonie“. V tomto kontextu ale patrně autor zamýšlel hudbu.

² CAROSO, Fabritio. *Nobiltà di Dame*. Venetia : Il Muschio, 1600, s. 1 (kap. „Alli Lettori“): „Alla conversazione di questa nostra vita sono tanto necessarii gli honesti piaceri, & le recreationi dell'animo, quanto à quella i dispiaceri, e travagli sono pernitiosi. Onde per rimover da noi simil contrarii, ci sono state somministrate l'armonie, e i ginochi, & altre attioni dilettevoli, e gioconde; frà le quali hà luogo l'uso del Ballare, parte di non minor diletatione, ornamento, & stima dell'altre; poi che nelle conversationi, & società humane eccita gli animi alle allegrezze, & quando quelli si trovano oppressi da qualche perturbatione, gli solleva, e ristora, e gli tien lontani da ogni pensiero noioso, e dispiacevole.“

pocházejí z rukou italských aristokratů a tanečních mistrů, jejichž ambicí bylo pozvednout taneční teorii na srovnatelnou úroveň s vědou a uměním. V teoretických pasážích prvních tanečních spisů se ale kromě tance samotného zároveň probírají i otázky společenského postavení, etikety či vnímání vztahu mužů a žen ve společnosti. Estetické i společenské normy popsané v tanečních traktátech tedy popisují nejen situaci v taneční kultuře, ale dokumentují zároveň i postavení elity a svědčí o vývoji sociální stratifikace.

Těžiště následujícího textu bude zasazeno do období 15. století s mírným přesahem do století šestnáctého. Rozhodla jsem se svou práci zaměřit na kulturu italskou: ne snad proto, že by se v jiných evropských zemích taneční umění nepěstovalo a nerozvíjelo, ale protože se právě zde zrodila v druhé polovině 15. století taneční „škola“, jejíž ambicí bylo pojmout tanec jako samostatný obor umělecké tvorby a zároveň jako předmět seriózního vědeckého zkoumání. Autorům prvních dochovaných italských tanečních traktátů, jež tento přístup kodifikují, se podařilo zachytit tanec poměrně komplexně, tj. zasadit jej pomocí promyšlené argumentace do širokého intelektuálního rámce své doby, vylíčit jeho vznik a souvztažnost s jinými druhy umění, vytvořit patřičnou terminologii a popsat jej jako fungující strukturu. Tím jsou spisy italských tanečních mistrů 15. století s ohledem na své zaměření, dobový i mezinárodní kontext unikátní a pozoruhodné. Navíc je nám známo, že tyto traktáty stejně jako taneční mistři cestovaly po Evropě, a že se tedy italské taneční „milieu“ přeneslo na celý evropský kontinent: jeho vliv na evropskou taneční kulturu (nejen) 15. a 16. století je nesporný.

Jako východisko poslouží trojice zásadních pojednání tanečních mistrů Domenica da Piacenza (spis *De arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare*, O tanečním umění a choreografii, cca 1445)³, Antonia Cornazana (*Libro dell'arte del danzare / Kniha o tanečním umění*, cca 1455) a Guglielma Ebreo/Giovanniho Ambrosia⁴ (spis *De pratica seu arte tripudii / O praxi čili tanečním umění*, cca 1463). Budu se zabývat jak jejich formou (která zcela odpovídá humanistickým ambicím své doby), tak samozřejmě obsahem: v maximální míře využiji originálních citací, zejména pro poznání dobových názorů na tanec, jeho teoretické principy i zákonitosti v praxi. Doposud se totiž český čtenář neměl možnost s nimi setkat ve své mateřštině.

Otázky, které mne vedly ke zkoumání daného historického období z „tanečního“ úhlu

³ O dataci spisu se odborníci přou, uvádí se datace dřívější (1416, 1430) i pozdější (1455 ad.).

⁴ Guglielmo Ebreo, původně Žid, konvertoval mezi lety 1463-1465 ke křesťanství a přijal nové jméno Giovanni Ambrosio, pod nímž jsou známé i další kopie jeho tanečního spisu. O důvodech k jeho konverzi viz např. SPARTI, Barbara. *Guglielmo Ebreo – De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003, s. 33-35.

pohledu, jsou následující: Jaká byla pozice tance v rodící se aristokratické společnosti a jaké bylo kulturní a intelektuální prostředí, které jej obklopovalo? Na kterých principech fungovala taneční teorie a co požadovala po dobovém tanečnickovi? Jak vnímali tehdejší taneční mistři spojitost mezi hudbou a tancem a co vše musel tanečník o tomto vztahu vědět? Co obnášel dobový „taneční styl“ a jaké estetické ideály měl naplňovat? Nakolik byl v rámci tohoto stylu interpret svobodný ve volbě výrazových prostředků? Hrála nějakou roli improvizace? Co předepisovala a co naopak dovolovala dobová etiketa? Do jaké míry ovlivňovaly tanec genderové rozdíly a nakolik si v něm byla obě pohlaví „rovnoprávná“?

Zkoumání zmíněných originálních italských pramenů povede jak směrem ke zobecnění taneční situace v Itálii té doby, tak ke konkrétnímu a „současnému“ zkoumání tanečního pohybu, kroků a prostorových forem choreografií té doby. Nejprve v obecné rovině vysvětlím pozici tance ve své době, kde a při jakých příležitostech se tančilo, v čem spočívalo taneční vzdělání a jak se na něm podílela postava tanečního mistra. Krátký exkurz povede také do prostředí, které předcházelo a posléze obklopovalo vydání prvních tanečních spisů: atmosféra šlechtických dvorů ve 14. a 15. století, stejně jako starší odkazy na tanec z prostředí jiného než nutně italského či dvorského. Jakým způsobem přiblížili autoři své spisy „*studiūm humanitatis*“ a jak je zasadili do intelektuálního a filosofického prostředí své doby, věnuji samostatnou kapitolu.

Od obecného „kontextu“ obklopujícího taneční umění nás pak práce povede ke konkrétnímu zkoumání principů taneční teorie popsané ve jmenovaných pramenech a posléze i k faktickému popisu základního pohybového a krokového repertoáru. Do kolika různých podob se pak jednotlivé elementy navzájem spojovaly a následně integrovaly do rozmanitých celků tanečních choreografií, se bude věnovat část věnovaná typům, námětům a prostorové formě tanců dané epochy. Co se týče realizace choreografií v praxi, nebyla by tehdy možná bez hudby: to si uvědomovali velice dobře i autoři tanečních traktátů, vztahu tance a hudby věnuji tedy samostatnou kapitolu, mj. proto, že pravidla pro správnou souhru hudebníka a tanečníka popsaná v dobových tanečních spisech jsou velmi nadčasová.

Jistým „exkurzem“ do příbuzných oborů i mladších epoch jsou pak kapitoly věnované estetice pohybu a dobové etiketě. V kapitole zabývající se estetikou využiji významných paralel s antickými díly o rétorice, především s Quintilianovými *Základy rétoriky*: kompletní verze tohoto spisu byla objevena v první polovině 15. století, u humanistů zaznamenala obrovský ohlas a dočkala se už v době svého znovuobjevení mnoha opisů a kopií. Nepochybně ji znali i autoři tanečních traktátů, a porovnání příslušných kapitol věnujících se zejména přednesu (jako pohybovému vyjádření určité myšlenky) nabízí mnoho paralel právě

s požadavky na patřičné zpracování tanečního pohybu. Navíc, spisy o rétorice jsou v mnohém otevřenější a pojmenovávají gesta a styl explicitněji nežli spisy taneční, což může posunout naše zkoumání dobové estetiky o další krok dále.

Jakým způsobem byly dobové estetické ideály posléze „kodifikovány“ do obecně platných společensky zásad a jak je posléze artikulovala dobová etiketa, k tomu využiji zejména spisy tanečního mistra Fabritia Carosa (*Il Ballarino / Tanečník*, 1581; *Nobiltà di Dame / Vznešenost dam*, 1600), částečně též spisy Cesare Negriho (*Le Gratie d'Amore / Půvaby lásky*, 1602; *Nuove Inventioni di Ballil / Nové taneční nápady*, 1604). Byť se jedná o spisy výrazně mladší, nezbyvá, než se na ně při zkoumání dobové etikety obrátit: taneční mistři 15. století nejsou při líčení společenských zvyklostí a formalit zdaleka tak výstižní, přestože z jiných dobových pramenů vyplývá, že poměrně obsáhlá soustava takových pravidel nesporně existovala. Caroso a Negri navíc bezpochyby navazují na taneční tradici vzniklou během italského *quattrocenta*: byť se taneční styl za jedno století v mnohém proměnil, lze vysledovat určité paralely, a to právě v kapitolách věnujících se společenskému chování.

Pro konkrétní představu o podobě dobových tanečních choreografií pak na základě nabytých vědomostí provedu rekonstrukci jedné z nich. Aby byl tento obraz kompletní, v kapitole i v samostatných přílohách poskytnu k nahlédnutí kopii faksimile, transkripci i porovnání různých verzí jednoho tance v jednotlivých tanečních spisech a zápis dostupného hudebního doprovodu.

K hledání odpovědí na otázky svázané s danou epochou kulturní a taneční historie mne vede jak má taneční praxe, tak potřeba obohatit poměrně skromný rejstřík české odborné literatury zabývající se tímto obdobím taneční historie: od dob vydání Zíbrtova obsáhlého, nicméně na mnoha místech historicky „přibarveného“ vydání spisu *Jak se kdy v Čechách tancovalo* z roku 1895 se určitého zkoumání dočkalo období renesance v dílech Gabriely Rumlové či Boženy Brodské, a to v rámci širších dějin tance a baletu. Ve své publikační a odborné činnosti se obdobím 15. a 16. století zabývá v současnosti zejména Eva Kröschlová (v publikaci *Dobové tance 16. až 19. století* či v kapitolách z dějin tance v učebnici *Dějiny umělecké kultury* ad.). Především to byla ovšem její pedagogická (a dalo by se říci doslova „osvětová“) činnost na poli renesančního tance, které mne přivedly k dlouholetému a hlubokému zájmu o taneční kulturu dané epochy.⁵ Z amatérského zájmu

⁵ Doc. Eva Kröschlová byla také po 25 let lektorkou tanečních tříd Mezinárodní letní školy staré hudby Společnosti pro starou hudbu ČHS (Valtice, Kroměříž), kde vedla hodiny taneční přípravy a vyučovala tance různých historických období (Francouzské a italské tance XV. století, Tance vrcholné italské renesance,

o interpretaci dobových tanců v rámci souboru Chorea Historica se tak stalo zaujetí odborné, jehož výsledkem je i tato práce. S využitím zahraničních pramenů především italské, angloamerické a německé provenience předkládám čtenáři obraz rodící se novověké aristokracie, jak ama sebe identifikovala skrze taneční umění.

Slovy tanečního mistra Guglielma Ebreá tedy vyzývám čtenáře, „věnuj [tanci] svou pozornost a s radostnou myslí přijmi všechny jeho součásti, a pak s potěšením a ve vší počestnosti tanči.“⁶



Obr. 1: Maestro dei Tornei di Santa Croce (2. pol. 15. stol.), Florentská škola: La magnanimità di Scipione, 1460. Londýn, Victorian and Albert Museum, Inv. č. 5804.1859.

Anglické tance na hudbu H. Purcella a dalších skladatelů 17. století, Tance na hudbu W. A. Mozarta, Evropské společenské tance 18. století ad.).

⁶ Pg, f. 5r: „Attenda adoncha & coll’animo giocundo ben raccoglie le sue parti, felicemente poi & cun virtu danzando.“

2. TANEC V KONTEXTU DOBY

Člověk 15. století vnímal tanec jako přirozenou součást svého života, ať už bylo jeho společenské postavení jakékoliv. Šlechtické dvory prezentovaly prostřednictvím tohoto umění svou vysokou kulturně-politickou úroveň, ve městech se konaly taneční slavnosti a plesy nejrůznějšího druhu, obyvatelé měst a vsí se bavili tancem při zábavách a veselicích. Tanec dozajista neztrácel ani svou funkci rituální při tradičních obřadech a slavnostech, a nejednalo se o žádnou výjimku, býval-li součástí náboženských svátků a poutí.⁷ Tanec tedy splňoval mnoho různých funkcí, které aristokratická společnost absorbovala a přetvořila jej ve specifický tvar, který se stal poměrně mladým atributem této „vysoké kultury“. Dozajista se tak nemohlo stát až ve čtyřicátých letech 15. století, kdy začaly vycházet první humanistické spisy o tanci. Musel být součástí života společenské elity již dříve.

Doklady o tom, že taneční umění „povýšilo“ mezi vysoké společenské vrstvy, ne-li ještě jako jejich osobitý projev, tak alespoň jako dovolený způsob kultivovaného trávení volného času, pocházejí již ze 14. století. Burgundský rytíř Geoffroi de Charny popisuje ve svém spisu o rytířství, že tanec je možno provozovat jako vhodnou kratochvíli osobami na rytířské úrovni, chtějí-li si zachovat dobrou pověst i důstojnost:

„Je tedy zjevné, že hry a kratochvíle, které by neměly nikdy omrzet ty, kdo chtějí býti ctihodní, jsou rytířská klání, konverzace, tanec a zpěv ve společnosti slečen a dam (co nejvhodněji a nepočestněji), a udržovat si ve svých slovech i činech a na každém místě svou důstojnost a postavení. Každý správný rytíř by se podle toho měl dobře řídit... Takové kratochvíle jsou mnohem důstojnější a mohou přinést mnoho dobrého více než hra v kostky, během které můžete přijít o své statky, čest i všecku dobrou společnost.“⁸

⁷ Srov. KRÖSCHLOVÁ, Eva. Kapitoly o tanci. In Jůzl, M. et al. (ed.). *Dějiny umělecké kultury*. Praha : SPN, 1990, s. 274-275. Byť byl postoj církve k tanci po mnoho staletí veskrze negativní, tanec jako součást náboženského ritu se objevoval v podobě chrámových tanců kleriků a chlapeckých sborů, tančili i věřící v kostelích, jejich okolí nebo jako v rámci náboženských poutí po celé Evropě. Patrně nejproslulejší sbírkou takových poutních tanců je katlánská *Llibre Vermell de Montserrat*, tzv. „Karmínová kniha“ kláštera Montserrat z konce 14. století oslavující mariánský kult, jejíž součástí je i mj. „zpěvník“ („*Cançoner*“) obsahující 10 skladeb, z nichž většina (či aspoň některé z nich) jsou určeny ke zpěvu i k tanci věřících.

⁸ Geoffroi de Charny (cca 1300 –1356), francouzský rytíř, autor mj. „Spisu o rytířství“ (cca 1356). In KAEUPER, Richard W.; KENNEDY, Elspeth. *The Book of Chivalry of Geoffroi de Charny: Text, Kontext, and Translation*. Philadelphia : University of Pennsylvania Press, 2005, s. 112, 114. (In NEVILE, Jennifer. *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Blomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2004, s. 16).

Nepokládalo se tedy za žádný prohřešek proti etiketě, když urozený muž tančil, zpíval a konverzoval s dámami.⁹ I v Bocacciově Dekameronu se setkáme s odkazy na tanec, kde slouží jako především milé a kultivované osvěžení: „*Zítro ráno vstaneme ještě za chládku a půjdeme rovněž na procházku za zábavou; každý si bude moci dělat, co je mu nejmilejší, a v příslušnou hodinu, jako jsme to udělali dnes, se vrátíme k obědu. Pak si zatančíme, a až se prospíme jako dnes, sejdeme se sem k vyprávění, v čemž podle mého spočívá převelike potěšení a zároveň i užitek.*“¹⁰ Dokonce i taková moralistka jako Christiane de Pisan ve své „*Le Livre de la cité des dames*“ (Kniha o městě žen, 1405) připouští, že se urozené dámy mohou věnovat tanci, i když nanejvýš obezřetně a uměřeně: „*[Moudrá vládkyně] bude vyžadovat [po svých dvorních dámách], aby se zabavily ušlechtilými hrami... dámy by se měly držet patřičných způsobů ve styku s rytíři, panoši a všemi muži. Jejich slova by měla být zdrženlivá a sladká, a ať už v tanci či během jiných zábav by se měly bavit spořádaně, bez známek prostopášnosti.*“¹¹

Později během 14. století přibývá odkazů na tanec, jenž tvořil běžnou součást života (nejen) dobře situovaných občanů, a to nejen v Itálii.¹² Například v r. 1380 navštívil florentský obchodník, spekulant a hráč Buonaccorso Pitti Francii. Po krátkém pobytu v Paříži se ocitl v Bruselu, aby zde obchodoval s vévodou Brabantským, který se společně s jinými kavalíry bavil „*turnaji, souboji, tancem a stolními hrami.*“¹³ I v českých zemích se během

⁹ Je zajímavé, že tanec obecně byl v této době ještě poměrně ostře odsuzován ze strany církve. Otázkou tedy zůstává, zda církev byla ochotna přijmout tento tanec „vysoký“, uměřený a společensky nezbytný stejně jako hudbu, poezii či konverzaci. To ovšem není předmětem této práce. Více o vztahu církve k tanci v tomto období viz ARCANGELI, Alessandro. Dance and Punishment. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 2, s. 30-42; ARCANGELI, Alessandro. *Davide o Salomé?* Treviso-Roma : Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche & Viella, 2000; DOLEŽALOVÁ, Kateřina: Italský dvorský tanec 15. století. Diplomová práce, Katedra Kulturologie FF UK, Praha 2007; KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 217, 274-275. PONTREMOLI, Alessandro – LA ROCCA, Patrizia. *Il Ballare lombardo.* Milano : Vita e Pensiero, 1987; SALMEN, Walter: Dances and Dance Music, c. 1300-c.1530. In *The New Oxford History of Music, Part III*, New York : Oxford University Press Inc., 2001, s. 162-190, ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo.* Praha : SNKLHU, 1960, s. 52-63, ad.

¹⁰ BOCACCIO, Giovanni. *Dekameron.* Baronet, Praha 1997, s. 76-77. V Dekameronu se setkáme s několika odkazy na tanec, často ve spojení se zpěvem a hudbou (více viz kap. 7.2).

¹¹ Christine de Pisan (cca. 1363-1431) byla výjimečnou spisovatelkou osobností přelomu 13. a 14. století ve Francii. Je označována za první ženskou autorkou v dějinách francouzské literatury, neboť se během svého života angažovala v boji za práva žen a podporovala jejich působení v literatuře, ale i jejich širší roli ve společnosti. Hájila ženy před ideovými útoky, které byly časté zejména v literárních pracích tehdejších autorů. „*Le Livre de la cité des dames*“ (Kniha o městě žen, 1405) je vylíčení života žen v ideálním „ženském“ městě, jehož obyvatelky se řídí podle vznešených pravidel a drží se všech ctností. Obecně vzato to byla praktická příručka pro urozené dámy, jak si počínat v každodenním životě.

¹² Více o tanečních formách ve 13. a 14. století např.: KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990); SACHS, Curt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes.* Berlin : Dietrich Reimer / Ernst Vohlsen, 1933; SALMEN, *op.cit.* (2001), s. 162-190, ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 26-31, ad.

¹³ „Tournaments, jousting, dancing and the gaming tables“. BRUCKER, Gene, (ed.). *Two Memoirs of Renaissance Florence: The Diaries of Buonaccorso Pitti and Gregorio Dati.* Prospect Heights, Illinois : Waveland Press, 1991, s. 36. (In NEVILE, *op.cit.*, 2004, s. 18).

14. století tančilo, a to jak při oficiálních příležitostech, tak na společenských zábavách, což potvrzují jak zápisy v dobových kronikách a korespondenci, tak spisy dobových mravokárců.¹⁴



Obr. 2. Guillaume de Lorris: Román o růži (13. stol.; ilustrace pochází zřejmě z 15. století): 5 párů tančí procesionální tanec za doprovodu hudby.

Popularita „ušlechtilého tančení“ tedy mezi šlechtou i měšťskou honorací dále narůstala, a v 60. letech 15. století už je zcela zjevné, že taneční umění znamená nejen jistou „společenskou nutnost“, ale je zároveň velmi oblíbené: „*V mé domovině touží mnoho vznešených a ctných mladých lidí do detailů porozumět tomuto výjimečnému druhu umění, a já, kvůli našemu upřímnému přátelství, nemohu nevyhovět jejich dychtivým požadavkům...*“¹⁵. Tak se vyslovuje Guglielmo Ebreo v úvodu ke svému spisu *De pratica seu arte tripudii*, kterým záhy vyhověl módním požadavkům mladých šlechticů. Traktát měl patrně velký úspěch, a tak jej autor o několik let později rozšířil a vydal znovu.¹⁶ Tanec byl tedy rozhodně „in“ mezi mladou renesanční generací. Postupně získával na oblíbenosti

¹⁴ Více viz ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 52-63.

¹⁵ Pa (SMITH, William A. *Fifteenth-century Dance and Music: the Complete Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995. s. 127): „*Ma solo d'amicabile & domestici prieghi d'alconi Virtuosi & honesti gioveni dil arte predicta Cupidi & voluntorosi & Quella sapere et perfectamente Intendere li quali a me per honestissima amicicia convintissimi Non possendo io per alchun modo Ai Suoi persuasivi & honesti prieghi Contradire.*“

¹⁶ Traktát *De pratica seu arte tripudii* ze sedmdesátých let byl už vydán po Guglielmově konverzi ke křesťanství, jeho autor zde už vystupuje pod jménem Giovanni Ambrosio (sám o sobě ve spise mluví jako o Mr.G.A.).

a z marginálního jevu, původně spíše zavrhaného, se stala populární zábava, která navíc dávala prostor mladým šlechticům ke vzájemnému setkávání a předvádění se v taneční bravuře.

O tom, jak silně fungoval tanec jako společenský ukazatel, svědčí dokument z roku 1521 z Norimberku. Ti, kteří tehdy město řídili, přáli si zvýšit počet občanů s volebním právem. Definovali společenskou elitu, tj. ty, kteří mají ve městě společensko-politický vliv, takto: „*ty rodiny, které chodívaly tančit za starých časů na Radnici, a které tam stále tančívají.*“¹⁷

2.1 Taneční vzdělání

Nejen jako zábavná kratochvíle, ale jako druh umění, které si civilizovaný člověk osvojí jako dovednost, obsáhne jej svým intelektem a naučí mu své tělo – tak se proměnil význam tance pro každého, který se chtěl řadit mezi příslušníky společenské elity. Podobně jako bylo žádoucí pro vzdělance 15. století proniknout do hlubin ostatních svobodných umění, i tanec bylo třeba patřičně „uchopit“, „zpracovat“ a posléze „prezentovat“ při vhodných příležitostech.

Jak tanec postupně získával prestiž ve vysokých společenských kruzích, vznikala současně potřeba se v něm také důsledně vzdělávat. Prokazatelně již v polovině 15. století, kdy už se také vztah církve k tanci do jisté míry uvolnil, vyučovalo se toto umění u řady dvorů v Itálii (Urbino, Ferrara, Milano, Florencie ad.). Jak brzy se začínalo se vzdělávání dětí v tanci, patrně záviselo zpočátku na tom, jak hudbymilovný a tancemilovný byl vládnoucí rod v daném městě. Zářným příkladem osvícené renesanční výchovy je dynastie Sforza v Miláně: Sforzové měli velkou vášeň pro hudbu a tanec a vždy se obklopovali množstvím umělců, které štědře podporovali.¹⁸ A tak se už od raného dětství učili urození potomci hudbě a tanci, ještě předtím, než začaly se základním humanistickým kurikulem.¹⁹ Vzdělání v tomto ohledu se zde neomezovalo pouze na teorii, učil se i praktický tanec, což přineslo velice brzo

¹⁷ POLK, Keith: *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons, and Performance Practice*. Cambridge University Press, Cambridge 1992, s. 11.

¹⁸ Galeazzo Maria Sforza „holdoval mnoho zpěvu, a proto vydržoval asi 30 výjimečných zpěváků, úctyhodně placených, a mezi jinými tam byl i jeden, který se jmenoval Cordiero, jemuž platil 100 dukátů měsíčně“. In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 140.

¹⁹ V průběhu 15. století byly šlechtické děti mezi sedmým a desátým rokem života podrobeny výuce základů latinské gramatiky a pokračovaly pak ke knihám Vergiliovým, Liviovým Dějinám či Ciceronovým Epištolám a Projevům (srov. PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.*, 1987, s. 139). Zvláštní pozornost byla věnována rétorice, řečnickému umění, cenné součásti politického života, neboť časté byly příležitosti předvést svou výřečnost na domácích oslavách či veřejných slavnostech. Víme, že na milánském dvoře se učily stejným způsobem chlapci i dívky (i u žen se tu vzdělanost oceňovala). Roku 1459 vystoupila v Mantově Ippolita Sforza (dcera Francesca Sforza), tehdy teprve třináctiletá, s elegantním latinským projevem před papežem a shromážděnými knížaty, kteří se sjeli, aby prodiskutovali papežův záměr vyhlásit válku Turkům.

výsledky: mluvčí vévody Gabriele Paveri Fontana, informuje v účetní zprávě svatebních oslav Tristana Sforza a Beatrice d'Este v roce 1455 o všech, kteří se zúčastnili tance a chválí taneční bravuru některých zúčastněných. V důležitém závěrečném tanci se mezi jinými objevili společně i sourozenci Galeazzo a Ippolita Sforza. Nutno připomenout, že jim bylo v té době pouhých deset let.²⁰

Během 15. století většinou aristokratické rodiny zaměstnávaly učitele, aby vzdělávali jejich děti, stejně tak ale již existovaly školy, které stejně tak navštěvovaly děti patriciů. Mezi ty nejvýznamnější patřily např. škola v Mantově vedená Vittorinem da Feltre či ve Ferrare vedená Guarinem Guarini. Oba významní humanističtí myslitelé zaměstnávali další učitele – humanisty, kteří tak mohli zásadním způsobem ovlivnit myšlení mladých šlechticů, často i budoucích panovníků. Víme, že ač se ve školách vzdělával především duch, ani cvičení těla se nezanedbávalo, a tak např. na da Feltreho škole byli zaměstnáni i taneční mistři (*saltatores*), stejně jako učitelé hudby.²¹ Na Guariniho škole byl tanec akceptován jako jedno z možných fyzických cvičení, vedle šermu, míčových her, lovu, chůze či jízdy na koni.²²

„Vzdělávání“ těla a udržování jeho fyzické kondice vnímali humanisté jako věc potřebnou. Cenným pramenem je pro nás v tomto směru pedagogický spis Eneáše Silvia Piccolominiho (pozdějšího papeže Pia II.) *De liberorum educatione* (O výchově dítek), tím více, že Piccolomini jej dle svých slov sepsal pro našeho českého krále Ladislava Pohrobka.²³ Autor považuje za nezbytné „zvláště ve dvojím vzdělávati“ chlapce a věnuje se problematice zušlechťování jak duše, tak těla. Nerozebírá sice tanec samotný, nicméně pasáže o patřičném držení těla, hlavy či gestikulaci se v mnohém shodují s pokyny tanečních mistrů (více o estetice pohybu viz *kap. 8*). O hudbě se Piccolomini zmiňuje, že by měla tvořit součást „kulturní výbavy“ šlechtice (s odkazem na hudební aktivity Sokratovy, Davidovy, Neronovy ad.), být v umírněné míře a především jako ušlechtilé rozptýlení. Že takové vzdělání neslo své ovoce, svědčí potom čilé umělecké a taneční dění na dvorech ve Ferrare (Guarino Guarini byl mj. od r. 1429 soukromým učitelem Leonella d'Este, který později dlouhodobě zaměstnával tanečního mistra Domenica da Pienza), Urbinu (vévoda Federico da Montefeltro byl jedním z Feltrových žáků v Mantově) či Miláně (o čilých uměleckých aktivitách rodu Sforza viz výše).

²⁰ PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.*, 1987, s. 155.

²¹ BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. Oxford : Clarendon Press, 1971.

²² SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 57.

²³ Enea Silvio Bartolomeo Piccolomini (Pius II., 1405-1464), italský humanista, diplomat a historik, který usedl roku 1458 za papežský stolec. Pojednání o výchově dítek je datováno r. 1450, vyšlo ale zřejmě až později společně s jinými autorovými spisy.

Ani v dospělosti samozřejmě neustával renesanční šlechtic ve svém tanečním vzdělávání. Nejen, že dvory měly své taneční mistry, které si mezi sebou často půjčovaly. V průběhu 15. století přibývalo v Itálii tanečních škol pro veřejnost ve městech, které mohli navštěvovat nejen příslušníci významných rodů, ale právě i bohatší měšťané.²⁴ Že nebylo lehké se vždy patřičnému a elegantnímu vystupování v tanci i mimo něj naučit (nebo naopak, že ne všechny taneční školy oplývaly kvalitními učiteli), svědčí historika známého malíře Albrechta Dürera: ten v roce 1506 navštívil Benátky a rozhodl se vylepšit své společenské postavení. Kromě toho, že si nakoupil nové, drahé, luxusní oděvy, zapsal se také mj. do taneční školy. To se ovšem u Dürera nesetkalo s příliš velkým úspěchem. V jednom z dopisů si stěžuje: „*Začal jsem pracovat na tom, abych se naučil tančit a dvakrát navštívil [taneční] školu. Tam jsem mistrovi musel zaplatit dukát. Nikdo by mě nedonutil se tam vrátit. Musel bych zaplatit všechno, co bych si vydělal, a nakonec bych stejně nevěděl, jak tančit!*“²⁵

I čeští šlechtici na svých cestách do Itálie navštěvovali školy či docházeli na hodiny, kde se mimo jiné učili i tanci. To dokládá mj. i dopis Viléma Slavaty, který popisuje svůj denní režim v Mantově roku 1593: „*Ráno o 10 vstávám, tu přistrojím se, Pánu Bohu pomodle, něco sobě čtu, o 11 hodinách jeden doktor ke mně přichází a mně právě 'Institutiones Iuris' čte, až do 12 (...), potom jdu na fechtschuhl, odtud na spring- a tanzschul, a v tom se až do 15 execíruru, o 16 oběduji, po stole na loutnu se hráti učím a potom až do 20 hodin něco sobě čtu aneb píši (...).*“²⁶

Slavata se zmiňuje o „Fechtschul“, škole šermu, což nás přivádí k otázce, jak rozdílně naplňovali svůj čas muži a jak ženy. Zdá se totiž, že to byly ženy, které věnovaly více svého volného času tanci. To je logické, neboť co se fyzických aktivit týká, muži se cvičili v soubojích, střelbě, šermu, jízdě na koni, míčových hrách a svůj čas trávili o poznání „sportovněji“. Ženám určené kratochvilné činnosti byly naproti tomu především sedavé, jako např. vyšívání, zpěv, hra na hudební nástroj apod. Tanec představoval možná jedinou aktivitu, která kladla nároky na jejich fyzickou zdatnost, a není tedy s podivem, že zájem o taneční slavnosti a účast dam na plesech byla masivní.²⁷ Aneb jak se ptá Baldassare Castiglione, „*cožpak nechápete, že o všechny ty příjemné zábavy, které se líbí světu, mají*

²⁴ Více o tanečních mistrech a tanečních školách viz *kap. 2.2.*

²⁵ AMES-LEWIS, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven : Yale University Press, 2000, s. 74.

²⁶ ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 187-188.

²⁷ Ve Florencii na Mercato Nuovo bylo v roce 1459 přítomno v bezprostřední blízkosti vévody Galaeazza Marii Sforza na 150 dam z prestižních florentských rodin (více o této události viz *kap. 3.1, 9.1, Příloha 3 ad.*). Na jeho svatební oslavy s Bonou Savojskou v roce 1468 jich bylo pozváno dokonce 200.

*zásluhu výhradně ženy? Proč se učíme půvabně tančit, ne-li abychom se zalíbili dámám?*²⁸

Navíc, když chtěl dosáhnout šlechtic jisté slávy a společenského uznání, byl tu celý systém řádů, vyznamenání či pasování do různých hodností, které mu mohly zaručit proslulost. Pro dámy tu ovšem žádný ekvivalentní systém veřejně přiznaných „zásluh“ nebyl, a tak se dámy mohly upnout jedině na ceremoniály, kde byla jejich ženská role nezastupitelná: byly to samozřejmě oslavy zásnubní a svatební. Tehdy se dáma objevila na scéně v hlavní roli a přitahovala k sobě veškerou pozornost. Jinými slovy, plesy jsou pro dámy tím, čím jsou pro pány ozbrojená klání a turnaje: příležitost, jak prezentovat svou vlastní prestiž.²⁹ Byly to momenty velice důležité a společensky křehké, neboť žena svým svolením k sňatku (samozřejmě většinou strategicky výhodného) se stávala pojítkem v komunikaci uvnitř politických aliancí mezi odlišnými dvory a často i národy.³⁰

2.2 Taneční mistr

Ústřední roli v tanci a pro tanec měli taneční mistři. Dalo by se říci, že byli skutečnými „renesančními lidmi“ v dnešním slova smyslu. Muž, který byl většinou urozeného původu (nebo o takové postavení usiloval), musel patřičně ovládat nejen tanec a umění choreografické, ale také hudbu a „skladatelství“: taneční mistr totiž sám často skládal hudbu k tancům, které vytvořil. Kromě toho byl nositelem „etikety“, musel se vyznat v úzu společenského chování, a jak se dozvíme později, často tento úzus sám dotvářel a kodifikoval. Byl také básníkem, důkazem toho jsou ódy mecenášům a urozeným zaměstnavatelům v tanečních spisech. Musel se vyznat v klasických naukách, filosofii, matematice, historii či literatuře, stejně jako musel ovládat všechny nezbytné činnosti jako jízdu na koni, šerm a podobně.

Jak se taneční mistr živil? Jeho zaměstnavatelem byly často aristokratické rodiny, které si svého tanečního mistra „vydržovaly“ na několik, často i na desítky let. Taneční mistr pak se „svým“ dvorem cestoval jako součást šlechtického doprovodu. Jak nás přesvědčí i poměrně komplikovaná taneční teorie (viz *kap. 5 a 6*), osvojení choreografií a taneční „grácie“ si vyžadovaly určitou dobu. Bylo-li třeba a chystala se nějaká důležitá událost, na které se příslušníci šlechtického rodu chtěli blýsknout, taneční mistr zřejmě zavítal na patřičný dvůr dříve a tanečnický připravil. Mimo to společnost očekávala, že vznešení tanečníci „přijdou s něčím novým“. Tak tomu bylo zřejmě i roku 1469, kdy se chystala

²⁸ CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 247.

²⁹ Srov. PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 176.

³⁰ Více o oficiálních slavnostech viz *kap. 3.1*, o pravidlech chování na svatbách viz *kap. 9*.

svatba Lorenza Medicejského s Claricí Orsini. McGee je toho názoru, že autorem následujících řádků adresovaných Lorenzu Medicejskému a jeho sourozencům je taneční mistr Filippus Bussus, řečený též maestro „Phylippo“ (mj. tvůrce tance *Consolata*, taktéž v jedné z kopií Ebreových spisů): „*A kdybyste si přál naučit se ode mne dva nebo tři z těchto balli a něco málo bassadanze, přijel bych osm nebo deset dní před slavností, abych Vás je ve vši skromnosti a dle svých schopností naučil; tak by bylo také možné učit Vašeho bratra Giuliana a Vaši sestru, abyste na té slavnosti vydobyli svými tanci slávu a uznání (což není pro každého), jelikož jsou málo známé a ojedinelé.*“³¹

Taneční mistr ovšem nevytvářel pro příslušníky dvora pouze jednotlivé tance, býval často režisérem, organizátorem a patrně i „průvodcem“ několikadenních slavností (Britové mají pro tuto funkci přílehlavý výraz „Master of Ceremonies“). Za to byli taneční mistři vysoce ceněni a jejich společenské postavení často „vzrůstalo“: Guglielmo Ebreo, stejně jako Domenico da Piacenza, byli oba nositeli Řádu zlatého rouna, oba byli také během svého života pasováni do rytířského stavu. Domenico da Piacenza se také přičlenil do vysoce postavené římské rodiny Trottiů, která by jistě nedopustila žádný společenský „poklesek“ s osobou mimo svůj okruh. Dobové prameny uvádějí, že taneční mistři sami často tančili při oficiálních událostech na prestižních místech ruku v ruce s hostitelkami, jejich dcerami i se vznešenými hosty, což odráželo jejich vážené společenské postavení.³²

Byli to ale i sami šlechtici, kteří se tancem zabývali vedle svých mnoha jiných aktivit. Mezi takové patřil i Antonio Cornazano: strávil valnou většinu svého života u severoitalských dvorů jako dvořan, vyslanec, básník a poradce ve věcech válečných. Mimo to po sobě zanechal jako humanistický spisovatel poměrně rozmanité literární dílo a navíc vytvořil jeden ze zásadních tanečních traktátů.³³ Ovšem nebyli to pouze taneční mistři, kteří vymýšleli nové tance. Sám Lorenzo Medicejský je patrně autorem dvou tanců, *Venus* a *Lauro*, zařazených do spisu Guglielma Ebreo. Ba co víc, nebylo to vyhrazeno pouze

³¹ „And if you would like to learn two or three of these *balli* and a few *bassadanze* from me, i would come eight or ten days before the festa to teach them to you with my humble diligence and ability; and in that way it will be also possible to teach your brother Giuliano and your sister so that you will be able to acquire honour and fame in this festa of yours by showing that not everyone has them [i.e., the dances], since they are so little known and rare.“ In MCGEE, Timothy J.: Dancing Masters and the Medici Court in the 15th Century. *In Studi Musicali* 17, No. 2, 1988, s. 202-207.

³² Např. v roce 1455 pozval Francesco Sforza mistra Domenica, aby přijel do Milána a uspořádal tam tance pro svatbu Tristana Sforza a Beatrice d'Este. Domenico v těchto tancích sám účinkoval: tančil s Biancou Marií Sforza, a jejich společníci v tanci byli Galeazzo Maria Sforza a Ippolita Sforza, markýza Barbara z Matovy s Markýz Guglielmo da Montefeltro a nakonec Beatrice d'Este a Alessandro Sforza. Ippolita Sforza se mnohokrát ukázala na veřejnosti v tanci s Antoniem Cornazanem, Isabella d'Este zase již v dětství tančila s Guglielmem. Viz. NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 15.

³³ Jedná se o spis *Libro dell'arte del danzare* (Kniha o tanečním umění) Antonia Cornazana z r. 1455, jež prošel po deseti letech (tj. v roce 1465) navíc ještě jednou autorovou redakcí.

mužům: Ippolitu Sforza pochválil Ferrante Aragonský, její tchán, za sestavení dvou tanců (*balli*).³⁴

Bylo by nespravedlivé nezmínit i další taneční mistry, o nichž sice nemáme tak přesné záznamy, kteří ale prokazatelně působili v druhé polovině 15. století u různých šlechtických dvorů, nabízeli taneční lekce a mnohdy provozovali i své taneční školy. Mezi ně patří např. Lorenzo Lavagnolo, který působil v Modeně, Ferrare a Urbinu a v letech 1479-80 také u milánského dvora, kde byl ve službách Bony Sforza. Zdá se, že byl bravurní tanečník a výborný učitel: „*Byl u našeho dvora, se mnou, markýzem a mými syny... a je to mistr nade všechno, a proto soudím, že je dobré ho mít pro toto taneční řemeslo...*“³⁵ píše Barbara Gonzaga Boně Sforza, když posílá Lavagnola ze svého mantovského dvora do Milána. S podobnými doporučujícími dopisy cestoval Lavagnolo později do Boloně či do Ferrary, aby zde vytvářel taneční choreografie pro různé slavnosti. Byl nazýván dobrým „tanečníkem“, což dokazuje rozsáhlou praktickou taneční aktivitu, která tvořila těžiště jeho práce.³⁶ Patrně nebyl ani urozeného původu, nepsal odborné knihy ani poezii. Jak je zřejmé z doporučujícího dopisu Barbary Gonzaga, nebyl kladně posuzován pro své vybrané způsoby či původ, ale výhradně pro svou taneční bravuru. To je novum, které dokazuje, že koncem 15. století už svítá na oficiálně deklarované taneční „řemeslo“, uznávané a rozšiřované.

Jak jsme již poznamenali výše, taneční mistři také vedli školy pro veřejnost v různých městech, např. ve Florencii, Miláně, Mantově či Pesaru.³⁷ V Perugii působili jako taneční učitelé bratři Deodato a Mariotto Marchetto. O Mariottovi víme, že od roku 1470 žil v Sieně a založil zde rodinu, a jeho syn, vnuk i pravnuke pokračovali v rodinné tradici vyučování tance.³⁸ Existuje také smlouva z roku 1493, ve které se tři taneční mistři zavazují, že budou společně vyučovat hudbu a tanec (a podělí se rovným dílem o náklady i výdaje), a to po dobu deseti let, zůstanou-li ovšem v Sieně.³⁹ Tyto dlouhodobé smlouvy a generace pokračující v rodinné tradici učení tance naznačují, že se tomuto řemeslu muselo v Itálii poměrně dařit. Nejen, že se taneční rejstřík rozšiřoval o nové a nové populární tance, ale také bezpochyby

³⁴ Bohužel nevíme, které tance to byly. SOUTHERN, Eileen. A Prima Ballerina of the Fifteenth Century, In DHU SATIRO, Anne (ed.). *Music and Kontext: Essays for John M. Ward*. Cambridge, Mass.: Department of Music, Harvard university, 1985.

³⁵ PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 64.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ In PADOVAN, Maurizio (ed.). *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo: atti del Convegno Internazionale di Studi : Pesaro, 16-18 luglio 1987*. Pisa : Pacini, 1990, s. 11-26; SACHS, *op.cit.* (1933), s. 200.

³⁸ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 24-25. Důkazem o Mariottově zdejším působení je také zapsaná choreografie tance *La Fortuna* (obsažená právě v sienské kopii spisu Guglielma Ebreo, jehož je Mariotto autorem).

³⁹ *Ibidem*, s. 25.

vrůstal počet měšťanů, kteří si takové hodiny mohli dovolit.⁴⁰

Poměrně dlouhou tradici a široké uplatnění měli (nejen) v Itálii taneční mistři židovského původu, čemž svědčí nejen židovský původ Guglielma Ebra (Ebreo – Žid), ale také např. záznamy o tanečních mistrech z Ancony jménem Grescion Azziz a Emanuel de Rabbi Jalomacis, o Isacchinu Massaranovi a Federicu Folignovi působících v Mantově, o Giuseppe Ebreovi (patrně bratru známějšího Guglielma, autora jednoho z kopie Guglielmových spisů) nebo o Rabbim Hacénovi de Salomo ze španělské provincie Zaragoza.⁴¹

Na závěr této kapitoly uvedme obdivnou báseň italského humanisty Gianmaria Filelfa⁴², jenž svěřil taneční výuku své dcery právě do rukou Guglielma Ebra:⁴³ „*Mnoho žen, které ač smrtelné, učinil je výjimečnými a ušlechtilými jako Diana. Nedávno i mou dceru Theodoru... tak líbezná a andělská harmonie zní ve sladké hudbě Guglielma Ebra, stejně jako je obratné jeho krásné tančení. Přimělo by to Macabea uschovat svůj meč. Jeho tanec není původu lidského, ale pochází z božského vnuknutí a poznání universa... orlové na svých křídlech nejsou tak obratní jako je dovedný Guglielmo: jeho schopnosti jako by byly dány osudem. Hektor nebyl nikdy tak obratný ve válčení jako tento muž vyniká ve svém umění, překonává všechny ostatní.*“⁴⁴

⁴⁰ Bohužel ale nevíme příliš mnoho, jak se tento trend vyvíjel, neboť známe často pouze jména tanečních mistrů a několik málo kusých informací.

⁴¹ Více o židovských tanečních mistrech viz PADOVAN, *op.cit.* (1990), s. 11-26; SACHS, *op.cit.* (1933), s. 200.

⁴² Gianmario Filelfo (1426 – 1480), jeho báseň se nachází na konci jedné z kopií spisu Guglielma Ebra (Pg) z roku 1463, jež byla určena pro Galeazza Mariu Sforza.

⁴³ Guglielmo měl zřejmě příležitost učit Theodoru v rozmezí let 1450-1466, kdy často pobýval v Miláně ve službách vládnoucího Francesca Sforza.

⁴⁴ Pg, f. 46r-47r: „„Molte madonne illustre & eminente / Di mortale ha fatte parer Diane. / Mia figlia Theodora novamente. (...) Tanto è suave & angelica harmonia / Nel dolce suon di Guglielmo hebreo, / Tanto è nel bel danzar la lizardia. / L'arme faria riporre al Machalo./ Il duo danzar non è d'industria humana / Ma d'indegno celeste, & saper divo. / Non son sì destre l'acquile in lor ali / Quanto è l'agilità di Guglielmo: / Le virtue cui si pon ceder fatali. /Ma non fu Hector sì destro solo l'elmo, / Quanto è costui in l'arte sua eccellente, / Tra gli altri qual fra gli altri paraschelmo.“

3. SPOLEČENSKÉ ROLE TANCE

3.1 Tanec jako politická reprezentace



Obr. 3: Ambrogio Lorenzetti: Allegoria del Buon Governo (Alegorie dobré vlády, 1337-1340), Salla della Pace, Palazzo Pubblico, Siena.

Tanec jako jeden z motivů na Lorenzettiho fresce Alegorie Dobré vlády symbolizuje harmonii a stabilitu, jakých může správná a spravedlivá vláda dosáhnout. Kultivovanost, civilizovanost tanečníků, vzájemná spolupráce i ohleduplnost, to vše je nezbytné k úspěšnému provedení taneční choreografie. Kdo umí tančit dle všech pravidel a „s grácií“, prezentuje navenek svůj spořádaný vnitřní řád, dobrou psychickou i fyzickou kondici, své všestranné schopnosti i příslušnost k nejvyšší „civilizované“ společenské vrstvě své doby. To jsou přesně ambice, které v sobě nosili příslušníci společenské elity v době renesance.

Věnujme se tedy nejprve společenskému tanci po jeho stránce oficiální. Slavnost u příležitosti významného výročí v životě vládce, státní návštěvy či velké svatby, to znamenalo samozřejmě pro šlechtice u dvora společenskou povinnost. Stejně tak účast na tancích během oslav neměla pro pozvané pány a vyslance nic společného s jejich libovůlí. Tanec tvořil už samozřejmě součást slavností a stával se složitým ceremoniálem, který dvořanům předepisoval určitý způsob chování na veřejnosti, a měl už pramálo společného s pouhou zábavou či kratochvílí.⁴⁵

Konané slavnosti totiž nesloužily pouze „zvěčnění“ určité konkrétní události,

⁴⁵ Srov. PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 155.

podléhaly zároveň mnohem vyšším politickým cílům: jednou za čas bylo zkrátka třeba, aby vládnoucí dynastie demonstrovala svou materiální movitost, která v té době zrcadlila i politickou moc. Prostřednictvím tohoto „mírového“ způsobu prezentace politické moci, materiálního i kulturního bohatství bylo možné předvést jak mezinárodním a jiným státním návštěvám, tak potenciálním spojencům či nepřátelům svou „úroveň“ a získat si tím patřičný respekt. Stejně tak bylo vhodné tímto způsobem opakovaně „připomínat“ své postavení a vliv místním obyvatelům, aby „dvůr“ neztratil svou nabytou pozici mezi místními.

Není tedy divu, že v dobových pramenech, kronikách či soukromé korespondenci nalezneme obsáhlé pasáže věnované tomu, kdo byl na slavnosti přítomen, kdo, kdy a s kým tančil a jak byli dotyční bohatě ošaceni a ozdobeni šperky (ne nadarmo tedy přidává Guglielmo Ebreo do svého spisu kapitolu o tom, jak tančit v tom či kterém oblečení).⁴⁶ Taneční pořádek tehdy zrcadlil společenskou hierarchii, účast (ať už aktivní či pasivní) se kvitovala a zapisovala do kronik (často pečlivěji než tance samotné; jak poznamenává s nadsázkou Jeniffer Nevile, seznamy tanečníků na některých slavnostech připomínaly spíše rubriku „Kdo je kdo“ z přítomných vládnoucích rodů)⁴⁷. Preciznost, s jakou poslové zaznamenávali podrobnosti tohoto typu, je obdivuhodná.

Jak pořadí tanečníků v jednotlivých tancích, tak například rozmístění hostů v lóžích hlediště fungovalo na stejných principech: tak jako čestná místa patří nejváženějším hostům, pocta zahájit tanec byla vyhrazena osobám nejvyšší důležitosti, ať už to byli páni domu, hosté či novomanželský pár, který byl oslavován. Po důstojném předvádění „známých osobností“ tančily vybrané páry, samozřejmě postupně podle společenského žebříčku. V rámci oficiálního vyjádření vzájemných sympatií se často později urození tanečníci ze stran hostitelů a hostů „promíchali“ a tančili společně. Co se tančení týká, kroniky a dokumenty vyslanců zůstávají poměrně strohé a omezují se často na fráze „*a tančili potom ještě další dvě hodiny...*“⁴⁸ či „*...a potom se odebrali do sálu, kde tančili až do západu slunce...*“⁴⁹ a o tancích samotných se toho příliš mnoho nedozvídáme.

Jednou z výjimek je anonymní báseň popisující velkolepou slavnost konanou v dubnu roku 1459 ve Florencii na náměstí Mercato Nuovo u příležitosti setkání milánského vévody Galeazza Marii Sforza s papežem Piem II.⁵⁰ Sám vévoda popisuje, jak velkolepý dojem

⁴⁶ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 150-151).

⁴⁷ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 22.

⁴⁸ SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 43.

⁴⁹ *Ibidem.*

⁵⁰ Poměrně unikátní a podrobný popis celé taneční slavnosti na Mercato Nuovo poskytuje báseň anonymního autora, kterou sepsal k počtě Cosima de Medici a jeho synů. Pojednává o velkolepé slavnosti roku 1459 ve Florencii na Mercato Nuovo, u příležitosti návštěvy Galeazza Marii Sforza, dědice vévodství milánského,

na něj udělalo množství i „výprava“ přítomných Florentinů:

„Dnes...jsem se dostavil na náměstí, které se jmenuje Mercato Nuovo, jež bylo zakryto baldachýnem zdobeným liliemi, a pod ním měli pódium pokryté koberci (...). Napřed se objevilo asi 150 dam, které byly přenádherně učesané a oblečené – jedna ve zlatém, druhá v sametovém, další v damašku, hedvábí či jinak. Zkrátka, nikdo neměl na sobě prostý oděv, a z nich mělo asi 50 vysoký klobouk ve francouzském stylu, vše zdobené perlami a stříbrem, tak elegantní a stylové, že se to dá jen stěží popsat slovy. Jiné měly pokrývky hlavy ve florentském stylu, jedna jako druhá, tak pečlivě zdobené, že přišly neuvěřitelné tomu, kdo je ještě nikdy neviděl... poté se objevilo asi 25 chlapců oblečených v hedvábí či brokátu, bohatě zdobeném výšivkami z perel a stříbra. Na jejich punčochách bylo našito tolik perel a drahých kamenů, kolik jen bylo možné.“⁵¹

Poté se tančilo, a zmínky o tanci jsou výjimečně bohaté, takže známe názvy některých tanců.⁵² Jak tedy odpovídalo společenským požadavkům, při oné slavné události na Mercato Nuovo ve Florencii byl mladý vévoda Galeazzo Maria Sforza jedním z nejváženějších hostů (i když mu bylo tehdy pouhých patnáct let), a tak byl jeden z prvních, jehož vyzvaly k tanci dvě z dam, „malebného vzezření, čistých a jasných tváří“.⁵³ V dochovaných referencích o dané události (zmiňovaný anonymní rukopis MS Magliabecchiano, stejně jako např. kroniky Giacoma Trottiho, vyslance rodu d'Este na milánském dvoře), najdeme i zvláštní fakt, že všichni přihlížející povstali pokaždé, když Galeazzo Maria protančil kolem.⁵⁴

V roce 1491, kdy se v Miláně oslavoval trojí sňatek mezi dynastiemi Sforza a d'Este⁵⁵, zaznamenal Giacomo Trotti přesné pořadí, ve kterém tančily urozené dámy: „*První tanec započala velevážená milánská vévodkyně; druhý tanec tančily Vaše* [dopis je určen patrně Ercolovi d'Este] *nejjasnější dcery; třetí tančila urozená paní Bianca, její sestra; a poté se*

a papeže Pia II v tomto městě. Manuskript popisuje průběh taneční slavnosti, rozesazení hostů, bohatou výpravu i pohostění. V porovnání s jinými prameny je poměrně pozorný právě k tancům, které byly předvedeny. Transkripce celého textu a překlad do angličtiny od Giovanniho Carsaniga, In NEVILE, *op.cit.* (2004), Appendix 1. V současné době je rukopis uložen ve Florencii, Biblioteca Nazionale, pod značkou MS Magl. VII 1121, f. 63r-69v. Tato transkripce celého včetně anglického překladu viz též *Příloha 3* této práce.

⁵¹ In SMITH, *op.cit.* (1995), s. xix.

⁵² O konkrétních tancích na této slavnosti viz *kap. 6.2.*

⁵³ MS Magl. VII 1121, f. 66v.

⁵⁴ *Ibidem*, f. 66v-67r.

⁵⁵ V lednu roku 1491 uzavřeli v Miláně sňatek Lodovico Sforza s Beatricí d'Este, Anna Sforza s Alfonsem d'Este a Angela Sforza s Ercolem d'Este.

*postupně tančilo v maskách.*⁵⁶ To, že se hned po milánské vévodkyni představily dcery vévody z Ferrary, zrcadlí skutečně platnou hierarchii a řád přednostního práva v tanci, jaký existoval i v realitě. Takové právo v zahajování tance patřilo těm, kteří byli na nejvyšších stupních společenského žebříčku. Až poté, co byly tance takto oficiálně zahájeny, mohli i ostatní „hodnost po hodnosti“ začít tančit, zachovávající tak neustále a nepřetržitě přísná společenská pravidla.

Jak tvrdí Pontremoli, „tanec tak zrcadlil a ještě více utvrzoval pyramidální rozvrstvení společnosti, také proto, že jen málokdo jiný než dvořané byl natolik obratný tanečník, byla to společenská prestiž.“⁵⁷ Tanec se tak stává (mj. i z výše zmíněných důvodů) záležitostí nejen tanečníků, ale má vzbudit i obdiv publika, které ho z výše tribun pozoruje. Tvůrci nových tanců museli respektovat dvojí požadavek: tanec musel být při své premiéře nápaditý a něčím nový, aby urozený tanečník předvedl něco zvláštního, co jej udrželo na „módním“ tanečním žebříčku, zároveň však musel být tanec pro tanečníka zvládnutelný, a to nejen vzhledem k jeho tanečním schopnostem, ale i k váze a rozměrům okázalého kostýmu, který mohl vážit i přes deset kilogramů. Tanečník a jeho kostým se museli elegantně a nenuceně předvést před diváky, kteří napjatě sledovali každý tanečníkův krok a šum drahých draperií, a v nejlepším případě byli oslněni obojím.

Tanec tedy jako „vysoké umění“ sloužil výborně ve sféře společenskopolitické. Je důležité si uvědomit, že v renesanci to byli právě sami hostitelé, jejich rodina, dvořané či doprovod, kteří sami tančili a prezentovali se tím před zraky veřejnosti. Stejně tak se slušelo, když i host a jeho družina svými hostiteli zatančili.⁵⁸ Vzhledem ke svému charakteru – že je totiž určen nejen tanečníkům, ale také (a především) přihlížejícím, tedy k dívání – býval tanec skvělým prostředkem k tomu, aby tanečník ohromil diváka nejen tanečním uměním, ale celou „výpravou“, jež jej obklopovala.

Když přijel dvořan na návštěvu k jinému dvoru, velice se oceňovalo, když uměl přizpůsobit svůj způsob tance stylu tamního dvora. Především dámy, které se často vdaly za hranice svého města, musely se po svatbě přizpůsobit novému prostředí, do kterého přišly. Často to bylo i mimo Itálii, takže nová paní domu musela nutně změnit své dřívější zvyklosti a přijmout ty místní v novém bydlišti. Naučit se nový styl tance tvořilo součást těchto přeměn, stejně jako např. změna způsobu odívání, aby se přizpůsobila módě nového dvora. Bianca Maria Sforza, která se vdala za Maxmiliána I. Habsburského, nám přenechává vzácné

⁵⁶ PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 158-9.

⁵⁷ *Ibidem*, s. 135.

⁵⁸ Vidíme tedy markantní rozdíl v dramaturgii tehdejších a dnešních oficiálních státních návštěv: hostitelé a vážení hosté dnes zpravidla „pasivně“ přijímají nabídnutý program, sami „kúži na trh“ nenesou.

svědectví o těchto obyčejích. V Innsbrucku, kde byla přivítána arcivévodou Zikmundem, strýcem Maxmiliána, se novomanželé uctívali „*tanci, jinými hrami a kratochvílemi, jak podle německých, tak podle italských zvyklostí.*“⁵⁹ Slavnosti se dělaly jak podle německých, tak podle italských zvyklostí, aby se tak vyjádřila rovnocennost obou zemí, ze kterých přicházeli novomanželé. Na druhou stranu ovšem přinesla na zahraniční dvůr zvyklosti svojí domoviny, a tak ovlivnila cizí módu po svém způsobu i ona.

Ještě během pobytu Biancy Marie v Innsbrucku se odehrála jiná událost, která dokládá, jak byl tanec důležitý v oblasti společenských vztahů. Jednoho večera, potom, co povečeřeli, objednal si arcivévoda Zikmund tance pro pobavení nové královny. On sám se omluvil Biance Marii, že se nemůže tance účastnit, protože trpí dnou, a nařídil svým sloužícím, aby ho po sále poponášeli na nosítkách do rytmu hudby.⁶⁰ Chtěl tímto způsobem vyhovět svým povinnostem a konfrontovat se s hostem, a protože nemohl tančit s Biancou Marií osobně, nahradil tímto gestem obvyklý ceremoniál. Navíc to bylo nezbytné, neboť jeho manželka Kateřina tančila s vyslanci Erasmem Brascou a Baldassarem Pusterlou, kteří byli členy družiny Biancy Marie. Se záměrem uspokojit hosty a vyjádřit tím tak svůj respekt k nim, chtěl dodržet své povinnosti pána domu.

Tanec tedy představuje hostitelskou povinnost, a to jak pro toho, kdo hostí, tak pro toho, kdo je hoštěn. Beatrice d'Este, manželka Lodovica II Moro, byla dokonce donucena přerušit smutek po matčině smrti, aby učinila zadost svým povinnostem hostitelky a setkala se s vévodou Ludvíkem Orleánským⁶¹, který v roce 1494 přijel do Asti.⁶² Společenské povinnosti natolik převážily nad osobním zármutkem, že je Beatrice musela akceptovat, odložit smuteční šat a, což je ještě překvapivější, tančit, aby plně vyhověla vévodovi. Jak se potom stalo, vévoda Ludvík políbil každou z dvorních dam, což byl též galantní obyčej příznačný pro Francii, kde se tanec zakončoval polibkem, stejně jako v Německu. Nad tím se poněkud udiveně pozastavovali Miláňané, kteří nebyli zvyklí na takové způsoby – o to byla situace pikantnější, že dam doprovázejících Beatrici bylo kolem osmdesáti. Už mnoho let předtím, v roce 1465, odhalil Galeazzo Maria Sforza s radostným překvapením stejný zvyk u turínských dívek, které jej jistě převzaly z blízké Francie.

⁵⁹ „*Choreis, ludis alijs, ac symposijs, nunc Germanico ritu, nunc Itolorum more instructis.*“ T. Calco. *Tristani Chalci Scribae Mediolanensis; Nuptiae Augustae, hoc est Maximiliani Imperatoris cum Blanca, Ioannis Galeacij Mediolanensium Ducis sorore*, s. 113. In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s.161.

⁶⁰ *Ibidem*, s. 162.

⁶¹ Ludvík z orleánské větve rodu Valois, se stal v r. 1498 francouzským králem. Jeho návštěvy Itálie v devadesátých letech 15. století nesledovaly na první pohled mírumilovné cíle: roku 1499 vystoupil s dědickými nároky na Milánsko a obnovil italské války.

⁶² PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 163.

3.2 Tanec jako společenská zábava

Je nasnadě, že tanec sloužil i v prostředí renesanční aristokracie jednomu ze svých prastarých cílů, tj. zábavě. Jako spontánní kratochvíli si ho dopřávali venkované a měšťané v rámci tradičních oslav a veselic a dvořané jej přejali do svého prostředí v sofistikovanější formě plesů a hudebně-tanečních večírků. Na plesy tančili všichni, kdo mohli a chtěli (většina dvořanů znala víceméně repertoár tanců), libovolné páry či skupiny tanečníků, podle toho, jak vyžadovala taneční choreografie či daný charakter tance.⁶³

Během plesových zábav neztrácel ani dvorský tanec svou spontaneitu. Plesy se konaly zřejmě tak často, jak to jen bylo možné, a vzhledem k tomu, kolik místa věnují taneční mistři ve svých traktátech pravidlům chování na plesy, zdá se, že to byla činnost pro dvořana poměrně běžná. V masopustním období se konaly karnevaly a mezi květnem a zářím se navíc konalo mnoho slavností pod širým nebem, což byla stará tradice, neboť lidové veselice se nekonaly jinde (což nechtěně dokazují i sžíravé kritiky středověkých kazatelů). Patrně v letním období tančilo dvořanstvo i na venkově (např. Sforzové jezdili na vyjížděky do okolí Milána) a v menších městech.

Guglielmo Ebreo moudře poznamenává, že právě tanec „sblížuje pány a dámy, kteří si lépe uvykají na laskavosti a lásku“⁶⁴ a má vlastně svůj vliv na pěstování kultivovaných emocí mezi muži a ženami. A skutečně, když se některá ze slavností opravdu vydařila, najdeme posléze v dobových dokumentech záznamy typu „...pokud je v ráji tak blaze a je-limožné se ocitnout jako v ráji i zde na zemi, pak je rájem to, co jsem Vám právě popsal,“⁶⁵ a „...láska zažehla více než jeden knot.“⁶⁶ Že i „oficiální“ slavnosti dokázaly ve svých účastnících probouzet poměrně silné emoce, svědčí tentýž záznam o florentské události roku 1495: „Věřím, že urozené a ctné dámy zažehly tisíce plamének, a to bez rozbušky, křesadla, síry či dřeva. Venuše využila veškerých svých kouzel, neboť každý se veselil v milostném rozpoložení, aniž by komukoli hrozila jakákoliv újma.“⁶⁷

Dá se samozřejmě předpokládat, že ne vždy se podařilo udržet morálku tanečníků ve zcela „ctných“ mezích, a že tanec čelil oprávněným nářčením ze strany mravokárců. Giovanni Benedetto, básník na milánském dvoře, popisuje roku 1475 markýzi z Mantovy skandál, který se odehrál mezi dvěma tanci na jedné z benátských slavností pořádaných dynastií Sforza: „...a mladíci si šli pro dámy, které chtěly tančit...a potom je opět

⁶³ Více o tanečních choreografiích a tancích „volných“ viz kap. 6.2.

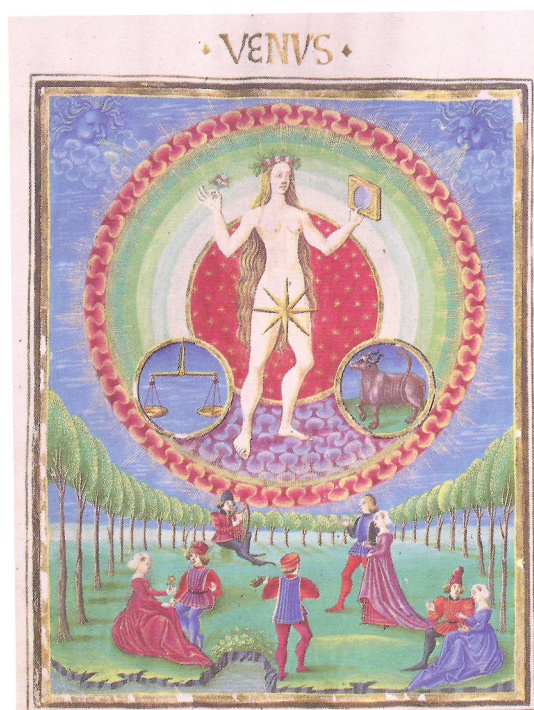
⁶⁴ SMITH, *op.cit.* (1995), s. 126.

⁶⁵ MS Magl. VII 1121, f. 67v.

⁶⁶ *Ibidem.*

⁶⁷ *Ibidem*, f. 67r-67v.

doprovázeli na místa, aby se posadily, ovšem pak si po straně sálu dávali hubičky a vedli nějaké milostné hrátky, nepříliš slušné na tuto dobu, a bylo jich mnoho, kteří o to jevili zájem...“⁶⁸ V prvních desetiletích následujícího století se pak dočítáme svědectví, jak se tanec, oblíbená a účinná společenská i osobní zbraň dvořana, mohl stát prostředníkem lásky hraničící se zhýralostí: „...Co povíme o té nepočestné bezuzdnosti, jak se zachází se ženami a jak se jich [pánové] dotýkají v tanci bez pražádného respektu...? Urozené a ušlechtilé dámy, aby se nemyslelo, že jsou nevychované a hrubé, nehnusí se jim to zacházení, a nechají na sebe sahat a [pánové] se více dotýkají jejich rtů spíše než jejich paží.“⁶⁹



Obr. 4: Anonym (2. pol. 15. stol.), Lombardská škola: Johannes de Sacrobosco – De Sphaera Venere (detail), cca. 1490-1500, Lombardie: Galantní scény v zahradách „pod vládou Venuše“, 1 pár tančí, jiný konverzuje, třetí si předává květinu.

Není tedy s podivem, že ve svých spisech vyslovují taneční mistři velké obavy o dodržení správné míry a tolik trvají na tom, aby tanečníci, obzvláště dámy, dokázali při tanci dodržovat urozené a ctnostné vystupování. Přísná společenská pravidla tak autoři prvních tanečních traktátů nejen respektují, ba dokonce je ještě zintenzivňují. Guglielmo píše, že tanec, je-li provozován za prostým účelem uspokojení nízkých lidských potřeb, může být, jako jiné hříchy, zřídlem mnohých hanebností.⁷⁰ Taneční umění je dle něj „...úplně cizí

⁶⁸ PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 167.

⁶⁹ ZUCCOLO, Simeone. *La pazzia del ballo composta per M. Simeon Zuccolo da Cologna*. Padova : Giacomo Fabriano, 1549 (In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.*, 1987, s. 141).

⁷⁰ Pg, f. 16v.

a smrtelný nepřítel zkažených a hrubých lidí z venkova, jejichž prohnílé duše a ničemné úmysly dělají ze svobodného umění a počestné vědy věc zhýralou a nízkou. Často, pod rouškou počestnosti, se nechají unést a tanec se může stát prostředníkem pro skryté uspokojení jejich hanebných chtíčů. Takové lidi odsuzuji, co jen mohu, a vynasnažím se, aby se jim tento můj spis vůbec dostal do rukou“⁷¹ Je zajímavé, že (nejen) Guglielmo dokáže natolik výstižně popsat nebezpečí, které je očividně v tanci přítomno. Taneční mistři se v boji za tanec jako umění a vědu explicitně vyhlašovali vůči takovému vnímání tance, a zvolili v podstatě druhý extrém – ambici vyrovnanosti, uměřenosti a dlouhé intelektuální přípravy.

Vraťme se nyní k tomu, jakou podobu mohla mít taneční slavnost či ples v 15. století: během dlouhých několikadenních oslav (nejrůznějšího druhu a zaměření) se tančilo průběžně, ve dne i v noci. Tanec jako oficiální prezentace a „přehlídka“ celého šlechtického dvora se velmi často uskutečňoval na zahájení celé akce. Ples býval její součástí, a buď na začátku nebo u příležitosti ukončení celých oslav byl naplánován jeden hlavní, důležitý, na který se připravoval svou taneční bravurou a výdaji u krejčích celý dvůr.

Samotný ples trval často několik hodin. Nejprve proběhlo slavnostní zahájení, což obnášelo téměř vždy hudbu, fanfáry a často i nějaký úvodní obřadný procesionální tanec, většinou *bassadanzu*, kterou přicházeli buď sami vážení hosté či „pouze“ desítky skvostně nazdobených příslušníků dvora. Poté se postupně mohli předvést příslušníci této „honorace“ (a to je ta část plesu, kterou máme nejčastěji dopodrobna zaznamenanou) a následoval několikahodinový ples, během kterého tančili všichni.

Do běžného plesového repertoáru patřily tehdy tance, které byly všeobecně známé a zrovna populární u toho či kterého dvora. Tančily se *balli*, jichž se nejčastěji účastnily dvojice či trojice tanečnicků, a to buď volně (*Leoncello, Voltati in ça Rosina, Belriguardo, Petit Vriens, Lauro, Cupido*, ad.) či v jedné společné formě (*Chirintana*). S největší pravděpodobností se tančily i tzv. volné tance, jakými byly *saltarella* či *pivy* s velkým množstvím figur, které mohli tanečníci libovolně skládat dohromady a během tance improvizovat.

Ples byl často oživen speciálními divadelními výstupy, tzv. *intermezzi, intermedii* či *moreskami*,⁷² které měly zprvu pouze oživit průběh plesu a dopřát tanečnickům chvilku odpočinku. Odehrávaly se často během plesu, a později, když byly delší a monumentálnější,

⁷¹ Pg, f. 4v-5r: „Ma aliena in tutto & mortal inimicha di vitiosi & mechanic plebei: i quali le piu volte con animo corrotto & colla sclerata mente la fano di arte liberale & virtuosa scienza: adultera & servile: et molte volte anchora alle lor inhoneste concupiscenze sotto specie di honestate la indulono mezana per poter cauatamente al effetto d'alchuna sua voluptate danzando pervenire. A i quali quanto piu posso totalmente la niego loro. Ne ponto mi curo che alle sue mani la presente opera pervenga.“

⁷² Více o divadelních tancích viz *kap. 3.3*.

nejčastěji ples zahajovaly.

Jak vypadal prostor připravený pro tanec? „*Napravo od vchodu je kredenc plná stříbrného nádobí. Na druhé straně je pódium zdobené karmínovým sametem a kusy zlatých látek. Podél jedné strany sálu, od hlavic klenebních pilířů až po lavice, jsou nataženy kusy karmínového a zeleného sametu na čtvercových rámech se sloupy z malovaného dřeva. Na této straně sedí dámy. Podél druhé stěny jsou pódia se schůdky, ze kterých přihlížejí pánové. Z těchto pódíí až k pilířům jsou stejně jako na druhé straně také zavěšeny kusy sametu, zeleného a nebesky modrého. Plocha sálu je ponechána prázdná pro tanec. Tam, kde končí kredenc, je pódium pro hudebníky, a taktéž pro dámy, které se neúčastní tance.*“⁷³

Z popisu vyplývá, že ono „tělo“ tanečního sálu muselo být poměrně dlouhé, na šířku už tak rozměrné být nemuselo. To potvrzují i některé dodnes dochované či zrekonstruované slavnostní sály hradních, zámeckých či radničních prostor po celé Evropě (byť se jich dodnes ve své originální formě mnoho nedochovalo): např. Giovanni Sabadino degli Arienti uvádí, že největší sál pro takové účely v paláci Belriguardo rodiny d'Este měřil na délku 83 kroků a na šířku 21 kroků, což je téměř 4:1 (!). Za všechny podobné evropské prostory jmenujme např. sál Norimberské radnice postavený mezi lety 1332 a 1340, s délkou 40 metrů a široký cca pouhou ¼ své délky. Ze všech těchto pramenů jasně vyplývá, že prostory postavené mj. pro tanec byly dlouhé a poměrně úzké.⁷⁴



Obr. 5: Pesaro, Palazzo Ducale. Salone Metaurense. Plánek "piana nobile". Pesaro, Palazzo Ducale (Perfettura).

⁷³ „Da man dritta ne l'intrare è la credenza da capo con li arzenti suoisolamente che non sono a pocho numero. Da l'altro è il tribunale oryto di veluto cremisi et certe peze da pano d'oro. Da un canto de la sala, da li capitelli de la volta fino a le banche sono tirate peze di veluto cremesci e verdi intorno, et sono compartite in quasi con colonne de ligno depote; et da questo lato stanno le donne. Da l'altro sono baltresche con li scalini, dove stanno li homini a vedere, da le quale fin a li capitelli sono pur peze di veluto verde et alexandrino, tirato fr ale colone como è da l'altro lato. El corpo de la sala rimane netto per ballare. Dal capo de la credenze è fatto un pozzo dove stanno li piffari et donne che non intervengono in ballo.“ In NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 35.

⁷⁴ To ovlivňovalo významně i podobu tanečních choreografií. Více viz *kap. 6.2.*



Obr. 6: Anonym (17. století): Historický sál Norimberské radnice, na jehož podobě se podílel i Albrecht Dürer (sál byl zničen v r. 1945).

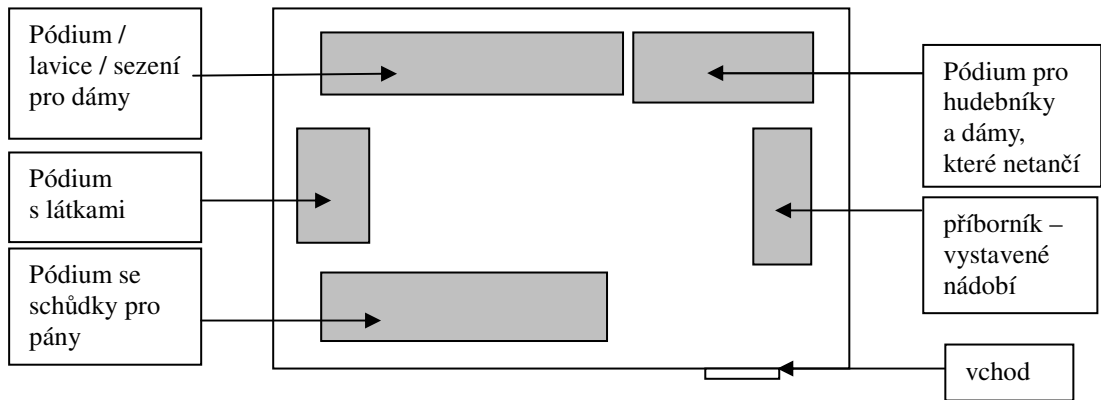
Aby bylo dobře na všechno vidět a významní hosté nemuseli mít strach o dobrá místa, často se ještě uvnitř tanečního sálu stavěla pódia, která zaručovala dobrý výhled. Na jedné straně sálu bylo pódium pro hudbu a případně netančící dámy, na druhé mohlo být druhé pro hostitele či vzácné hosty. Tančilo se většinou v prázdném prostoru, který zabíral patrně většinu sálu. Hosté seděli na lavicích na zemi či na pódíích, která lemovala delší strany místnosti. Nad pódii pro urozenou společnost, ale někdy se i nad celým prostorem zavěsil baldachýn.

Za pozornost stojí jistě i fakt, že se po stranách tanečního sálu vystavovaly police, kredence či příborníky s přehlídkou zlatého či stříbrného nádobí, které byly ve vlastnictví hostitele. Takové nádobí bylo samozřejmě velikou vzácností a vlastnil-li někdo takový servis, bylo nanejvýš příhodné, aby se prezentoval hostům i touto výstavou svých cenných kousků. (Ostatně, zvyk vystavovat lepší kousky nádobí, čajové servisy či porcelánové sošky v obývacím pokoji, kam chodí hosté, není nic nevšedního ani v současných domácnostech).

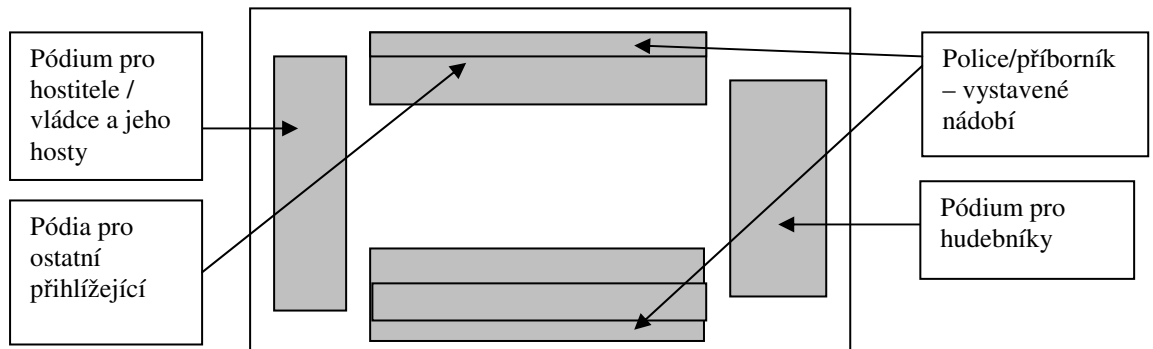
Nesmírně důležitá otázka pro tanec i dobovou etketu je ovšem způsob, jakým byla urozená společnost v místnosti rozsazena: z citace výše vyplývá, že páni a dámy mohli sedět odděleně, každý na jiné straně sálu pod jiným baldachýnem. Navíc, na třetí straně sálu u hudebníků seděly dámy, které nechtěly či nemohly tančit.⁷⁵

⁷⁵ Jak a kde se tedy páni s dámami setkávali a vyzývali k tanci a kam se po tanci vraceli, viz *kap. 9*.

Možné rozestavení pódíí v tanečním sále (dle citace viz výše)



Možné rozestavení pódíí v tanečním sále (2)



Pokud se slavnost odehrávala venku, byla taktéž vystavěna pódia, jež byla pokryta koberci a drahými látkami. Nad nimi mohl být zavěšen baldachýn, což nebyla pouze estetická záležitost, ale dozajista sloužil i praktickým účelům – vrhal stín na sedící honoraci. Někdy se pod baldachýnem ukryl celý venkovní prostor, což asociovalo „umělý strop“ vnitřního sálu a chránilo před slunečními paprsky všechny zúčastněné (nehledě na výrazně příznivější akustické podmínky pro hudebníky).

Že se hojně tančilo v době masopustu, je příznačné.⁷⁶ Bály v maskách a kostýmech se konaly pravidelně v domech významných rodin. Co je ale překvapivé, že se dochovaly zmínky o veřejných tanečních soutěžích, které se konaly (patrně nejen) ve Florencii právě v období karnevalové sezóny. Soutěže se odehrávaly na florentských náměstích (Mercato Nuovo či Piazza dei Signori) a byly určeny jak mužům, tak ženám (!). Účastníci soutěže přišli na speciální pozvání, a ceny patřily nejlepšímu tanečníkovi a nejlepší tanečnici. Například soutěž v roce 1419 hodnotila čtyřčlenná porota, složená z dam pro dámské soutěžící a mužská pro pánské soutěžící. Všichni porotci seděli na vysoké lavici, vysoko nad

⁷⁶ Tento zvyk pramenil z rituálů pohanských dob, v tomto období se tančilo ovšem i v antice.

zemí, speciálně postavené pro tuto příležitost. Soutěže zřejmě organizovaly spolky mladých Florent'anů, a byť samy o sobě čítaly třeba jen 12 členů, pozvání na tuto taneční událost dostalo nespočet mladých pánů a dam. Při jedné příležitosti v roce 1415 bylo pozváno na tuto taneční slavnost – „*fiesta da ballare*“ – na 600 dam a velmi mnoho pánů.⁷⁷

Toto zjištění je v mnoha ohledech překvapivé: letopočty jsou velmi rané, neznáme taneční prameny vydané v prvních dvou desetiletích 15. století (spis Domenico da Piacenza datujeme do roku 1445). Ale vzhledem k tomu, že se konala taneční *soutěž*, musela mít nutně svá pravidla, zákonitosti a kritéria, dle kterých porota výkony tanečníků posuzovala. Znamená to, že už musel v té době existovat všeobecně známý a respektovaný taneční repertoár, který museli soutěžící zdařile „obsáhnout“. Jaké tance se tančily? Byly to předem dané choreografie nebo se jednalo o improvizace např. V rytmu *bassadanzy*, *saltarella* či *pivy*⁷⁸? Každopádně musel být takový repertoár dostatečně známý, neboť by jistě spolek nepozval na taneční slavnost přes tisícovku lidí, aniž by pozvaní neuměli jaksepatří tančit. Nevíme, zda se na takové soutěži tančilo v párech (což je nejpravděpodobnější), sólově či ve skupinách a jaké byly „soutěžní kategorie“. Všeobecně známá a zvládnutá musela být i estetika pohybu tanečníků, tj. celková míra a styl, jakým se mělo tančit. Jak si tanečníci (patrně ne všichni příslušníci šlechtického rodu) tento repertoár a styl osvojovali? To je argument pro existenci veřejných tanečních škol již v prvních desetiletích 15. století. Prameny o kulturním dění ve Florencii na prahu renesance by stály dozajista za hlubší analýzu (kterou si ovšem v rámci této práce nemůžeme dovolit). Každopádně to vypovídá o velké kulturní vyspělosti města Florencie na počátku 15. století.

Nebylo vůbec výjimkou, že se urozená společnost rozhodla zpestřit si tancem svůj soukromý večer. A tak, v kontrastu k dlouhým a náročným oficiálním plesům, probíhaly za zdmi paláců malé odpolední a večerní „sešlosti“ s hudbou a tancem. Jak probíhal ten „menší“, soukromý tanec? Paolo Trotti, posel v Miláně, referuje svému pánu, že u dvora rodu Sforza ubíhá čas „*velice příjemně, mnohdy s tanci a půvabně*“.⁷⁹ Tanec byl, zdá se, obvyklá domácí, téměř „rodinná“ kratochvíle a pomáhal především dámám strávit příjemně svůj den.

Ovšem netančilo se pro potěšení pouze na domácí italské půdě, jak dokazuje následující svědectví: Bianca Maria Sforza, hostem v Innsbrucku u dvora arcivévodky Zikmunda a arcivévodkyně Kateřiny, kde očekávala sňatek se svým budoucím manželem

⁷⁷ In NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 43.

⁷⁸ *Bassadanza, saltarello, piva* – různé taneční *misury*, mj. též druhy tance (více o *misurách* viz kap.5.1).

⁷⁹ Miláno, 13. září 1479, Paolo Trotti vévodovi z Ferrary. In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 153-154.

Maxmiliánem I. Habsburským, vypravuje v dopise Lodovicovi Sforza, jakým způsobem trávil své dny: „...a ten den jsme strávili vesele a radostně jako dni ostatní až skorem do šesti hodin večer s nejjasnějším vévodou, dílem v tanci, dílem v rozmluvách a hrách s velectěnou vévodkyní a ještě dalšími pány a kavalíry od nás i od nich: a tyto oslavy se někdy konaly veřejně, jindy soukromě v našich komnatách.“⁸⁰ Toto až intimní vylíčení příjemně stráveného času na cizím šlechtickém dvoře budí dojem, že to nebyly pouze monumentální slavnostní příležitosti, které umožňovaly setkávání urozených pánů a dam z jiných prostředí. Zdá se, že habsburský pár přijal svou novou snachu téměř „rodinně“, a že společně strávili čas až do pozdních večerních hodin družným hovorem, společenskými hrami a vyprávěním. Byly to patrně chvíle milého rozptýlení vyhrazené pouze několika přátelům, které se odehrávaly často uvnitř šlechtických obydlí a byly určeny pouze pro zábavu a potěchu zúčastněných.

O něco bujařejší náplň mohly mít večery na milánském dvoře, kde Bona Sforza pořádala soukromé maškarády: „...večer se tančilo v komnatách nejjasnější paní Bony Sforza a jejího manžela...až do devíti hodin večer se soukromě, mezi svými, převlékla do španělského kostýmu a stejně tak některé její dvorní dámy... jeho veličenstvo [Lodovico Sforza] se odebralo na lůžko... už ve čtyři hodiny a spalo, dokud slavnost neskončila.“⁸¹

Součástí soukromých večerních rozptýlení byly tedy i tance v kostýmech či s maskami, které se odehrávaly téměř každý večer na milánském hradě v komnatách vévodkyně Bony Sforza, Lodovicovy švagrové. Sám vévoda se ovšem těchto radovánek účastnil jen nerad, pouze pro radost své mladé choti Beatrice. Bylo ale jistě mnoho mladých šlechticů, kteří se takových večírků účastnili s velkým nadšením. Mnoho o průběhu těchto slavností nevíme, jen že se patrně tančilo formou uvolněnou a neoficiální, a to zřejmě jak některé známější choreografie, tak patrně i dlouhé improvizované variace v rytmu *pivy* či *saltarella*. Tančilo se často odpoledne a po celý večer.⁸²

⁸⁰ Dopis pochází z 28. prosince 1493, nyní je uložen v milánském Státním archivu. In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 154.

⁸¹ Giacomo Trotti vévodovi z Ferrary, 21. února 1491. In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 154.

⁸² *Ibidem*.

3.3 Tanec jako „podívaná“

Další z podob renesančního tance byla samozřejmě ta, jež splňovala odvěké lidské přání „předvést se jako někdo jiný“. Dnes bychom nazvali tento druh tance „divadelní“ (a pro lepší pochopení dnešním čtenářem se tak bude dít často i v této práci). Nicméně ve zkoumaném období 15. století by bylo vhodnější popsat tento typ tance jako „dějový“, „performační“ či „inscenační“.⁸³ Nehledě na kejklířské a akrobatické výstupy profesionálních žáků provázející historii společenských zábav už od starověku, tance „na předvádění“, tedy ne-spoločenské, se objevily na evropských šlechtických dvorech jistě už ve 14. století či dříve. Chceme-li pojmenovat podobu „dějového, performačního“ tance 2. poloviny 15. století, budeme hovořit o poměrně bohaté škále tanečních forem, které dobové prameny označují různými termíny, nejčastěji *intermezzo* (či *intermedio*) a *moresca*. Sám Guglielmo ve svém životopise uvádí, že byl autorem „mnoha pěkných moresek a jiných tanců“⁸⁴ ve Ferrare, Urbinu, Florencii či Miláně.

Nejprve hovoříme o *moresce* (*morescha*, *morischa*, T. Arbeau hovoří o tanci *mauresque*),⁸⁵ jedné z nejpozoruhodnějších (a nejexotičtějších) tanečních forem provozované po celé Evropě (a zejména v oblasti Středozemního moře) od středověku až prakticky dodnes.⁸⁶ Jaký je původ *morisky*? Výtvarné památky podávají svědectví o tom, že již v období mladého paleolitu existovaly tance plodnosti (taktéž s maskami, v kostýmech a s využitím líčení). Jeden z typů takového tance využíval i rekvizity – hole, se kterými se bilo o zem, aby byla půda, lidé i zvíř úrodná. Z těchto kořenů se vyvinuly později tance se zbraněmi, i když se

⁸³ Charakter těchto tanců neodpovídal ještě z mnoha hledisek parametrům celistvého „divadelního představení“. Taneční produkce tohoto druhu se ani neodehrávaly v klasickém divadelním prostoru rozděleném na jeviště a hlediště (jenž ani nebyval součástí tehdejší architektury paláců, hradů či zámků). Pro tyto účely se využívaly stejné prostory jako pro tanec či hostiny (reprezentační sály budov či venkovní prostory – nádvoří, zahrady či náměstí ad.).

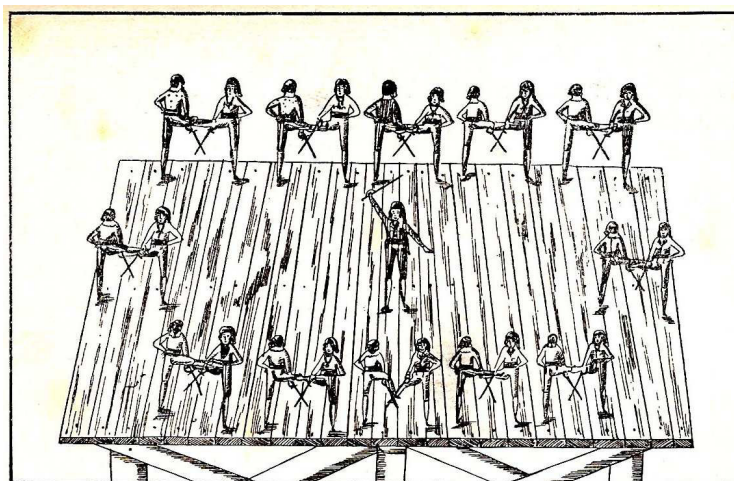
⁸⁴ Pa, f. 65 a 72: „Molti belle moresche e balli“.

⁸⁵ Původ slova není zcela jasný. Může pocházet z it. slova *mauro* (Maur, „černý“, v tomto kontextu ale neoznačovalo patrně Africké černochoy, ale zejména Araby, Turky, Saracény či Berbery).

⁸⁶ Fenomén této taneční formy by jistě zaloužil hlubší zkoumání. Více o *moresce* viz též BRAINARD, Ingrid. An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca. In *Report on the XIIth Congress of the JMS*, Berkley : University of Berkley, 1997, s.715-727; KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 341; SACHS, *op.cit.* (1933); SPARTI, Barbara. The Moresca and Mattaccino in Italy – circa 1450-1630. In *Proceedings, 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2000, Korčula: Sword Dances and Related Calendrical Dance Events : Revival--Reconstruction, Revitalization*. Zagreb, Croatia: International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology, and Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001, s. 1-11. V roce 2001 věnovala tancům se zbraněmi (mj. i *moresce*) jeden ročník své konference mezinárodní společnost International Council for Traditional Music (ICTM), skupina pro Ethnochoreologii.

s nimi již o zem netlouklo. To je společný základ, ze kterého se rozvinulo mnoho různých tanečních forem, jež se tančily po celé Evropě, včetně *morisky*.⁸⁷

Moreska jako symbolický boj se zbraněmi představovala jednu ze základních podob tohoto tance v 15. století. Zcela logicky to vyplývalo z historických událostí: v době středověku a renesance (od 8. století) bylo zejména Španělsko opakovaně, v mnoha vlnách, napadáno Araby. V 15. století pronikl turecký sultán Mohamed II. Dobyvatel dokonce poměrně hluboko do Itálie a celá Východní Evropa zaznamenala během 14., 16. a 17. století mnoho tureckých vpádů. Přestože byli nakonec Turci zastaveni u Vídně, samozřejmě byl navázán kontakt obyvatel s exotickými bojovníky, jejich rychlými koňmi a dokonalými zbraněmi. Odhlédneme-li od válečných konfliktů, je nesporné, že východní „divokost“, exotická nádhera zbraní a cizokrajná móda (a samozřejmě mnoho dalších prvků) obohatily evropskou kulturu a určily tak jednu z hlavních podob *moresky*, která se tančila na evropských dvorech jako divadelní, exotický tanec.



Obr. 7: Anonym (Benátky, 17./18. století): Moreska se zbraněmi.

Tak vznikla *moreska* symbolizující boj. Všichni tanečníci nebo polovina z nich měli začerněné tváře či masky a často exotické ošacení. Představovali Araby, Turky či Saracény (nikoliv Maury z Afriky, neboť to nebyli oni, kdo obléhal v této době Evropu), bojující spolu navzájem, či proti křesťanům. V ruce drželi hole či jiné zbraně, se kterými na sebe v rámci předepsané taneční choreografie „útočili“.

⁸⁷ KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 27.



Obr. 8: Maxmilián I: *Freydal* (1515):⁸⁸ Tanečníci moresky.

Takový boj „dobra“ se „zlem“, „bílé“ proti „černé“⁸⁹ mohl mít mnoho prostorových forem: nejčastěji kruh, dvě řady tanečníků naproti sobě, jedna samostatná řada, objevovaly se i formy sólové (pro pány i pro dámy) či „volné“. Dodnes doprovází skupinu tanečníků postava „vyvolávače“, který hlásí názvy jednotlivých tanečních figur. Někdy je i on sám jedním z tanečníků. Tyto „bojové“ *moresky* měly v drtivé většině komický nádech, o čemž svědčí i termín *mattachino* („matto“ znamená v italštině „bláznivý, pomatený“), často zmiňovaný v souvislosti s těmito tanci.⁹⁰

Byla by ovšem chyba domnívat se, že tanečníci *moresek* představovali nějaký

⁸⁸ *Freydal* (1515) je spis o turnajích a bojovém umění sepsaných Maxmiliánem I. (1459-1520). Panovník již jako velmi mladý začal s turnaji a spis popisuje mnoho bojů a turnajů, ve kterých se panovník objevuje (většinou) jako vítěz. Spis je nemírně cenný nejen jako doklad o významných osobnostech té doby či kvůli záznamu o charakteru soubojů a turnajů, obsahuje také velmi rozmanitý obrazový materiál, celkem 255 černobílých, ale i barevných vyobrazení soubojů, turnajů, bojových pozic, rytířské výbavy a pro nás i významných tanců symbolizujících právě taková klání.

⁸⁹ „Dobro“ a „zlo“ symbolizované často bílou a černou barvou nemuselo nutně odkazovat pouze na exotickou národnost válečníků: mohlo odkazovat také na Smrt či ďábla, jež tanečníci představující „Dobro“ měli přemoci. Tomu odpovídal i hudební doprovod: kromě doprovodných nástrojů (kterými byla nejčastěji píšťala či bubínek), tanečníci sami na sobě mohli mít rolničky, zvonky, držet bubínky, kastaněty či další rytmické nástroje, kterými svůj pohyb umocňovali a doprovázeli. Jak uvádí I. Brainard, takové nástroje měly mnohem hlubší význam nežli jako pouhé rytmické doplňky pohybu: v mnoha kulturách se věřilo, že „zlo“ může být odvráceno právě tancem a zvukem takových nástrojů. Srov.: BRAINARD, Ingrid. An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca. In *Report on the XIIIth Congress of the JMS*, Berkley : University of Berkley, 1997, s. 727.

⁹⁰ Dědici „komických“ bitev byly i společenské tance běžného společenského tanečního repertoáru 16. století jako *Barriera* či *Battaglia* popsané tanečními mistry Carosem, Negrim i Arbeauem (*La Battaile*), které, byť nejsou tančeny se zbraněmi, asociují v nadsázce boj různými pohybovými prvky jako např. tleskání či dupání „na partnera“, které jsou často opakovány jako „protiútok“.

speciální „personál“ u dvora. Bývali to často opět sami šlechtici, kdo *moresky* tančil a kdo v nich mohl předvést své mistrovství, jak dokládá i Baldassare Castiglione: „*Dvořanovi je dovoleno... tančit třeba i maurskou moresku nebo vysoko skákat; ale na veřejnosti to šlechtic dělat nemá, leda v masce, přičemž nevádí, když ho každý pozná, naopak, není lepší způsob, jak při veřejných veselících ukázat, co dovedeme... v maškarním oděvu si může člověk leccos dovolit.*“⁹¹



Obr. 9: Maxmilián I: *Freydal* (1515): Tanečníci komické moresky.

Jiný kořen mají tance s „blázny“, asociující tanec Sv. Víta, které bývají označovány také jako *moresky*. Poměrně hojná vyobrazení ze středověké a renesanční Západní Evropy zobrazují často průvod či skupinu několika tanečníků v krkolomných, křečovitých pózách. Původně se jednalo zřejmě o výjevy boje proti „černé smrti“, neboť se mj. věřilo, že kouzlem hudby se hojí rozličné nemoci a choroby.⁹² U evropských dvorů ve 14. a 15. století nicméně nalezneme *moresku* tohoto typu spíše ve formě skupiny 4-5 tanečníků, kteří tančí kolem dámy s prstenem, jablkem či květinou. Tito „blázni“ pak většinou v rychlém a živém tempu předváděli zcela opačný pohybový rejstřík, než který předepisoval „běžný“ společenský taneční repertoár: „*Schovávaje se za maskou, tanečník převlečený za blázna bavil publikum energickými, silovými skoky a ‚vykloubenými‘ pohyby paží i nohou.*“⁹³

⁹¹ CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 110 – 111.

⁹² Více o „tanci sv. Víta“ např. ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 63-74.

⁹³ LIECHTENHAN, Rudolf. *Vom Tanz zum Ballett*. Stuttgart – Zürich : Belser, 1983, s. 25.



Obr. 10: Israhel van Meckenem (cca 1445 – 1503): Tanečníci moresky.

Tyto dva typy *moresky*, „boj“ a „tanec bláznů“, se vyvinuly během následujících staletí do nejrůznějších podob. Historicky velmi blízký je jim tanec „Les Bouffons“ popsáný Thoinotem Arbeauem v roce 1589: název „Les Bouffons“ znamená „blázni“, a v popsané choreografii 2 a 2 tanečníci označení dvojími různě barevnými šerpami bojují proti sobě zbraněmi. Motiv boje se zbraněmi nalezneme i v cechovních tancích tančených v Evropě v době středověku a renesance, které se dle dobových vyobrazení tančily se zbraněmi či dokonce noži.⁹⁴

S označením *moresca* se setkáváme v záznamech o tanci 14. –16. století velmi hojně. Pojem *moreska* se v tomto období ovšem značně rozrostl a postupně se přenesl i do jiné sféry: začaly se jím nazývat obecně také tance alegorické, charakterní či divadelní, které již neměly s bojem, či ještě původněji s plodností, nic společného. Postupně, během 16. století, začíná původní termín *moresca* nahrazovat pojmenování *intermedio*, *intermezzo* či (jedná-li se o tanec bojového charakteru) *abbatimento*.

Intermedii (*intermezzi*) jako divadelně-taneční kusy předváděné pro obveselení publika byly velice populární, protože často přerušovaly rozvláčné hostiny. Proto se jim také často říkalo *intermezza* (*tramezzi*), přestávky. Byly to zpočátku drobné pantomimické, múzické či taneční „mezihry“ sloužící pro odpočinek a pobavení hostů, či pouze samostatné

⁹⁴ Z podobné tradice se vyvinul patrně i Morris Dance, který se tančí a vyvíjí na Britských ostrovech dodnes. Tančí jej často postavy se začerněnými tvářemi, jako rekvizity používají hole, zbraně, původně také dřevěné koně či mají v rukou šátky. Konkrétní podoby „moresky“ pak dozajista určovaly i místní tradice a lidové tance, zbraně a boj najdeme i v našich lidových tancích (srov. KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.*, 1990, s. 341).

choreografie vytvářené speciálně pro danou příležitost. Důležitou roli při nich hrálo většinou alegorické téma a jejich samozřejmou součástí bývala bohatá výprava, masky a rekvizity. Ti, kdo tančili, měli často zvláštní pokrývku hlavy, masku či speciální kostým. Často bývala vytvořena i speciální scéna pro taková představení, a nechyběly ani zvláštní efekty, nejběžněji oheň. Koncem 15. století ovšem přerostly tyto drobnější „mezihry“ v samostatné a velkolepé dramatické scény, z nichž se postupem času vyvinul divadelní tanec a později balet.

Tanečníci *morisek* a později velkých divadelních představení byli zprvu sami šlechticové či jejich doprovod. Byli to výhradně muži, kteří představovali často (a s veškerou hrdostí) i ženské role. Zejména rychlejší a bujařejší tematické tance či velkolepější představení (v rytmu *pivy* apod. či přímo bojové tance s výpady a dupáním) patřily především mužům, šlechticům proměněným v různá antická božstva, bájně postavy, Turky či divochy. Šlo především o to, aby urozené dámy neztratily jistou „důstojnost“, ovšem pokud šlo o tance klidnějšího charakteru či vznešeného námětu (nejčastěji ztělesňované byly postavy nymf či antických bohyň), dozajista i zde měly dámy své místo. Jak jsme již naznačili dříve, postupně se „taneční a herecké obsazení“ profesionalizovalo, tančili i taneční mistři a stále více začínali u dvorů působit i tanečníci z povolání a později dokonce i ženy (povoláním tanečnice).

Co se týče skromnějších forem takových výstupů, na denním pořádku byly fraškovité „jako“ hádky, oblíbené byly výstupy Blázna, tehdy velice populární postavičky. Oblíbeným motivem byla i parodie na stáří, kdy tanečník groteskně cupital po sále jako starý roztřesený muž.⁹⁵ Okázalejší představení nejčastěji zobrazovala scény hrdinské, alegorické, exotické či pastorální, někdy se dostaly ke slovu i různé fantastické příšery. Není tedy divu, že jsou *morisky*, maškarády, triumfy, mumraje masek a divadelní představení tak často zmiňovány v záznamech o privátních i veřejných slavnostech. Byly totiž pro svou neobyčejnost divácky velmi přitažlivé.

Náměty se vybíraly nejčastěji z antiky, velice běžné byly postavy nymf a pastýřů, které se objevovaly téměř v každém divadelním představení. Tak například v roce 1473, když přicestovala Eleonora Aragonská do Ferrary, aby zde oslavila sňatek s Ercolem d'Este, byla jí předvedeno velkolepé představení, jehož hlavním hrdinou byl Herkules, který po tanci s několika nymfami hrdinně vyzval na souboj Kentaura a posléze nad ním zvítězil. Herkules, jmenovec Ercola d'Este, tak zosobňoval odvahu a sílu, jež jako by byla charakteristikou

⁹⁵ SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 54.

Eleonořina nastávajícího.

Další z mnoha takových divadelních výstupů se odehrál roku 1490 v Miláně při oslavách sňatku Isabelly Aragonské a Galeazza Sforza. Zde se předvedly před oslavovaným párem v defilé masek vládci z jednotlivých zemí Evropy, aby mu symbolicky projevili úctu: král Španělska, Polska, Maďarska, německý císař, francouzský král a nakonec i turecký paša.⁹⁶ Hned nato byly vyzvány družiny jednotlivých zemí, jedna po druhé, aby zatančily na počest nevěsty a ženicha. Francouzská skupina předvedla tanec, který se Isabelle dokonce tak líbil, že si vyžádala jeho opakování.⁹⁷ Tance zástupců jednotlivých zemí měly různou podobu, a to jak choreograficky, tak i vzhledem k počtu tanečníků. Bezpochyby největší senzací byli co do okázalosti obleků poslové z Turecka, ale nejen to, turecký posel dokonce vjel do tanečního sálu na koni.⁹⁸ Vrcholem celého večera (po čtyřech a půl hodinách tance) byla „Rajská slavnost“, *Festa del Paradiso*, kterou nереžířoval nikdo jiný než Leonardo da Vinci. Její náplní bylo jedno z velkých renesančních tanečních témat – harmonie sfér a tanec planet ve vesmíru: nejprve každá ze sedmi planet „sestoupila“ na zem a opěvovala ve verších nevěstu, Isabellu Aragonskou. Poté (během tance) přivedl Merkur k Apollónovi a Isabelle tři Grácie, sedm Ctností a sedm nymf, které zpívaly chvály na Isabellinu poctu.

V roce 1502 se konal novoroční karneval na dvoře papeže Alexandra Borgia v Římě, a jak popisuje vyslanecká zpráva, ještě před hromadným tančením se tu odehrála velkolepá pastorální hra s tancem a recitací latinské poezie: nejprve přivedl na scénu tanečník nastrojený jako žena skupinu devíti tanečníků převlečených za různá zvířata (jeden z nich byl i mladý Cesare Borgia). Všichni byli oblečeni ve skvostných kostýmech z brokátu a měli na sobě masky. Uprostřed scény byl postaven strom, ze kterého visely hedvábné stuhy. Na něm seděl chlapec, a když zazněla znovu hudba, začal recitovat básně. V ten okamžik se devět tanečníků chopilo stuh z hedvábí a za zvuku šalmajů tančili okolo stromu, proplétající se

⁹⁶ Ačkoli to není ve zprávách o slavnosti jasně řečeno, jedná se s největší pravděpodobností o nepravé zástupce cizích zemí, protože pozvání vyslanci – což vyplývá ze seznamu těch, kteří přijali darem sonety básníka Bellincioneho, autora zprávy – pocházeli všichni od dvorů italského poloostrova. LA ROCCA, Patrizia, *La Festa del Paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia choreutica*, In *La Danza e Italia. Creatività, scambi e diffusione del mondo coreografico italiano nella storia*, Torino 1993, s. 37-49, cit. s. 44.

⁹⁷ SPARTI, *op.cit.* (2003), s. 54.

⁹⁸ Obliba „turkerií“ se v Itálii mohutně rozmohla zejména po pádu Cařihradu, a ani dvůr Sforza nebyl imunní vůči půvabu bohatých a hýřivých kostýmů orientálních národů, sám Lodovico Sforza se v jeden moment slavnosti odebral do svých komnat a vrátil se oblečen v tureckém kostýmu. In LA ROCCA, Patrizia, *La Festa del Paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia choreutica*. In *La Danza e Italia. Creatività, scambi e diffusione del mondo coreografico italiano nella storia*, Torino : Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1993, s. 37-53, s. 46.

mezi stuhami.⁹⁹ Pak na výzvu papeže tanec skončil a jeho dcera Lucrezia zatančila s jednou ze svých španělských dvorních dam, a poté ještě tančily masky (patrně přestrojení šlechtici), pár po páru.¹⁰⁰

V roce 1489 v Bologni se jako vrchol pětidenních svatebních oslav Lucrezie d'Este a Annibale Bentivoglia odehrála hostina, jejíž součástí bylo alegorické představení o deseti částech. Z těchto deseti částí bylo 7 tančících (!). Během představení byla do sálu dopravena velká dřevěná věž, ze které vystoupila bohyně Juno se dvěma mladými muži (jeden z nich byl sám ženich). Ihned poté diváky ohromil palác, který „vplul“ do místnosti. Z něj vystoupila Venuše s Cupidem v doprovodu dalších postav. Posléze „přitančila“ velká hora obklopená lesem, jež byla umístěna vedle dřevěné věže a poskytla „entrée“ bohyni Dianě a osmi nymfám. Nakonec se do sálu „vzneslo“ skalisko, ze kterého vystoupila krásná dívka v doprovodu osmi postav „oblečených v Maurském stylu“. Představení pokračovalo choreografovanými tanci, Diana se svými nymfami tančila na melodii lovecké písně. Poté všichni předvedli tanec *bassadanza* na instrumentální doprovod. Později zatančila bohyně Juno se dvěma mládenci ze svého doprovodu tanec *Vivo lieta* (ten se mohl podobat choreografiím, které známe z tanečních spisů – tanec má své konkrétní jméno, tančí jej jedna dáma a dva pánové, což je pro *balli a bassadanze* tohoto období velmi charakteristické).¹⁰¹ Jindy se zase předváděly stylizované tance na téma „práce venkovského lidu“, který okopával a žal pole se zlatými či stříbrnými imitacemi pracovního náčiní, a posypával přitom podlahy květy ze zlatých košíků.¹⁰²

Za zmínku stojí ještě dílo židovského tanečního mistra Isacchina Masserana, jenž měl patrně velice dobrou pověst: jeho jméno se objevuje mnohokrát ve spojitosti s představeními na dvorech v Mantově a Ferrare, kde pracoval jako hlavní choreograf. Zmínky pocházejí především ze dvou posledních desetiletí 16. století: vytvořil „*Giocco della Cieca*“, komediální balet slepých, hraný, tančený a zpívaný 4 nymfami (jako část pastorální hry Pastor Fido, jež brala později útokem celou Evropu). Spolupracoval také se slavným

⁹⁹ Tanec se stuhami se neobjevil v 15. století dozajista poprvé ani naposledy, během následujících staletí se stuhly využívaly v nejrůznějších formách, např. i v lidových tancích 19. století se proplétáním stuh vytvářel obrazec; jednalo se o dívčí jarní tanec.

¹⁰⁰ SPARTI, Barbara. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Dance. *Dance Research* XIV, 1996, No. 1, s. 47.

¹⁰¹ Více o průběhu této slavnosti viz NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 38-39.

¹⁰² Tato podívaná se odehrála na svatebních oslavách Camilly Aragonské s Costanzem Sforza v květnu roku 1475 v Pesaru, předváděli ji členové místní židovské komunity. SPARTI, *op.cit.* (2003), s. 55.

židovským scénáristou a dramatikem Leonem de Sommi.¹⁰³

Jak prozrazují dochované záznamy, koncem 15. století již neznamenovalo pro tanečního mistra nic nevdědného propojovat za sebou více tanečních výstupů, doprovodit a uvést je hudbou, vytvořit „výpravu“ v pravém slova smyslu a promyslet celé představení i po stránce scénografické. Zde se tedy představují počátky „divadelního představení“ jako koherentního celku.

¹⁰³ SPARTI, Barbara. Dance Not Only as Text: Getting the Full(er) Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630). In *22. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 10.-13.6. 1999*. Albuquerque (New Mexico) : University of New Mexico, 1999, s. 197.

4. HUMANISMUS, RENESANCE ANTICKÝCH VZORŮ

Tanec, který se zrodil v Itálii v 15. století v lůně nové aristokratické společnosti, neznamenal pouze druh všeobecně uznávaného fyzického cvičení, ale byl zasazen i v kontextu filosofickém a intelektuálním. Jeho ambicí (tj. ambicí tanečních mistrů) bylo to, aby byl přijat a uznáván jako jedno ze svobodných umění. To znamená, že nestačilo pochopit pouze předepsané pohyby těla, musel být pochopen intelektem; měl-li odrážet zákonitosti universa, zjevovat věčné pravdy, být mikrokosmem celého vesmíru, musel být nezbytně stejně jako jiná umění intelektuální záležitostí, vystavěnou na patřičných teoretických základech a zasazenou v patřičném rámci. Neboť „tanec byl mnohem více společensky akceptovatelný vládnoucí třídou jako intelektuální aktivita než jako pouhý soubor fyzických dovedností.“¹⁰⁴ Intelektuální rámec také posunul tanec blíže ke „*studia humanitatis*“, jejichž zvládnutí (tj. poznání člověka) bylo vnímáno jako předpoklad k dobré vládě a ku prospěchu celé lidské společnosti.

Taneční mistři, autoři knih o tanci, byli vzdělanci v pravém humanistickém slova smyslu, a můžeme pozorovat, jak využili tento potenciál k obhajobě tance a rozpracování taneční teorie. Paralely mezi tanečními spisy a humanistickými spisy s jinými náměty lze pozorovat jak ve formě, tak obsahu dochovaných tanečních traktátů. Jejich spisy jsou napsány v humanistickém stylu a jeví se v nich zájem o všechno antické. Co se tance týká, odkazy na zlatý střed, paměť, klasické filosofy a antická božstva svědčí o veliké snaze tanečních mistrů zaujmout ušlechtilého a vzdělaného čtenáře pro svoji věc a podložit stávající status tance pevnějšími základy.

Struktura, forma i způsob argumentace, např. odvolávání se na antické vzory, je zcela ve shodě s dobovými spisy týkajícími se jiných druhů umění. V umění výtvarném je to např. spis *De pictura* (O malbě) Leona Battisty Albertiho z r. 1435 a další (*O soše, Deset knih o stavitelství*), v hudbě např. *Terminorum musicae diffinitorium* Johanna Tinctorise (cca 1495).

Že se o tanci uvažovalo přirozeně v kontextu jiných umění i v antice (což taneční mistři jediné vítali), svědčí i Quintilianova úvaha nad rozdělením jednotlivých druhů umění. Tanec se po praktické stránce shoduje v mnohém s uměním rétorickým: vyžaduje důkladnou přípravu, ale zaniká v podstatě momentem svého předvedení. Quintilianus jej specifikuje v porovnání s jinými uměními takto: „*Některá umění jsou založena na spekulaci,*

¹⁰⁴ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 3.

*tj. na poznání a hodnocení věcí, jako například astronomie nevyžadující žádnou činnost, ale spokojující se pouhým chápáním toho, co je předmětem jejího studia, a takovým se říká teoretická. Jiná jsou založena na činnosti, v níž jejich cíl spočívá, jíž je dosahován a jež po sobě už žádnou práci nezanechává, a takovým se říká praktická, jako je například tanec.*¹⁰⁵

Co se formy tanečních traktátů týká, využívají dialog jako metodu strukturování svých prací: např. Guglielmo Ebreo vystavěl Druhou knihu svého traktátu ve formě dialogu, ve kterém obhajuje své umění před hypotetickou skupinou žáků a přesvědčuje je o správnosti základních tanečních pravidel. Žáci vznášejí proti tanci takové námitky, jaké slýcháváme od starší generace i my dnes a které napadaly samozřejmě i člověka tehdejší doby (Je tanec nebezpečný? Není zřídlem nedovolených lidských emocí a neshod?).

Ve snaze nastavit stejný diskurs pro taneční praxi, využívali taneční mistři při svých pojednáních o tanci stejné koncepty jako jiní humanisté ve svých pojednáních o literatuře, malířství či sochařství. Šlo zejména o vyjádření vzájemných protikladů: prvním z nich je rozlišování příjemce neznalého (neinformovaného) a zasvěceného (erudovaného): pokud se tanečních pravidel „...ujme dobrý intelekt (...) a uvede je všechny společně v praxi, každý pak může lehce a samozřejmě tančit s velkým ohlasem na všech slavnostech a v této čtnosti se dále procvičovat.“ píše Guglielmo Ebreo ve svém tanečním pojednání.¹⁰⁶ Tanec se tedy stává především intelektuální záležitostí – je vnímána a ceněna jeho „božská vlastnost“ a kultivovanost, a tím pádem i to, že je přístupný pouze urozeným lidem. V souvislosti s tím se ostře vyhraňuje vůči těm, kteří nepatří ke společenské elitě a tanec využívají jako prostředek k vyjádření svých nízkých a mrzkých pudů.¹⁰⁷ Odtud pramení neustálé poukazování na Aristotelovu „zlatou střední cestu“, která velí uměřenosti v lidském konání, v případě tance pak samozřejmě vede k vyrovnaným a střídým gestům i celkovému vyznění pohybu.¹⁰⁸

Informovaný, znalý divák a naproti tomu divák-diletant zároveň vnímá umělecké dílo rozdílně, což nás vede k definování protikladu obsahu a formy. Giovanni da Ravenna příznačně charakterizoval divákovu schopnost ocenit výtvarné či sochařské dílo: „*Když je vystaveno umělecké dílo, zasvěcený pozorovatel vyjádří svůj obdiv ani ne tolik k čistotě a vybrané kvalitě barev, jako spíše k uspořádání a proporcím jednotlivých částí díla, zatímco*

¹⁰⁵ QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Praha : Odeon, 1985, s. 119 (II, xviii, 1).

¹⁰⁶ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 127): „Le quale intese & quelle con fermo Intellecto Ben Notate (...) Et alla sua prattica congiante potra Ciascuno facilmente & con sicurta in Ogni festovo luocho Con somma laude Dançare & tal virtute Optimamente Exercitare.“

¹⁰⁷ Více viz *kap. 3.2*.

¹⁰⁸ Více o „zlaté střední cestě“ a míře pohybu viz *kap. 8*.

osobu nezasvěcenou zaujmou pouze barvy.“¹⁰⁹ Stejně tak chceme-li vnímat tanec v celé jeho hloubce a šíři, je třeba obeznámit se teoreticky s jeho strukturou a principy. Teprve pak budeme schopni ocenit plně kvality dané choreografie, jemné nuance i dovednosti samotného interpreta. „Každý, kdo se chce dokonale naučit taneční vědě a umění (...), musí nejprve s klidným srdcem, zvědavou myslí a rozvahou pochopit, co je tanec obecně,“¹¹⁰ píše Guglielmo Ebreo ve svém tanečním pojednání. K tomu slouží tanečními mistry rozpracovaná taneční teorie, jejímiž stavebními prvky jsou *misura* (rytmus), *memoria* (paměť), *misura di terreno* (rozdělení prostoru), *maniera* (styl) a další.¹¹¹

Znamená to, že tanec pro zasvěceného interpreta i diváka představuje nejen smyslový požitek, ale zároveň i intelektuální práci, která vede k obohacení ducha. Zdůraznění těchto protikladů v tanci bylo zásadním argumentem pro taneční mistry, neboť smyslový požitek se často stával smyslným, a proto byl také tanec kritizován, považován za necudný a nehodný ambiciózně (a zároveň) počestně smýšlející nové elity. Taneční teorie, intelektuální náročnost „nového“ tanečního stylu tak otevřela dveře tanci mezi „studia humanitatis“ a svobodná umění. Že si tanec musel vydobývat čestné postavení mezi jinými druhy umění, nebylo nic nového: i antická etika a filosofie jako základní pilíř raně renesanční taneční teorie kladla na své studenty vysoké nároky. Divadelní forma tance byla sice vysoko ceněna, ale naneštěstí pro ni patřila do stejného druhu taneční „výbavy“ společně s pokleslým tancem Dionýsií a jiných podobných slavností. Už Lukianos¹¹² ve svém dialogu *O tanci* potvrzuje, jak je náročné se správně naučit tanci, aby byl člověk schopen dostát všem požadavkům znalostním i technickým:

„...*toto umění není ze snadných a nedá se lehce zmoci, nýbrž že dosahuje své výše všemožnou znalostí nejen hudby, ale i rytmiky a metriky a hlavně své filosofie tj. fyziky a etiky... tvrdím, že tanečník musí mít dobrou paměť, být důvtipný, rozvážný a vynalézavý, rozhodnouti se v pravý okamžik...měl by být ve všem velmi pohyblivý, těla uvolněného a zároveň pevného, aby kdykoli*

¹⁰⁹ Giovanni da Ravenna – italský humanista (1343-1408). In BAXANDALL, Michael: Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450. Clarendon Press, Oxford, 1971, s. 62.

¹¹⁰ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 129): „Qualuncha virtuosamente la scienza & arte del danzare con lieto animo & con la mente sincera & ben disposta seguir vuole, Bisogna che prima con fermo cuore & con specolante mente & considerazione intenda in generale che cosa sia danzare.“

¹¹¹ O taneční teorii více viz *kap. 5*.

¹¹² Lukianos (120-180 n.l.), řecký sofista syrského původu. Studoval na rétorické škole, kde získal důkladnou znalost celé řecké literatury. Jako potulný řečník prošel skoro celé Středomoří a všude sklízel úspěch. Dnes je mu připisováno asi 80 spisů týkajících se rétoriky, filosofie či literatury. Jeden z jeho dialogů se věnuje i tanci. Nutno ovšem poznamenat, že tento dialog je spíše chvalořečí na tehdy velmi oblíbená představení pantomimická, a Lukianos, který slova *pantomimos* téměř vůbec neužívá, myslí patrně „tanečním uměním“ umění pantomimické. Nicméně vyslovené teze se dají vztáhnout na pohybové umění obecně.

a jakkoli se mohl prohnouti a otočiti a zase se pevně postaviti, jak toho potřebuje.“¹¹³

Velmi podobné nároky na tanečníka vyslovují i taneční mistři 15. století. Zdůrazňují navíc, že první instancí tance má být intelekt, a nikoliv pohyby uspokojující naše smysly. Jako velmi pokrokový a zároveň plně navazující na antickou tradici se jeví výrok Guglielma Ebrea, že *„tanec není nic jiného než vyjádření niterných duševních hnutí“*¹¹⁴. To dále rozvádí např. při specifikaci pravidel pro dámy *„Její mysl by se měla zaobírat harmoniemi a misurou, tak aby jim správně odpovídaly její pohyby a sladká gesta.“*¹¹⁵ I pro diváky by měl být tanec zážitkem intelektuálním i smyslovým: *„...nejen skýtá divákům potěšení, nýbrž je jim i prospěšný, a jak velice vychovává a poučuje duše diváků, cviče je v tom krásnou podívanou a znamenitou hudbou, a dokazuje tak společnou krásu těla i duše. A to vše činí pomocí hudby a rytmu, což je spíše hodno chvály než hany.“*¹¹⁶

Poslední z kontrastů, o kterých lze mluvit v souvislosti s tancem, je kontrast mezi přírodou a uměním. Některé vlastnosti jsou člověku vrozené, například schopnost pamatovat si události, chůze jako rytmický pohyb z místa ad. Tyto přirozené schopnosti jsou ovšem tanečním uměním dále propracovávány, zdokonalovány a „zdobeny“ dalšími požadavky a prvky, které odpovídají estetickému ideálu dané doby, což už dozajista můžeme nazývat uměním. To deklarovali taneční mistři v rovině obecné i v rovině praktické. Guglielmo Ebreo se v tomto směru vyjadřuje ohledně hudby a tance, a je zřejmé, že si rozdíl mezi „přírodním“ a „umělým/naučeným“ velmi dobře uvědomoval:

*„Nejprve tedy pravím a dokazuji, že tato věda vážená a počestná, jak jste již výše velmi obsáhle pozorovali, a opravdu vám dokážu, že je to věc přirozená i naučená, jak se přesvědčíte níže: co se týče první otázky tančení bez hudby, odpovídám, že když jeden tanec tančí osm nebo deset osob, a to kroky vzájemně shodnými a rytmickými bez doprovodu hudby, je to přirozené. Když potom zahraje hudebník a ti, kteří tančí, přizpůsobí rytmus a způsob svých kroků hudbě, pak je to naučené [umělé, vypěstované]. A jelikož je tato taneční věda jak přirozená, tak naučená, je dokonalá a po zásluze úctyhodná.“*¹¹⁷

¹¹³ LUKIANOS, *O tanci*. Praha : J. Reimoser, 1930, s. 23-36.

¹¹⁴ Pg, f. 3v.

¹¹⁵ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 142): „...con lo Intellecto sempre actento alle concordancie & alle misure siche Gli acti suoi & i dolci gesti siano a Quelle correspondenti & ben composti.“

¹¹⁶ LUKIANOS, *op.cit.* (1930), s. 11.

¹¹⁷ Pg, f. 18v-19r. „Et prima io dico et confermo essa scienza essere solenne & virtuosa chome di sopra havete più diffusamente veduto provandovi per una vera ragione quella essere cosa naturale & accidentale si chome di sotto intenderite: Et quanto alla prima parte di danzare senza suono: Respondo che siando in un ballo otto o diece persone et ballando quelle coi passi concordatamente & misuratamente insieme senza suono è una cosa

V tanečních spisech 15. století najdeme zcela v intencích této filosofie rozdělení tanečních kroků a pohybů na pohyby „základní, přirozené“ (*movimenti naturali*) a pohyby „vedlejší, naučené“ (*movimenti accidentali*). První z nich představují základní kroky pro pohyb z místa (např. *sempio, doppio, volta tonda* ad.), jež tvoří páteř tanečních choreografií, druhé pak představují „umělecké“ prvky (např. *frappamento, scorsa* ad.), které taneční základ obohacují a „dekorují“. Patrně záleželo na invenci tanečníka, kolik, kdy a jakých těchto *movimenti accidentali* při tanci použil. To dozajista svědčí o „uměleckém“ přínosu tanečnickovy individuality.¹¹⁸

Tanec je tedy podle dobových nároků činnost založená na přirozených základech a vlastnostech člověka. Další kultivace přirozených dovedností je ovšem nezbytná, chceme-li v dobových měřítkách mluvit o skutečné bravuře interpreta. Naučit se tanečnímu umění se zcela v intencích humanistických věd zakládá na houževnaté práci, nepřetržitém studiu, všestranném cvičení, přečetných pokusech, přehluboké znalosti věci a vždy pohotovém úsudku.¹¹⁹ Budeme-li zkoumat dále, jaký je vzájemný poměr „přirozeného“ a „naučeného“ v tanci, najdeme vhodné paralely ve spisech o rétorice:

„K vytvoření dokonalého řečníka je třeba obojího (...). Vždyť oddělíme-li tyto dvě věci zcela od sebe, pak přirozené vlohy bez vzdělání zmohou hodně, vzdělání bez přirozených vloh neobstojí. Jestliže se však spojí ve stejném poměru, pak bude-li obojí průměrné, bude mít podle mého soudu stále ještě větší význam přirozené nadání, dokonalí řečníci však budou za víc vděčit vzdělání než vlohám, tak jako půdě zcela neúrodné vůbec neprospěje ten nejlepší rolník, kdežto z úrodné půdy vyroste něco, i když ji nikdo nebude obdělávat, avšak plodnou zem donutí k většímu výnosu rolník než samotná její kvalita.(...) Přirozené vlohy jsou zkrátka látkou vzdělání: vzdělání formuje, vlohy jsou formovány. Umění bez látky není ničím, látka má cenu i bez umění, nejvyšší umění je lepší než nejlepší látka.“¹²⁰

V argumentaci tanečních mistrů najdeme stejné termíny, které se běžně užívaly i pro jiné druhy umění, například rétoriku či umění výtvarné. Uměřenost, „zlatá střední cesta“ v pohybech stála přitom v centru zájmu autorů tanečních spisů.¹²¹ Jak už jsme zmínili výše,

naturale et sonando doppio il sonatore & misurando et concordando quelli ballano il lor passi col dito suono è accidentale essendo tal scienza di danzare cosa naturale et accidentale adoncha è perfetta & meritamente commendativa.“

¹¹⁸ Více o konkrétních tanečních krocích a pohybech viz kap. 3.3. *Základní krokový a taneční repertoár*.

¹¹⁹ Totéž vyslovuje Quintilianus ve svém spisu o rétorice. QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 105 (II, xiii, 15)

¹²⁰ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s.119-120 (II, xix, 1-2).

¹²¹ O „zlaté střední cestě“ v tanci více viz kap. 8.

pro pochopení tance bylo nezbytné používat intelekt, jak taneční mistři zdůrazňují ve svých spisech: stejně jako hudba či matematika, i tanec je vystavěn na numerické bázi a je otázkou poměrů, tj. proporcí. Byl vlastně v přeneseném slova smyslu architekturou v čase a prostoru, a ostatně s architekturou měl mnoho společného: geometrické formy, které vytvářel tanec (dynamika kroků, ornamentální linie tance ad.) byl vystaven v podstatě na stejných úvahách a proporcích jako tvorba zahrad či stavba paláců... tak měli tanečníci pomocí tance napodobit vesmírný řád věcí.¹²²

To v souvislosti s hudbou vyjadřuje velmi přiléhavě Guglielmo Ebreo, který v úvodu svého spisu charakterizuje tanec jako vnitřní pnutí vyjádřit onu vesmírnou harmonii, která při poslechu hudby rezonuje v lidské bytosti: „*Základem tance není nic jiného než vyjádření niterných duševních hnutí, která jsou v souladu s přesnými a dokonalými harmonickými souzvuky, jež příjemně působí prostřednictvím sluchu na náš rozum a na naše smysly: tam poté vznikají určitá sladká citová hnutí, která jakoby proti své přirozenosti uzavřená uvnitř, snaží se za každou cenu uniknout ven a projevit se v činech.*“¹²³

Podobnou tezi vyslovuje i Manuel Chrysoloras¹²⁴ v jednom ze svých dopisů z let 1411-1413, ve kterém se zabývá sochařským a výtvarným uměním a schopností umělce zpracovat materiál tak mistrovsky, že bude stejně jako v realitě vnější forma přesně vyjadřovat vnitřní dispozice člověka: „*A jako duše každého člověka formuje jeho tělo... tak jeho založení – utrpení nebo radost či vztek – je poznat na jeho těle. Tak jako umělec vytváří vnější formu kamene... či bronzu či barev... tak mohou být touhy duše spatřeny prostřednictvím obratného vyobrazení.*“¹²⁵

Docházíme tedy k závěru, že vnější podoba pohybu byla ve své podstatě externalizované duševní hnutí. Pomocí těla mohl tanečník vyjádřit své emoce, radost, strach, vztek... (nejlépe ovšem emoce považované za ctnostné a počestné). A to tak, aby jejich

¹²² Srov. NEVILE, *op.cit.*, 2004, s. 10-11.

¹²³ Pg, f. 3v.: „La virtute del danzare non é altro che una actione dimostrativa di fuori di movimenti spiritali, li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro auditio alle parti intellective & ai sensi cordiali con diletto descende: dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali chome contra sua natura ri[n]chiusi, si sforzano quanto possano di uscire fuori & farsi in atto manifesti.“ Sparti poukazuje na to, že „je jen málo pravděpodobné, že by si v této pasáži Guglielmo představoval moderní koncept ‚výrazového tance‘ ve smyslu emotivně – psychologickém, ale je zajímavé si povšimnout, jak si byl alespoň teoreticky dobře vědom moci, jakou může mít hudba: navozuje pocity a vášně, které můžeme potom nechat ‚vyjít ven‘, tj. vyjádřit je tancem.“ In SPARTI, Barbara. *Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400. La Danza Italiana*, 1985, Nr. 3, s. 40.

¹²⁴ Manuel Chrysoloras (cca. 1355-1415), jeden z nejvýznamnějších průkopníků řecké literatury a jejího průniku do západní Evropy pozdního středověku. Učenec, pedagog, překladatel zásadních děl antické filosofie do latiny. Mezi jeho žáky patřili první významní humanisté jako Leonardo Bruni, Ambrogio Traversari, Guarino da Verona či Palla Strozzi.

¹²⁵ GUNDESHEIMER, Werner L. (ed.): *Art and Life at the Court of Enole i d Este: The De triumphis religionis of Giovanni Sabadino degli Agenti*. Geneva, Librarie Droz 1972, s. 23 (In NEVILE, *op.cit.*, 2004, s. 92).

ztvárnění vyvolalo patřičnou odezvu (intelektuální i smyslovou) u diváka.

K předsevzetím společenského tance patřilo samozřejmě prezentovat emoce kladné, ušlechtilé, jinými slovy vyjadřovat ctnosti. Divák, rozpoznaje tyto ctnosti, může se s nimi ve své mysli dále zaobírat a aplikovat je sám ve svém životě. Jak praví Nevile, „osoba sledující taneční výstup se mohla naučit rozpoznávat v něm ctnosti prostřednictvím jejich fyzického ztvárnění.“¹²⁶

Co se týče navázání na antické vzory po stránce obsahové, najdeme jich v dochovaných tanečních traktátech celou řadu. Souhrnně by se dalo konstatovat, že co je antické, to je pro jejich autory relevantní, a to ať už pro potvrzení některé z tanečních teorií či doložení určitého elementu v tanci. Opřením o „staré dobré“ filosofy existovala pro tanec naděje, aby mu bylo přiznáno již zmiňované místo v rámci humanistického vzdělanostního systému. A tak je antický svět v tanečních traktátech lůnem, ze kterého se tanec zrodil, kde byly ustanoveny základní předpoklady a pravidla pro tanec a k němuž se celé taneční umění obrací svými náměty i tematikou.

Velmi významnou součástí strategie, jak „zasadit“ tanec mezi ostatní právoplatná umění, bylo obhájit jeho důstojný vznik. V antické mytologii existuje mnoho různých příběhů o tom, jak vznikl tanec a teorie tanečních mistrů 15. století z nich vybírá ty, které potvrzují, že se zrodil společně s hudbou. Zejména Guglielmo Ebreo věnuje významnou část úvodu svého tanečního spisu různým teoriím o tom, kdo byl „vynálezcem“ hudby a tance. Je zajímavé, že inspiraci čerpají jak z antických předloh, tak z biblických příběhů (O vzniku hudby a tance a jejich vzájemném propojení po stránce teoretické i praktické viz *kap. 7*).

Nesmírně důležitým momentem pro rodící se taneční vědu v 15. století byla idea harmonie vesmírných sfér, jak ji formulovali pythagorejci. Studující matematiku a hudbu, dospěli k názoru, že planety naší sluneční soustavy obíhající okolo ústředního „ohně“ vydávají tóny vyznívající kouzelnou harmonií. Celý svět je tak obrazem souladu a pořádku, a proto jej Pythagoras jako první nazval *kosmos* (pořádek, řád, nádhera). Tuto velikou harmonii pokládali pythagorejci za podstatu všeho krásna a viděli ji všude kolem sebe, v přírodě, v duši i ve ctnostech. Člověk ji sice nemůže slyšet, protože je na ni zvyklý, ale vytváří hudbu, která je bytostným vyjádřením této vesmírné harmonie. Pythagoras měl za to, že harmonické souzvuky (akordy) v hudbě mají svůj číselný základ, stejně jako vesmír, a jsou tedy věrným obrazem harmonie sfér. Mají vlastně stejné proporce jako nebeská tělesa

¹²⁶ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 92.

a zvuky vydávané pohybem planet korespondují s notami v hudebních stupnicích. Také harmonický a systematický pohyb v tanci se může vztahovat k nebeským sférám, ladit s nimi a ve své rytmické struktuře se řídit těmi samými numerickými principy.¹²⁷

Jedním z nevlivnějších dědiců pythagorejského systému byl Platón. Také v jeho estetice zaujímají tanec a hudba přední postavení, a tatáž koncepce harmonie a jednoty je zapotřebí k tomu, aby mohl být člověk správně vychován na těle i na duchu, neboť „*krásně vychovaný člověk patrně dovede krásně zpívat a tančit*“¹²⁸. Všichni chlapci a děvčata by měli být vyučováni vznešenému tanci a hudbě, protože tím se právě člověk odlišuje od zvířat, že je vnímavý k hudbě, a tedy i k všudypřítomné vesmírné harmonii. Ve svých *Zákonech* ještě rozvádí božský původ tance, ve kterém ovšem bohové nehrají úlohu dárců, ale společníků: „*Přitom že ostatní živočichové nemají cit pro řád a pro nedostatek řádu v pohybech, jenž má jméno rytmus a harmonie; nám však ti bozi, kteří nám byli, jak jsme řekli, dáni za společníky svátečních rejů, dali zároveň i rytmický a harmonický cit, spojený s libostí, jímž námi pohybují a nás řídí, sdružující nás vespolek zpěvy a tanci...*“¹²⁹

Harmonie řádu světa se zrcadlí přímo v tanečním umění: „*Řád pohybu má jméno rytmus, řád zvuku, když se spojují vysoké tóny a hluboké, se jmenuje harmonie a obojí dohromady je nazváno tanec.*“¹³⁰ Svět raného humanismu byl pln ideálu harmonie, která se měla projevovat ve veškerém lidském konání, nepochybně i v tanci. O tom svědčí i košatá teorie v tanečních spisech, jejímž vůdčím principem by se dala nazvat *misura*, míra všech věcí, dokonalé proporce tančení v souladu a harmonii s hudbou i prostorem, který je obklopuje (více o *misuře* viz kap. 5.1).

Idea vesmírného souladu byla v aristokratických kruzích natolik obdivovaná, že se motiv planet obíhajících okolo Slunce objevoval i v tanci. Harmonie sfér bývala nosným a velice populárním tématem tanečně-divadelních výstupů nazývaných *intermezzi* (či *intermedii*, v širším slova smyslu i *morisky*), kde v nejrozmanitějších choreografických kracích doslova kroužili po prostoru jednotliví tanečníci představující vesmírná tělesa.¹³¹ Téma planet a s nimi spojených antických božstev se však projevovала i ve skromnějších

¹²⁷ Srov.: BERGHAUS, G. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and Their Influence on Renaissance Dance Theory. *Dance Research*. 1992, Vol. X, No. 2, s. 43-70.

¹²⁸ PLATÓN. *Zákony*. Praha : OIKOYMENH, 1993, Kniha II., s. 39. Můžeme se ptát, zda například Platón sám tančil. Prý skutečně ano, ovšem lehce kuriózně a humorně působí v tomto kontextu výrok jednoho ze šlechticů v Castiglioneho *Dvořanovi*, který s jistou nadsázkou praví: „...*ale nechce se mi věřit, že Aristoteles a Platón někdy tancovali, pěstovali hudbu a vystupovali jako kavalíři.*“ (CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Praha : Odeon, 1978, s. 314).

¹²⁹ PLATÓN, *op.cit.* (1993), s. 39.

¹³⁰ *Ibidem*, s. 51.

¹³¹ Více o divadelních *intermezzi* a *moriskách* viz kap. 3.3.

proporcích, tj. v jednotlivých tancích: některé ze svých tanců pojmenovávali taneční mistři podle bájných figur a mytických bohů – *Phoebus*, *Jupiter*, *Cupido*, *Venus* či *Daphne*.¹³² Odkazy na zlatý střed, paměť, klasické filosofy a antická božstva svědčí o veliké snaze tanečních mistrů zaujmout ušlechtilého a vzdělaného čtenáře pro svoji věc a podložit stávající status tance ještě pevnějšími základy.

¹³² Více o tanečním repertoáru a jeho tématech viz *kap. 6.2*.

5. DOBOVÁ TANEČNÍ TEORIE

Žádná vědecká ani umělecká disciplína se neobejde bez odborné terminologie a strukturovaných teoretických zásad. To je nezbytné pro to, aby bylo možné pojmenovat jednotlivé skutečnosti, kterými se zabývá, a aby bylo možno o ní diskutovat, a tím ji zdokonalovat a rozšiřovat. Dnes se nám to zdá jako samozřejmost, v taneční oblasti to vše bylo ale potřeba vybudovat, aby byl tanec ve své době vnímán a posuzován jako seriózní věda či jiné (již „zavedené“) druhy umění. Pro období 15. století to platí dvojnásob, neboť humanisté byli s jistou nadsázkou „posedlí“ řečí, rétorikou a psaným projevem. Vše bylo potřeba vhodnými slovy popsat a pojmenovat. Taneční mistři se toho chopili ve vší vážnosti a vznikla tak poměrně komplexní taneční teorie, na jejíž odkaz bezpečně navazuje vnímání tanečního umění dnes, byť si jej třeba zřetelně neuvědomujeme.

Tanečních spisů, které dokumentují italský taneční repertoár 15. století, známe dohromady třináct. Osm z nich jsou ovšem kopie či fragmenty spisů pravděpodobně jediného autora, kterým byl Guglielmo Ebreo (Giovanni Ambrosio) a jehož dochovaný spis o tanci *De pratica seu arte tripudii* (O praxi čili tanečním umění) vyšel poprvé v roce 1463. Další dva jsou pouze fragmenty italských *bassedanze*, jiný, tzv. „norimberský rukopis“ je v podstatě osm popsaných italských choreografií, které byly zaslány v polovině 15. století tancechtivým dcerám jednoho německého šlechtice. Zásadním pramenem je spis *De arte saltandj & choreas ducendj/ De la arte di ballare et danzare* (O tanečním umění a choreografii) z roku 1445 Domenica da Piacenza, kterého považujeme za „otce“ italské taneční teorie 15. století. Poslední obsáhlejší spis patří Antoniu Cornazanovi (*Libro dell'arte del danzare*, Kniha o tanečním umění, 1455). Činnost těchto tří tanečních mistrů, která vycházela z nového uvažování o tanci založeném na syntéze pohybu, hudby a prostoru, nazývají někteří badatelé Lombardskou školou¹³³. Jsou to především jejich taneční traktáty, z nichž čerpáme naše poznatky o tanci 15. století. Je nezbytné přitom vzít v úvahu, že sepsání těchto spisů musela nutně předcházet taneční praxi a i z životopisných údajů dotyčných tanečních mistrů vyplývá, že byli na italských dvorech činní od třicátých let 15. století, tzn. že rozkvět tanečního umění a poptávka po něm se v Itálii rozmáhaly již v první polovině *quattrocenta*.

¹³³ In PONTREMOLI – LA ROCCA, *op.cit.* (1987), s. 160.

Na tomto místě je třeba stručně popsat pramennou základnu, která se dochovala v jiných evropských zemích, neboť se prokazatelně jednotlivé taneční styly popsané různými autory na kontinentu ovlivňovaly a lze v nich nalézt mnoho paralel s italskou taneční teorií. Ve Španělských pramenech nalezneme zmínky o *bassedanse* (*baixa danza*)¹³⁴ již ve 14. století. Prameny ze století 15. uvádějí výhradně popis tanečních choreografií s originální škálou grafických záznamů pro jednotlivé taneční kroky (*Rukopis z Cervery*, anonymní katalánský manuskript datovaný rokem 1496, *více viz kap. 6.1*). Španělé mají za to, že *bassedanse* přinesli dva španělští hudebníci do Burgundska, a na ně pak teprve navázali Burgundští autoři francouzských tanečních traktátů o *basse danse* (*Bruselský rukopis* a tištěný spis vydaný Michelelem Toulouzem, tzv. *Rukopis Toulouze*).¹³⁵ Oba dochované francouzské prameny pocházejí z 90. let 15. století. Obsahují popis choreografií a základních kroků *bassedanse*, jak je provádět a jak je uspořádat do různých kombinací, tj. *misur*. Jejich autoři (neznámí) se ovšem nepouštějí do úvah nad tancem obecně, o jeho srovnání s jinými druhy umění apod. Až v druhé polovině 16. století vykládá tanec obecně a rozvíjí úvahy o něm Thoinot Arbeau (*Orchésographie*, 1589)¹³⁶. V Anglii je nejstarší dochovanou příručkou (datovanou kolem r. 1500) tzv. „*Gresley Manuscript*“, anonymní rukopis obsahující více než dvě desítky tanečních choreografií i zápis hudby k některým z nich, popisy tanců i terminologie jsou ovšem značně mlhavé.

V Německu existovala nepochybně vysoká taneční kultura již během 14. století a na začátku 15. století. Z kronik, korespondence a dalších dokumentů jednotlivých měst víme, že se tančilo při nejrůznějších příležitostech a že tanec už v té době odlišoval různé společenské vrstvy, existoval „*hove dantz*“ (dvorský), „*bürger dantz*“ (měšťanský), „*buren dantz*“ (venkovský), které měly mnoho forem: chorovody, kruhové, párové ad.¹³⁷ Mnoho městských kronik také eviduje tzv. „*Tanzhäuser*“, tj. taneční domy. Že se zde minimálně v druhé polovině 15. století praktikoval taneční styl italský, svědčí nesmírně cenný tzv. „*Norimberský rukopis*“¹³⁸ z r. 1517: z tohoto roku se zachoval dopis od Johana Cochläuse (1479-1552), jenž z Bologni zaslal několik tanečních popisů Willibaldu Pirckheimerovi (1470-1530) pro jeho

¹³⁴ *Bassedanse*, jinak též *bassadanza*, *baixa danza* – jeden z nejpůvodnějších typů tance provozovaného na evropských šlechtických dvorech od 13. až do 16. století. *Více viz kap. 6.2*.

¹³⁵ BASSES DANSES DITES DE MARGUERITE D'AUTRICHE („*Bruselský rukopis*“, cca 1490); tištěný (!) spis vydaný Michelelem Toulouzem: *S'ensuit l'art et l'instruction de bien dancier*. Paris : Michel Toulouze, nedatováno.

¹³⁶ Rok vydání *Orchésographie* je diskutabilní, první vydání knihy vyšlo patrně již v roce 1588.

¹³⁷ SALMEN, *op.cit.* (2001), s. 163.

¹³⁸ Rukopisu bývá přidělena značka N či Ngm, v současné době uložen v Norimberku, Germanisches Nationalmuseum HS 8842 / GS 1589. Úvodní slova spisu se přímo odkazují na Itálii: „*Hie Innen Sindt geschriben di wellschen tenntz / Hiernach folgen die wellschen tentz.*“

dcery v Norimberku. Jedná se o 8 tanců italského tanečního repertoáru¹³⁹, jejichž obdobný popis i užitou terminologií nalezneme ve zkoumaných italských tanečních traktátech. Vzhledem k tomu, že se jedná o velmi stručné poznámky ve formě spíše paměťové pomůcky pro tanečnický, lze z toho vyvodit, že adresát byl již dobře obeznámen s danou taneční terminologií i požadovaným tanečním stylem, tedy pisatel mohl být poměrně stručný.¹⁴⁰ Samozřejmě, i v Českých zemích tanec přirozeně doprovázel obřady i slavnosti u dvora či ve městech. Lze předpokládat, že v této době byla česká „vysoká“ taneční kultura ovlivněna tanečním stylem německým.¹⁴¹

Ve všech jmenovaných zemích nalézáme více či méně návaznosti na italskou taneční teorii a praxi. Porovnejme nyní, jak se italští autoři prvních tanečních traktátů (a posléze i taneční veřejnost v Itálii i jiných zemích) vyrovnali se „základními kameny“ taneční vědy. Protože se jedná o jednu „školu“ a je očividné, že Guglielmo Ebreo a Antonio Cornazano navazovali věrně na svého mistra Domenica da Piacenza, budeme se věnovat postupně jednotlivým základním teoretickým principům tance, jejichž idea by se dala pohodlně aplikovat vlastně i na jiné druhy umění.¹⁴²

Italští taneční mistři 15. století definovali celkem pět základních stavebních prvků tance. V jednotlivých tanečních spisech mírně variuje název, ale co do principu jsou stejné. Jde vlastně o základní a nutné atributy tance, bez kterých by ani nemohl být prováděn.

Guglielmo Ebreo definuje v úvodní kapitole svého spisu tanec obecně, a to jako „*tělesný projev v souladu s patřičnou melodií hlasu či hudebního nástroje*.“¹⁴³ Chápejme tedy tanec jako rytmický pohyb za doprovodu hudby.

Nejprve stručně shrňme základní stavební kameny taneční teorie, jak je formulují taneční mistři italského *quattrocenta*: chceme-li tančit, musíme znát nejprve (1) hudbu, její rytmus a rychlost (*misura*). Druhým předpokladem je (2) technická způsobilost k tanci a to, že víme a pamatujeme si, co máme na takovou hudbu tančit (*memoria*). (3) Je potřeba si

¹³⁹ Jedná se o tance *Spanier, Amorosa, Angelosa, Bellregwerd, Leoncell, Mercasan, Rostibin* a *Vita de Colei*.

¹⁴⁰ Hlubší porovnání s italskými tanečními traktáty a transkribci N nabízí např. WETZEL, Ingrid: „Hie innen sindt geschriben die Wellschen Tenntz“: Le otto danze Italiane del mnoascritto di Norimberga. PADOVAN, Maurizio (ed.): *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo: atti del Convegno Internazionale di Studi : Pesaro, 16-18 luglio 1987*. Pisa : Pacini, 1990, Příloha 1.

¹⁴¹ Bohužel, do dnešní doby se nedochovala žádná originální taneční sbírka či spis tuzemské provenience. Nicméně odkazy na tanec v kronikách, osobní korespondenci i v krásné literatuře jsou hojné (více viz ZÍBRT, *op.cit.*, 1960, s. 77-94).

¹⁴² Srov. SPARTI, Barbara. Humanism in the Arts: Parallels between Alberti's On Painting and Guglielmo Ebreo's On... Dancing. In McIVER, Katherine A. (ed.). *Art and music in the Early Modern Period*. Aldershot (GB) : Ashgate Publishing Ltd., 2003, s.173-192.

¹⁴³ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 129): „La vera difinizione che altro non e che un acto dimostrativo concordante alla Misurata melodia d'alcuna voce overo Suono.“

kroky na danou hudbu rozvrhnout v prostoru, který máme k dispozici (*misura di terreno*). Poté, co zvládneme tyto základní předpoklady, musíme vědět, (4) jak budeme daný tanec tančit, tj. s jakým naladěním a celkovým výrazem (*maniera*), a přitom působit, jako že nám to všechno vůbec nedá práci a (5) osvojit si lehkost a nenucenost v každém pohybu, který provádíme (*aire*).

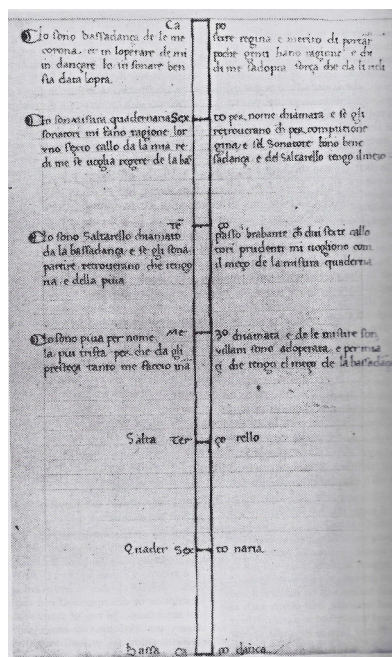
Co se týče konkrétní terminologie, taneční mistři Domenico, Guglielmo a Cornazano popisují principiálně obdobné zásady, byť se při vzájemném porovnání lehce liší či překrývají, ať už konkrétním názvem či vysvětlením konkrétních jevů. Pro větší přehlednost užitých termínů uvádím následující tabulku:

Taneční teorie – základní termíny

	Domenico da Piacenza	Antonio Cornazano	Guglielmo Ebreo/ Giovanni Ambrosio
1	Misura	Misura	Misura
2	Misura di terreno	Compartimento di terreno	Partire di terreno
3	Memoria	Memoriam	Memoria
4	Maniera	Maniera	Maniera
5	Agilitade	Aire	Aire
6	Fantasmata	Diversita di cose	Movimento corporeo

Tab. 1: Taneční teorie – základní termíny ve spisech tanečních mistrů 15. století.

5.1 Misura: Správné proporce



Obr. 11: Domenico da Piacenza: diagram jednotlivých misur (De arte saltandj et choreas ducendj, 1445).

5.1.1 Obecně o misuře. Klasifikace, tempo, metrum

Misura je ústřední kategorií v taneční teorii 15. století. Samotný termín vyjadřuje nejen určitý úsek v hudbě, ale v obecném slova smyslu „proporcí“ či „míru věcí“, Florio ji vykládá navíc jako „*pravidlo, prostředek či rozpoložení*.“¹⁴⁴ Domenico da Piacenza vysvětluje široce pojatý pojem *misury* (*misura generale*, „obecná misura“) v tanci nejen jako rytmické členění pohybu dle hudby, ale i jako soulad pohybu trupu s pohybem nohou.¹⁴⁵ Nevile toto pojetí vysvětluje v širokém kontextu: „*misura* ztělesňovala ideu proporcionality: proporcionalita prostoru kolem tanečnickova těla vytvářená pohyby jeho těla, proporcionalita půdorysu na podlaze, kudy vedly prostorové vzorce [tance] a proporcionalita hudby. Je to právě koncept proporcionality, který spojoval taneční (i jiná) umění s pythagorejskými a platónskými idejemi povahy vesmíru.“¹⁴⁶ Dalo by se říci, že určité *misuře* (ve smyslu

¹⁴⁴ John Florio vydal poprvé v roce 1598 italsko-anglický slovník „World of Words“. *Misura* je v něm vyložena takto: „*Misura*, a measure, a rule, a proportion, a meane, a temper.“ In FLORIO, John: Queen Anna's New World of Words, or Dictionaire of the Italian and English Tongues. London, 1611, s. 317.

¹⁴⁵ Pd, f. 3r: „*Mexura* generale secondo canto over sono o movimento consiste in mexurare el pieno cum lo vuodo mexurare el tacere cum lo odire del sono mexurare el movimento del corpo cum la prompta del pede altramente non se poteria rirovare principio ni mezo ne fine a questo motto de danzare.“

¹⁴⁶ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 78-79. Nevile dále sumarizuje, že taneční mistři 15.století neučinili žádný revoluční objev, pouze svými slovy popsali to, co bylo zcela v intencích tradiční hudební teorie, jejímž přirozeným základem je studium proporcí a vztahů.

uměřených proporcí) by mělo odpovídat v tanci vše: rytmus, míra pohybů, velikost kroků, gest i celkové držení těla a celkový „výraz“ tanečníka.

Nejprve se zabývejme *misurou* hudební, protože ta je pro tanec klíčová. Taneční mistři považovali hudbu za lůno tanečního umění:¹⁴⁷ „(...) *Tyto věci nám ukazují výjimečnost a nejvyšší důstojnost této vědy [hudby], jejímž rozkošným účinkem je radostné umění tance, které z ní přirozeně vzešlo.*“¹⁴⁸ *Misura* určující metrum a rychlost je základem pro tanec, jak píše Domenico a opakují i jeho žáci: „[Domenico] praví, že základem je *misura*, která udává veškerou rychlost či pomalost podle hudby.“¹⁴⁹ Hudba je tedy „matkou“ a zároveň průvodkyní renesančního tance, a jejich vzájemný vztah je ve spisech rozebrán nejpodrobněji ze všech (u Guglielma Ebreá zabírá pojednání o hudbě a jejím vztahu k tanci celých 10 z 16 úvodních teoretických kapitol spisu). U Domenica da Piacenza, ale i obou jeho následovníků, představuje *misura* schopnost dosáhnout dokonalé shody mezi tanečníkem a hudebním metrem a tempem.

Hudební *misuru* v tanci dělí taneční mistři na subkategorie – čtyři různé *misury* (čili tempově i metricky různé celky):

- *bassadanza*
- *quadernaria*
- *saltarello*
- *piva*

Co se týče pojetí *misur*, jednotliví autoři (Domenico, Guglielmo i Cornazano) si v obecné rovině zásadním způsobem neodporují (tj. rozdělení na 4 *misury*, jejich seřazení od nejpomalejší po nejrychlejší, cenění *bassadanz*y jako *misury* základní apod. – viz níže). Nicméně se od sebe odlišují v mnoha detailech – metrum některých *misur*, jejich podrobnější charakteristika či vzájemné vztahy mezi nimi.

Jednotlivé *misury* jsou hierarchicky uspořádány. Nejvýše je ceněna *bassadanza* (Domenico ji nazývá „královnou všech *misur*“¹⁵⁰), je nejpomalejší a nejdůstojnější ze všech

¹⁴⁷ O původu hudby a tance v antice viz *kap. 7.1*.

¹⁴⁸ Pg, f. 5v: „... Le qual cose ci mostrano la grande excellence & suprema dignitate d'essa scienza dalla qual l'arte giocunda e l'dolce effetto del danzare è naturalmente proceduto.“

¹⁴⁹ Pd, f. 1v: „Sempre operando el fondamento de la causa cioè mexura la qualle e tardezza ricoperada cum presteza.“ Originální formulaci lze též vyložit jako „pomalost, kterou střídá rychlost“.

¹⁵⁰ Pd, f. 4v. O výjimečném postavení *bassadanz*y svědčí i to, že se do pozdějších staletí dochovala jako jediná z *misur*, která mohla být tančena samostatně. Byla nejpomalejší, představovala vrchol tanečního umění; bylo

jmenovaných. Od ní se odvíjí (či doslova „odpočítávají“) *misury* další: dle (v pramenech asi nejjasnějšího) parametru rychlosti po ní následuje *saltarello*, *quadernaria* a nakonec *piva*, nejrychlejší ze všech *misur* (2x rychlejší nežli *bassadanza*). Jak je vidno i z Domenicova schématu výše (viz obr. 11), popis *misur* se zdaleka neomezuje na jejich pouhý výčet, zabývá se jejich vzájemnými vztahy a poměry: každá *misura*, od nejpomalejší po nejrychlejší (tzn. v pořadí *bassadanza* – *quadernaria* – *saltarello* – *piva*), je vždy o 1/6 rychlejší než ta předchozí (tzn. na 5 *temp* *bassadanz*y připadá 6 *temp* *quadernarie*, atd.).¹⁵¹ Vzniká tedy celkový poměr všech *misur* 6:5:4:3. Rozepsáno a kráceno, vznikají tedy tyto poměry:

- *bassadanza* : *quadernaria* = 6:5
- *bassadanza* : *saltarello* = 6:4, tj. 3:2
- *bassadanza* : *piva* = 6:3, tj. 2:1

Cornazano ani Guglielmo nejsou v popisech poměrů mezi *misurami* tak přesní, Cornazano uvádí, že na jedno „tempo“¹⁵² *bassadanz*y se tančí 2 „tempa“ *pivy* a „každá *misura* tak bude mít svůj pořádek.“¹⁵³

Domenico a Guglielmo navíc v rámci charakteristiky jednotlivých *misur* používají mensurální značky pro určení metra, jak je znala dobová hudební teorie 15. století. *Misury* se dle toho rozdělují na *perfecto/imperfecto* a *minore/maggiore*. *Perfecto/imperfecto* přitom značí obvykle *tempus*, tj. počet not *semibreve* (dříve \diamond , dnes ♩) v rámci jedné *breve* (dříve ♩ , dnes ♩). *Perfecto* obsahovalo 3 *semibreve*, *imperfecto* 2. Označení *maggiore* a *minore*









velice náročné si zapamatovat dlouhý sled jejích kroků a dokázat je v pomalém tempu doslova „vybalancovat“ a patřičným způsobem její kroky ornamentovat (viz níže popis *manier*y).

¹⁵¹ Domenico popisuje poměry jednotlivých *misur* takto (Pd, f. 3r-3v): „La prima la quale e piu larga de le altre se chiama per nome Bassedanza de mazor imperfecto: La 2^a mexura se chiama quadernaria de minore imperfecto: la quale per distantia de tempo e piu stretta de la bassadanza uno sesto. La 3^a mexura se chiama per nome Saltarello de mazor perfecto voi dire paso brebant e questa mexura per distantia de tempo e piu stretta de la quadrenaria uno altro sesto che vene ad essere uno terzo piu stretta della bassadanza: La 4^a ed ultima mexura se chiama per lo vulgo piva de minore perfecto. Questa calla del Saltarello per distantia de temp[o] uno sesto. Siche adonque questa mexura ultima dicta piva vene ad essere piu stretta de la bassedanza tri sestí che contene la metade.“

¹⁵² Užití termínu *tempo* v tanečních traktátech 15. století je velmi různorodé a pro dnešního čtenáře či interpreta poměrně matoucí: nejbližší moderní interpretaci je jeho význam ve smyslu (1) „rychlosti“, zkratka hudebního tempa, jak jej chápeme dnes. Ovšem užití při popisu tanečních kroků a *misur* vede spíše k významu (2) určitého úseku v hudbě, v moderní terminologii ekvivalentního hudebnímu taktu či pouze (3) jedné době. Když tento význam rozvedeme dále, ve vztahu k jednotlivým *misurám* může znamenat také určitý (4) rytmus charakteristický či typický pro danou *misuru*. Tanečník pak tančí „in tempo“, v souladu s ní, či „contra tempo“, v kontrastu k ní. v textu popisujících taneční choreografie se ale také často objevuje ve smyslu (5) blíže nespecifikovaného času či chvíle, kdy mají tanečníci např. „chvilí“ počkat atd.

Rozhodně lze říci, že interpretace termínu *tempo* pouze jako např. „hudebního taktu“ by byla zavádějící (byť z kontextu vychází často nejjřetelněji), neboť koncepce hudebního taktu vznikla až mnohem později.

¹⁵³ V, f. 13r.

značily obdobně tzv. *prolatio*, tj. počet not *minima* (dříve , dnes ) v rámci jedné *semibreve* (dříve , dnes ): *maggiore* obsahovalo 3 *minime*, *minore* pak 2. Toto rozložení *breve* a *semibreve* pak v různých vzájemných kombinacích označovalo jednotlivé *misury* zastoupené symboly , , , .

Misury, jejich mensurální označení v tanečních spisech			
	Domenico da Piacenza	Guglielmo Ebreo/ Giovanni Ambrosio	Antonio Cornazano
Bassadanza	mazor imperfecto	perpetto maggiore	perfecto maggiore in ragione do canto
Quadernaria	menore imperfecto	imperpetto minore	quattro per tre di perfecto maggiore
Saltarello	mazor perfecto	perpetto minore / perpetto maggiore	perfecto maggiore
Piva	menore perfecto	imperpetto minore	perfecto minore

Tab. 2: Misury, jejich mensurální označení v tanečních spisech

Každá *misura* má tedy své tempo (ve smyslu rychlosti, v poměru k ostatním *misurám*) a své specifické metrum. Bohužel, v tanečních spisech se právě v otázce metra taneční mistři ne zcela shodují. Teoretické principy, mensurální značky i notace si často protiřečí. Domenico a Guglielmo se v mensurálním označení *misur* shodují v podstatě pouze u *misury quadernaria*. Cornazano používá svou vlastní mensurální škálu.

Abychom získali představu o tom, jak misury fungovaly, uvádím principy, na kterých zakládá svou teorii Domenico da Piacenza. Příslušné *misure* přisoudil autor patřičné mensurální označení a příslušnou mensurální značku. Tomu odpovídalo, moderními termíny řečeno, rozložení not *semibreve* a *minima* (dnes půlových a čtvrtových) v rámci jednoho hudebního taktu. Budeme-li transkribovat mensurální notaci 2. poloviny 15. století do notace moderní, vyplynou z daných charakteristik následující metra (nutno ovšem ještě pro větší zmatení čtenáře dodat, že Domenico, stejně jako jiní teoretikové té doby, při charakteristice mensury obrací slovosled i význam daných ozančení: *mazor imperfecto* = *tempus perfectum*, *prolatio minor*):¹⁵⁴

¹⁵⁴ Viz též SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 66.

Domenico da Piacenza
Misury, jejich mensurální značky a rozložení semibreve/minima¹⁵⁵

Název misury	Mensura	Mensurální značka	Rozložení semibreve/minima	Transkripce, rytmus
Bassadanza	imperfecto maggiore	⊙	breve = 3 semibrevi	
	(perpetto minore = tempus perfectum, prolatio minor)		semibreve = 2 minime	
Quadernaria	imperfecto minore	○	breve = 2 semibrevi	
	(imperfetto minore = tempus imperfectum, prolatio minor)		semibreve = 2 minime	
Saltarello	perfecto maggiore	⊙	breve = 3 semibrevi	
	(perpetto maggiore = tempus perfectum, prolatio maior)		semibreve = 3 minime	
Piva	perfecto minore	⊙	breve = 2 semibrevi	
	(imperfetto maggiore = tempus imperfectum, prolatio maior)		semibreve = 3 minime	

Tab. 3: Domenico da Piacenza – Misury, jejich mensurální značky a rozložení semibreve/minima

Metrum daných *misur*, jak jsou uvedeny v tabulce výše, ovšem nelze považovat za jednoznačné. Sám Domenico totiž není v rámci své teorie koherentní: co se týče např. mensurálních značek uvedených v teoretické části spisu, v praktické části (tj. V notovém zápise k jednotlivým choreografiím) jich autor užívá mnohem volněji a rozhodně ne ve všech případech při požadované změně metra ve skladbě. Jednotlivé mensurální značky často nalezneme i pro označení jiných *misur* než je původně uvedeno (např. znak ⊙ užívá autor nejen pro *saltarello*, ale i pro *bassadanza*; znak ⊙ je užít nejen pro *piva*, ale zároveň pro

¹⁵⁵ Údaje v tabulce jsou pouze orientační, neboť předepsaná metra a rytmy, přiřazení mensurálních značek a jejich další užití dále v Domenicově spisu není zdaleka jednoznačné, viz následný text níže.

quadernarii, ad.)¹⁵⁶.

Jak už jsme řekli výše, situaci komplikuje fakt, že ostatní taneční mistři mnoho z Domenicovy teorie neupřesňují, ba naopak vzniká mnoho dalších nejasností. Ač Antonio Cornazano v mnohém na Domenico navazuje (užití mensurálních označení daných *misur* a jejich vzájemné poměry souhlasí), např. v užití mensurálních značek pro jednotlivé *misury* se v některých případech odlišuje. Guglielmo si s Domenicem v teorii pojednávající o *misurách* a příslušných mensurálních označeních v mnohém odporuje (viz *Tab.3*). *Bassadanzu* označuje jako *perfetto maggiore* či *imperfetto maggiore*, *saltarello* jako *perfetto maggiore* či *perfetto minore* (v různých verzích svého spisu) a *piva* společně s *quadernarii* jako *imperfetto maggiore*. Vznikají tak další metrické varianty jednotlivých *misur*.¹⁵⁷

Jak vyplývá z předešlého zkoumání, je velice těžké vyslovit jednoznačný závěr ohledně metrických proporcí jednotlivých *misur*. Budeme-li sumarizovat informace uvedené v tanečních traktátech s přihlédnutím (1) k teoretickým pasážím spisů všech zmíněných tanečních mistrů, (2) užití mensurálních značek v hudebních notacích k tancům, (3) popisům jednotlivých choreografií a (4) současné hudební interpretaci daných skladeb, docházíme k tomuto závěru: *misury* představují dle Kröschlové tempově i metricky různé taneční typy, které mohou mít následující vlastnosti: *bassadanza* – nejpomalejší, metrum 3/4, 6/4, 9/4 či 6/8, *quadernaria* – 2/4 či 4/4, *saltarello* – 3/4, 6/8 či 9/8, *piva* – nejrychlejší (2x rychlejší než *bassadanza*), metrum 2/4 či 6/8.¹⁵⁸

5.1.2 Taneční kroky a pohyby v jednotlivých *misurách*

Jak vyplývá z tempa a metra jednotlivých *misur*, je patrné, že každá z nich měla odlišný charakter, který vyžadoval jiný způsob tanečního projevu. To jasně dokazuje i množství informací ve spisech všech tanečních mistrů dané epochy, jak a kolika možnými způsoby se dá tančit v jednotlivých *misurách*. Důsledně se tomu věnuje zejména Guglielmo

¹⁵⁶ Při „dešifrování“ jednotlivých *misur* v konkrétních choreografiích nám u Domenico usnadňuje práci to, že (jako jediný z tanečních mistrů) uváděl zpravidla v popisu choreografie název následující *misury*, mělo-li dojít k její změně.

¹⁵⁷ Složitou problematiku *misur* a jejich vlastností viz např.: DANIELS, Veronique, DOMBOIS, Eugen. Die Temporelationen im Ballo des Quattrocento. In *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XIV*, 1990. Winterthur : Amadeus Verlag, 1991, s. 181-247; SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 63-72; NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 110-118; KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 335-339. NOWACZEK, Jadwiga: Zur Rekonstruktion des Ballo. Temporelationen in italienischen Balli des 15. Jahrhunderts oder: Die Misere mit der Misura. In *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maximilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*. Edition Helbing, Innsbruck 1997, s. 101-112.

¹⁵⁸ KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 337.

Ebreo v rámci svých Cvičení (*Aliud Experimentum*).¹⁵⁹ Obsahem těchto kapitol bývá výčet různých rytmických variací jednotlivých tanečních kroků a pohybů v daných *misurách*, stejně jako doporučení k jejich stylovému provedení příslušejícímu právě dané *misuře*, tj. otázka *maniery*¹⁶⁰.

V rámci jednotlivých *misur* tedy tanečníci prováděli taneční kroky a pohyby, jejichž základní charakter sice zůstával stejný, ale podobně jako v hudbě, tak i v tanci záviselo do jisté míry na rozhodnutí tanečníka, jaký rytmus tanečních kroků a pohybů zvolí a jaké jim dodá „zabarvení“ (*manieru*), aby dosáhl účinku, kterým má tanec zapůsobit na diváka. Samozřejmě, pro taneční kroky existují v traktátech indikace délky jejich trvání a někdy i rytmu. Jak ale vyplývá z dalších vysvětlení v textu i z popisu konkrétních tanečních choreografií, neplatí tyto zásady striktně. Existovalo více různých variant a tanečník se často musel či mohl pro některou z nich rozhodnout.¹⁶¹

Na tomto místě je třeba vyzdvihnout, že repertoár tanečních pohybů je relativně malý, mistři Domenico, Guglielmo a Cornazano jich popisují pouze 12 (9 *movimenti naturali* – pohyby „základní, přirozené“ a 3 *movimenti accidentali* – pohyby „vedlejší, naučené“).¹⁶² Choreografové i tanečníci, vycházejíce z takového poměrně omezeného pohybového rejstříku, museli nutně počítat a pracovat s bohatou škálou variací. Jedině tak mohla vzniknout více než stovka originálních choreografií, z nichž každá měla své specifikum.¹⁶³ Některé varianty tanečních kroků a pohybů traktáty popisují a „doporučují“ pro určité *misury*, jsem ale přesvědčena, že v rytmickém i stylovém provedení hrála významnou roli improvizace, tedy vlastní přínos tanečníka.

5.1.3 Hudba, hudebníci a jednotlivé *misury*

Rozlišení jednotlivých *misur* samozřejmě tkvělo zejména v hudbě a hudebnících, kteří tanec doprovázeli. Ti museli být jako první obeznámeni s principem a charakterem každé z nich. Dříve, než se zaměříme na konkrétní požadavky na hudebníky v určitých *misurách*, je třeba připomenout, že systém mensurální notace, který využívali i taneční mistři 15. století, fungoval na jiném principu než dnes: koncepce hudebního taktu neexistovala: pokud nalezneme v hudební notaci znak podobný dnešní taktové čáře, znamenalo to konec určitého hudebního úseku (fráze), která vyplývala z charakteru melodie či zpívaného textu.

¹⁵⁹ Pg, f. 9v-11v.

¹⁶⁰ O taneční *maniere* viz níže.

¹⁶¹ O tanečních krocích a jejich trvání viz *kap. 6.1*.

¹⁶² O tanečních pohybech a jejich rozdělení viz *kap. 6.1*.

¹⁶³ Soupis choreografií viz *Příloha 2*; o počtu a rozdělení choreografií viz *kap.6.2*.

V hudbě k tanci se v některých případech zároveň jednalo o změnu *misury*.

Bohužel, velmi často se v tanečních traktátech nesetkáme ani s indikací *misury* v popisu choreografie, ani s jejím označením v hudební notaci (a pokud ano, ne vždy si taneční popis a mensurální značka odpovídají). V takovém případě je nezbytné experimentovat a pokusit se nalézt takovou *misuru*, která by charakteru zapsané melodie a indikovaným tanečním krokům nejlépe vyhovovala. Že se takovým způsobem s jednou melodií hranou v odlišných *misurách* pracovalo, svědčí jasně i mnohé prvky různých „cvičení“ popsaná Guglielmem Ebreem v jeho spisu.¹⁶⁴

V každém případě bylo zapotřebí, aby hudebník uměl udržet tempo a charakter každé *misury* po celou dobu skladby.¹⁶⁵ Dozajista to ani pro ně nebyla jednoduchá záležitost, jak nemilosrdně komentuje Domenico: „*V těchto čtyřech misurách, rychlejších či pomalejších, spočívá pohyb tanečníka a hudebníka. A v tom se rozpozná veškerý intelekt i neznalost hudebníků: při hraní bassadanzy zrychlují z nevědomosti hudbu až do konce, a poté řeknou, že hráli jednu misuru. To ale lžou, neboť vlastně zahráli tři: na začátku bylo tempo pomalé (...) a tu neznalý hudebník misuru zrychlí tak, že se přejde na quadernarii. Bude-li takto pokračovat dále (...), přejde najednou k saltarellu. (...) a taková hlava nevládne tomu, co dělají ruce, a proto jich dobrých [hudebníků] najdeme jen málo. Neboť ne každý ptáček najde zrno.*“¹⁶⁶

Nejedná se ovšem pouze o tempo a metrum jednotlivých *misur*, kterým se musí hudebníci při hře i tanečníci ve svém pohybu podřídit. Zásadní pro hudební i taneční interpretaci *misur* je práce s tzv. *pieno* („plný“) a *vuodo* („prázdný, vakuum“), jejichž princip užívání popisují všichni tři autoři tanečních traktátů 15. století, byť jejich význam není zcela jednoznačný: v hudební terminologii odpovídají tyto termíny době těžké, přízvučné („*pieno*“) a době lehké, nepřízvučné („*vuodo*“). V tomto smyslu jej zřejmě využívají i popsané taneční teorie, ovšem dále tento (ve své době poměrně všeobecně známý) význam poněkud znejasňují. Dle Domenicova dalšího vysvětlení může být „*vuodo*“ chápáno také jako krátký okamžik ticha, který nastává před těžkou (přízvučnou) dobou, mezi dvěma „*tempi*“. *Pieno*

¹⁶⁴ Pg, f. 9v-11v.

¹⁶⁵ To je nesmírně důležité pro současné interprety taneční hudby 15. století, neboť dle slov tanečního mistra níže nebylo žádoucí v rámci jedné *misury* zrychlovat tempo (!).

¹⁶⁶ Pd, f. 3v: „In queste quatro mexure consiste el moto del danzatore e del sonatore piu largo e piu presto. E in questo se cognosce tucto lo intelecto e tucta la ignorantia deli sonaturi che de bassadnaza uno canto sonerano e sempre per puoco intelecto strenzerano el canto fino ala fine e poi dirano haver facto una mexura dicendo buxia e arano facto ne tre. Perche el principio del sono sera stato largo (...) e tu sonatore per puoco intelecto strenzando la mexura del canto de subito per distantia arivarai ala quadernaria. Non seria de cavo del canto (...) intrato serai in lo Saltarello. (...) El quale intelecto mette freno ale mane imperose ne trovano pochi de boni, perche omni oxello non cognosce el grano (...).“

lze vysvětlit paralelně k tomu jako zvuk, který zní během „tempa“.¹⁶⁷ Zásadním způsobem to pak ovlivňuje taneční pohyb: *pieno* indikuje krok, vykročení do krokové sekvence, zatímco *vuodo* značí jako vznos, nadnesení, *movimento*.¹⁶⁸ Kontrast určitého nadnesení, vznosu, v kombinaci s vykročením do prostoru pak zásadním způsobem formuje dynamiku tanečního kroku obecně.¹⁶⁹

Ale nejen to, různé užití *pieno* a *vuodo* odlišuje od sebe právě různé *misury*: Domenico přímo uvádí, že v *bassadanze* (s mensurálním označením *maggiore imperfetto*) se začíná taneční pohyb ve *vuodo* a končí v *pieno*. V *quadernarii* (s mensurálním označením *minore imperfetto*) je tomu naopak, začíná se v *pieno* a končí ve *vuodo*.¹⁷⁰ S tím souvisí dle tanečního mistra i konkrétní hudba k dané *misuře*, neboť rozložení vysokých a nízkých hlasů v hudbě je rozhodující pro identifikaci typu *misury*: zazní-li na začátku skladby vysoký hlas,¹⁷¹ je to znak pro *vuodo*, kterým by měla začínat *bassadanza*. Nízký hlas¹⁷², který zazní později, poté značí *pieno*.¹⁷³ Tomu odpovídá i užití tanečních pohybů, které dané *misury* zahajují: *bassadanza* by měla začínat „in lo vuodo“ – *movimentem*, nadnesením, „vysoko“, a poté z tohoto „přípravného“ nadnesení by měly vycházet další taneční kroky.¹⁷⁴ U *quadernarie* je tomu jinak – vysoký a nízký hlas zní od začátku společně: začíná se krokem (*pieno*), který je nadnesen (*vuodo*) až ve svém průběhu či na svém konci.¹⁷⁵ *Misura saltarello* pak dle Domenica odpovídá svým začátkem (na „vuodo“) *misuře bassadanza*, neboť se „z ní zrodilo“¹⁷⁶. Podobně tak *misura piva* odpovídá svým charakterem, tj. začátkem (na „pieno“) *misuře quadernaria*.¹⁷⁷

¹⁶⁷ Pd, f. 2v: „...Dico vuodo el tacere e pi[e]no l'odire. Dico vuodo tra un tempo e l'altro dico pieno in nel tempo instanti. E per consequente façando nocto a ti la natura e acidentia de questi moti.“

¹⁶⁸ Tuto charakteristiku *pieno* a *vuodo* uvádí i Domenico: Pd, f. 4r. Více o *movimentu* viz kap. 6.1.

¹⁶⁹ Těmto různým momentům skladby náleží i různé druhy pohybů – jde o *movimenti naturali* v *pieno* a *movimenti accidentali* ve *vuodo*. O této problematice viz kap. 6.1.

¹⁷⁰ Pd, f. 3v: „Nota che la bassadanza la quale e de mazor imperfecto se comenza el suo tempo in lo vuodo e compisse in lo pieno. La quadernaria la quale e di minore imperfecto e lo contrarioche tu principii el suo tempo in lo pieno e lo compisi lo in lo vuodo e provetello.“

¹⁷¹ Taneční mistři užívají nejčastěji výraz „contratenore“ či „soprano“.

¹⁷² Taneční mistři užívají nejčastěji výraz „tenore“.

¹⁷³ Z dnešního hlediska je to velmi diskutabilní otázka, tyto pasáže tanečních traktátů by si jistě zasloužily hlubší analýzu.

¹⁷⁴ Nadlehčení by se pak mělo objevit na začátku každého tanečního kroku.

¹⁷⁵ Pd, f. 3v-4r: „Nota ti sonatore quando comenci a sonare una misura de bassadanza sempre comenza el sov[p]rano piutosto che la bota del tenore quello sov[p]rano che tu comenci si el vodo e la bota del tenore sie lo pieno. e in la quadernaria la quale e de menor imperfecto farae el contrario che tu sonadore sempre recomenzarai la bota del tenore e quella del sov[p]rano tucto insieme.“ Že vyšší hlas v hudbě („contratenore“) značí *vuodo* a nižší („tenore“) *pieno* potvrzuje i Guglielmo Ebreo v pravidlech pro *misuru*. Tanečník si musí pamatovat, kterou nohu vychází do *piena* i do *vuoda* (viz Pg, f. 6r-6v).

¹⁷⁶ Pd, f. 4r: „Nota che lo saltarello ha lo suo nascimento dala bassadanza perche si ricomenza el suo tempo in lo vuodo como la bassadanza Ed e da mazore perfecto.“

¹⁷⁷ Pd, f. 4r: „E nota che la piva ch'e de minore imperfecto e el suo nascimento dela quadernaria perche se comenza el suo moto del tempo in lo pieno come la quadernaria.“

5.1.4 O jednotlivých misurách

Jak už jsme vysvětlili výše, *bassadanza* byla považována za nejvznešenější ze všech *misur*, existovala samostatně i jako součást větších tanečních celků, zkrátka byla tančena velmi často. Bylo proto nezbytné věnovat jí největší péči v rámci přípravy tanečníka. *Misura quadernaria* (dle Cornazana též nazývaná „*saltarello tedesco*“¹⁷⁸) prý nebyla používána samostatně v italských tancích, bývala ovšem součástí či doslova „zdobila“ některá *balli*.¹⁷⁹ *Saltarello* je dle Cornazana „*nejveselejší tančení ze všech a Španělé jej nazývají „altadanza*““¹⁸⁰. Vedle *ballitti* a *bassadanz*y se prý v Itálii tančí nejčastěji.¹⁸¹

Je zajímavé, jak se taneční mistři rozcházejí v názoru na *pivu*: Domenico tvrdí, že *piva* „*je nejubožejší ze všech misur*“, protože ji „*tančí sedláci na venkově*“¹⁸². Antonio Cornazano se naopak *pivou* pečlivě zabývá. Zřejmě proto, že se v autorově době tančení *pivy* považovalo stále silněji za nedůstojné a autor cítil potřebu vysvětlit, jak se věci mají. Tvrdí, že z *pivy* vznikly všechny ostatní *misury*, i *bassadanza*, a vztahy mezi nimi. A „*nakonec se všechny misury stávají pivou, stejně jako mnohé prameny vyvěrající na různých místech vedou do téže řeky.*“¹⁸³

Zabývá se historií tohoto druhu taneční *misury* a poté i pečlivými radami, jak *pivu* tančit, aby se urozený tanečník vyvaroval posměchu a zachoval si důstojnost. Tanec má dle Cornazana venkovský původ¹⁸⁴ a jeho melodii prý hrávali pastýři na rákosová stébla. Tyto prosté nástroje pak byly zušlechťeny v písňaly a mnoho ostatních (dechových) nástrojů, které *pivu* a mnoho dalších „melodií“ (myšleno patrně obecné užití dechových nástrojů) hrály v autorově době.¹⁸⁵ „*Ačkoliv piva byla pro naše předky hlavní [druh tance] a dnes je pro vzdělance vypilována do mnoha pěkných podob, dvořané a dobří tanečníci ji haní a zavrhuji.*“

¹⁷⁸ „Tedesco“ – německý, germánský.

¹⁷⁹ V, f. 6v: „La misura quaternaria non e sola molto usiata in ballo agli Taliani ma meschiata in qualche ballo adorna quello.“

¹⁸⁰ V, f. 4v: „Saltarello e il piu allegro dançare de tutti et gli spagnoli el chiamano alta dança.“ *Alta danza* doslova znamená „vysoký tanec“, jehož název vyplývá z užívání charakteristických poskoků či skoků typických pro krok *saltarello* (it. *salto* – skok, poskok). *Alta danza* pak mohla kontrastovat s *bassadanzou* (it. *basso* – nízký), jejíž charakter byl pomalý s tanečními kroky drženými spíše při zemi.

¹⁸¹ V, f. 10r: „Di tutte le cose che si dançano oltre i ballitti in sale degne (a noi italiana) le piu frequentate sono Saltarello et Bassadança.“

¹⁸² Pd, f. 4v (součást diagramu, viz též obr.11): „Io sono piva per nome chiamata e dele misure son la piu trista perche dagli villani sono adoperata.“

¹⁸³ V, f. 6r: „Quando sia ben la cosa disputata, ogni misura viene ad esser piva come cose che sono indi cavate quasi tracti d'un fiume molti rami.“

¹⁸⁴ Smith uvádí, že se jednalo o tanec hornpipe (SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 92).

¹⁸⁵ V, f. 11v: „...da villa origine di tutti gli altri e l suon suo controavato nel'avena per gli pastori. Dall'avena alle cane pallustri. Da quella assotigliati gl'ingiegni si trasferi negli fiauti & in altri instrumenti facti & usati hoggi di presso di noi...“

Ale když už se přeci jen tančí, sluší se, aby dáma nedělala jiné než přirozené kroky¹⁸⁶ a spíše pomáhala pánovi při otáčkách založených na scambiti a salti: vpřed, vzad, dovnitř a ven. Vyžaduje to, aby byla dáma rychlá a zkušená v tomto druhu tance, neboť tato misura jde [v orig. „vola“ – doslova „letí“] rychleji než ostatní.“¹⁸⁷

5.1.5 Misury v tanečních choreografiích

Konkrétní taneční choreografie v 15. století vznikaly tak, že autor buď ponechal celek v jedné *misuře* (odtud pak samostatný název *bassadanza*, jako druh tance tančený výhradně v dané *misuře*), nebo naopak využil *misury* různé, které pokladl za sebou či je navzájem proložil.¹⁸⁸ Na tomto principu vznikla drtivá většina tanců charakterizovaných v 15. století jako *balli*.¹⁸⁹ v některých choreografiích se vystřídají třeba jen dvě *misury*, v jiných se objeví všechny čtyři. Jedna *misura* se může objevit i několikrát (například během nedlouhého *balla Verçeppe* pro 2 dámy a 3 pány se *misura* změní dokonce osmkrát).

Je třeba si uvědomit, jak silný nástroj dostali choreografové v tento okamžik do ruky: díky střídání *misur* od důstojnějších k živějším mohli tanec jasně vygradovat, od nejpomalejšího tempa k nejrychlejšímu. Ne vždy se ovšem začínalo *misurou* nejpomalejší, tj. *bassadanzou*. Střídání pomalých a rychlých temp také umožňuje vytvořit v rámci jedné choreografie různé drobnější celky (krokově, prostorově či tematicky). Použije-li choreograf rychlé střídání *misur*, vznikají naopak v tanci překvapivé okamžiky, které tanec nesmírně oživují a bezesporu udržují pozornost hudebníkovu, tanečnickovu i divákovu. Např. v již zmíněném *ballu Verçeppe* se během tance střídají taneční pasáže pro pány ve svižnější *misuře saltarello*, s dámskými, které „odpovídají“ na pánské svou důstojnější *misurou bassadanza*. Zhruba uprostřed tance všichni společně zatančí několik kroků v *misuře quadernaria*, závěr pak patří nejrychlejší *misuře – piva*.

Pro shrnutí kapitoly o *misuře* citujme Domenica da Piacenza: je nutné vědět, jak pracovat s *misurami*, umět je všechny rozeznat a navzájem od sebe odlišit, tedy znát a „mít

¹⁸⁶ V originále „passi naturali“. Autor tím ovšem patrně myslel „kroky přirozené dané *misuře*“, kterými jsou rychlá *doppia* v rytmu *pivy* (více o tanečních krocích viz *kap. 6.1*).

¹⁸⁷ V, f. 6r: „Questa quantunche presso gli precessori nostri fosse principale sono a dançare suso hoggidi per gl'ingiegni assuttigliati in piu fiorite cose e abiecta e vilipesa da persone magnifice e da bon dançatori. Ma se pur questa si siene a dançare non e bello alla donna altro che gli suoi passi naturali ed aiutare l'huomo nelle volte sicondo gli sambiiiti e salti che 'l vegna a fare dritti e riversi e dentro e fuori et si richiede che sia presta et ben patica in quello per la sua misura che vole piu de l'altre.“

¹⁸⁸ Klasifikace tanců dle četnosti a konkrétního uspořádání jednotlivých *misur* by si zasloužila hlubší analýzu, to však nebude součástí této práce.

¹⁸⁹ Více o klasifikaci tanců viz *kap. 6.2*.

*misuru všech misur*¹⁹⁰. Taneční mistrovství pak popisuje Guglielmo Ebreo takto: takový je skvělý tanečník, jenž „jako když ucítí puls nemocného či stíženého horečkou, jako lékař pozná rychlost tepu, aniž by znal druh nemoci... tak stačí rozeznat, zda jsou údery pravidelné... či zda jsou rychlejší nebo pomalejší.“¹⁹¹ Nároky jsou tedy vysoké. Hudba by měla být tanečníkovi přirozená jako tep vlastního srdce.

5.2 Misura di terreno: Rozvržení prostoru

Termín „*misura di terreno*“ (dle Domenica da Paicenza) můžeme dnes vykládat jako rozdělení taneční plochy, doslova „proporce prostoru“. Jak jsme vysvětlili výše, jedná se v podstatě o princip zachování jisté proporcionality tanečního pohybu v konkrétním prostoru. Od tanečníka vyžaduje nejen schopnost odhadnout prostorové možnosti a přizpůsobit své kroky velikosti a rozměrům taneční plochy, ale upravit přiměřeně také velikost a intenzitu svých pohybů a gest.

*„Je složena ještě jiná misura, se vším pŕuvabem maniere, a to držení celého tĕla. Je odlišná od misur hudebních zmínĕných výše. Tato misura di terreno je misura lehká a je to ona, která udržuje váš pohyb umĕřený, od hlavy až k patĕ, ani pŕíliš velký, ani pŕíliš malý, a vyhnĕte se extrémŕm, jak jsem pravil výše.“*¹⁹²

Cornazano *Compartimento di terreno* hovoŕí výhradně o moudrĕm propoĕítání tanečního prostoru pŕed námi. Správný tanečníkŕv odhad prostorových záležitostí má pramenit jak z vlastní zkušenosti, tak z rad učitele.¹⁹³ Za zmínku stojí autorovo upozornĕní, že se tato ĕinnost (tj. uvaŕžování o prostoru, ĕasto jistĕ během tance samotného) má provozovat pŕedevším s „radostnou myslí“.¹⁹⁴ To je pokyn, který lze vnímat velmi nadĕasově – Cornazano si byl pravděpodobně z praxe vĕdom, že hlubokĕ soustŕedĕní a propoĕítávání tanečního prostoru, během tance zamĕstnává tanečníkovu mysl natolik, že nezŕídka zapomene na ono „radostné vzezŕĕní“ v tváŕi, které je u tance tohoto druhu žádoucí.

Guglielmo Ebreo zdŕrazňuje pŕi výkladu o *partire di terreno* (rozdĕlení prostoru ĕi taneční plochy) apriorní intelektuální ĕinnost tanečníka – velikost prostoru a jeho

¹⁹⁰ Pd, f. 5r: „...e neccesserio havere la mexura de tutte le mexure e questo e el primo fondamento de questo misterio.“

¹⁹¹ Pg, f. 11v: „...et quello tale tochasse il pulso ad uno amalato o alterato di febre cognoscera perfettamenteemente si chome il medico in qual grado batta il polso, avegna che non sappia la qualita delle infirmitate, perche scienza separata da questa. Ma basta che intendera se le botte sonno regulate secundo sua ragione o piu, o meno.“

¹⁹² Pd, f. 2r: „L'è un altra mexura la quale è composta, cum la gratia de la maniera, de el deportamento de tutta la persona la quale è desperada de le mexure muxichale dicte di sopra. Questa mexura el tereno è mexura legiera e questa è cella che fa tenere el mezzo del tuo motto dal capo a li piedi el quale non è ní troppo ní poco e fate fugire li extremi secondo ha dicto lui qui di sopra.“

¹⁹³ V, f. 4v: „...et quello eben compartire per pratica et ragion di magistero.“

¹⁹⁴ *Ibidem*: „...et sopra ogni cosa questo exercitio si faccia con iocondita d'animo.“

organizaci by si měl nejprve důkladně uspořádat v hlavě. Uvádí příklady z praxe: „*Nikdy neporuš tempo kvůli příliš velkému či naopak malému prostoru. Pokud je místnost příliš velká či malá, je třeba být důvtipný a vyměřit a rozdělit si prostor (či místo, kde se tančí) tak, aby se tanečník nacházel neustále s dámou, aby mu nescházel či naopak nepřebýval prostor. Neboť v malých a krátkých místnostech je třeba jiného časování i jiných proporcí [misur], než v těch velkých a rozlehlých. Protože rozdělení [prostoru] a dodržování misury je v malých místnostech mnohem rafinovanější a obtížnější než v prostorách rozlehlých a otevřených (...).*“¹⁹⁵

Je třeba si povšimnout ještě dalšího aspektu „prostorové inteligence“ tanečníka, na který upozornil Guglielmo, a to, že tanečnickovo uvažování o prostoru se netýká pouze „místnosti“, kde se tančí, ale jedná se i o souhru s ostatními tanečníky a partnerem, o jakousi inteligenci „skupinovou“. Co Guglielmo praví o součinnosti s dámou, Domenico zobecňuje na souhru všech tančících, a nazývá to doslova „prostorovou souhrou“ (*concordantia di terreno*): „*Je dále nezbytné dělat svůj pohyb tak, aby byl dobrý pro tebe i pro ostatní, to jest mít [společnou] souhru v prostoru. Vždy se vynacházej tam, kde máš být, jeden s druhým, tj. vycházej si vstříc s druhým tak, abys dokončil tanec [v prostoru] společně s ním.*“¹⁹⁶

5.3 Memoria: Paměť

Memoria (paměť) zaujímá ústřední místo nejen v teorii taneční, ale i v jiných svobodných uměních¹⁹⁷, je jednou ze složek moudrosti, jednou ze 4 hlavních ctností, jak je definuje např. Palmieri¹⁹⁸, bez ní se ctnostné lidské jednání neobejde. „*Paměť je nezbytná součástí moudrosti, protože prostřednictvím paměti se člověk poučí z událostí minulých, a skrze ně posuzuje události současné i budoucí.*“¹⁹⁹ Sám Domenico da Piacenza umisťuje *memorii* mezi důležité ctnosti poměrně explicitně: „*Cožpak nevíme, že misura je součástí moudrosti a svobodných umění? Víme, že paměť [memoria] je matkou moudrosti, která se*

¹⁹⁵ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 131): „...Non rompendo il tempo per Casone del terreno overo per mancamento della stancia, La qual fosse al dicto Exercicio breve o stretta dove convien Con lo proprio ingiegno Misurare & compartire Si e in tal modo il terreno & il luochco dove si balla che a tucti i tempi Con la donna dançando se trovi & che Non gli e avanci ne manchi terreno. Imperoche altra misura & altro tempo Bisognia ala stancia stretta & breve che ala grande & spaciosa, perche el partimento el misurato tempo Nel luochco stretto e molto piu artificioso & difficile che non e nel lucho Aperto e largo (...).“

¹⁹⁶ Pd, f. 2r: „Presso e necessaria a ti operando questa causa che secondo motto sii buono per ti e per altri cio che concordantioa di terreno ge sia che smpre ne retrovir ti secondo lo essere composito cio l'uno cum l'altro porzendose aiuto façando fine ale dançe secondo lo esser suo.“

¹⁹⁷ Pg, f. 20r.

¹⁹⁸ PALMIERI, Matteo: *Vita civile*. Gino Belloni (ed.), Florencie, Sansoni 1982.

¹⁹⁹ PLATINA (Bartolomeo Sacchi). *On True Nobility* (In NEVILE, *op.cit.*, 2004), s. 95.

získává dlouhou zkušeností.“²⁰⁰

Je také jednou z pěti částí rétoriky²⁰¹, pro jejíž zdárné zvládnutí je nezastupitelná („rozhodně nemůže dobře přednášet ten, komu při tom... bude chybět paměť“²⁰²). Je důležité se učit nazpaměť to, co máme prezentovat, protože pátrání v paměti či naopak improvizace většinou stírají kvalitu provedených úkonů, v tanci myslíme péči o sled základních pohybů: „Nejlepší bude naučit se nazpaměť to, čím se máš cvičit (neboť ty, kteří mluví spatra, odvádí od péče o hlas ono citové zaujetí, které vychází z věcí samých).“²⁰³

Konečně tedy v tanci obnáší *memoria* znalost a zapamatování si kroků a pohybů zvoleného tance a schopnost uvědomit si předem jejich sled. Antonio Cornazano definuje *Memorii* nejprve jasně a stručně: „*Memoria* znamená, že si musíte zapamatovat kroky, které máte udělat a které patří k základům tance.“²⁰⁴ Domenico da Piacenza vystihuje, že pro tanečnicka je navíc nezbytné mít paměť dlouhou a hlubokou, neboť „je pokladnicí všech přirozených i naučených tělesných pohybů [*movimenti naturali e accidentali*], které se vyžadují od všech účastníků, v závislosti na kompozici tanců.“²⁰⁵

Stejně jako oba předešní mistři, i Guglielmo Ebreo vyjmenovává základní principy tance a v kapitole o *memorii* doplňuje výklad o zásadním postavení *memorie* v tanečním umění praktickými příklady a radami: „je třeba (...) mít perfektní paměť, to jest (...) nashromáždit všechen svůj důvtip a věnovat neustálou pozornost tempu a uspořádání hudby. Neboť jestliže se některý zvuk pozmění, zkrátí či prodlouží, tanečník potom nebude pro smích kvůli nedostatečné pozornosti či špatné paměti.“²⁰⁶ Pokud se změní v kterémkoliv *ballu misury* či tempo jedné z nich, je třeba být maximálně pozorný a dle hudby řídit své tělo – gesta i kroky, které ovšem již musí být zakódovány v tanečnickově paměti: „Pokud se v řečeném tanečním umění necháte vést (jako mnoho jiných) pouze Štěstěnou spíše než rozumem či *misurou*, nerozeznáte začátek, prostředek ani konec [tance], a budete jako

²⁰⁰ Pd, f. 2v: „[M]a non sapiamo noi che la mexura è parte de prudentia et è ne le arte liberale? No[i] sapiamo che la memoria è madre de prudentia la quale se acquista per lunga experientia.“

²⁰¹ Mj. QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 128 (III, iii, 1).

²⁰² QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 519 (XI, iii, 12).

²⁰³ *Ibidem*, s. 521 (XI, iii, 25).

²⁰⁴ V, f. 3v: „Memoria e in tanto che vi dovete ricordare i passi havete a fare nelle cose che principiati di dançare.“

²⁰⁵ Pd, f. 1v: „... é neccesserio havere una grande e perfonda memoria la quale é texorera de tutti Li moti corporali Naturali e Accidentali che apartene a tutti li operanti secondo la forma dela compositione dele danze.“

²⁰⁶ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 130): „E di bisogno (...) havere una perfecta mimoria cioe una costante Atencione Raducendose alla mente Le Parte necesarie a essa mimoria havendo i sentimenti a se tucti raccolti & bene attenti al misurato et concordato suono. Imperoche se quello in alchun modo se motasse overo se allargasse o strengesse, che colui che fosse nel dançare Introducto non remanesse per pocha advertencia o per mancamento di mimoria schernito.“

duchem nepřítomný.“²⁰⁷

Antonio Cornazano navíc vyzdvihuje (svou) dobrou paměť, která mu nejednou umožnila zatančit si nový tanec, o kterém doposud jenom slyšel či ho například spatřil pouze jednou: díky dobré paměti (a přehledu o tom, jak tance fungují) byl schopen si tanec patřičně zatančit, aniž by prý pokazil jedinou drobnost.²⁰⁸

5.4 Maniera: Taneční styl

„...Přál bych si, aby dvořan měl vedle šlechtického původu i po této stránce štěstí a byl samotnou přírodou obdarován nejen rozumem a pěknou postavou i tváří, ale též určitým osobním půvabem, aby měl, jak se říká, punc roztomilosti, pro který si ho každý na první pohled oblíbí a zamiluje, a aby tento půvab zdobil a provázel celý jeho zjev a poskytoval záruku, že tento muž je hoden náklonnosti a přízně každého velkého pána.“²⁰⁹

Tak lze Castiglioneho slovy nejlépe popsat přirozený půvab, který je předkoladem pro správnou taneční *manieru* (způsob, styl, „manýra“), jež je po *misuře a memorii* zásadní kategorií pro renesanční tanec. Obnáší způsob držení těla, dovednost nenuceně, ale přitom vědomě vést svůj pohyb, schopnost celkově elegantně vystupovat, a to nejen v tanci, ale i mimo něj.²¹⁰ Ovládat široký rejstřík správné *maniery* v podstatě znamenalo osvojit si základní dobové estetické ideály a ty svým vystupováním zhmotňovat. Jaké byly? Domenico da Piacenza předkládá čtenářům (dozajista Benátčanům) obraz důvěrně známé reality, když popisuje *agilitade* („pohotovost, bystrost“) a *manieru corporale* (it. „corpo“ – tělo vypovídá o tom, že *maniera* obnášela pohyb celým tělem): „*Hlídej svůj pohyb tak, aby byl proveden s mírou, střídmostí – nesmí být ani příliš velký ani příliš malý. S plynulostí,*

²⁰⁷ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 131): „Imperoche volendo Seguir l'arte predicta como molti fano trasportati piutosto & guidati dala fortuna che d'alchuna rasone o misura, non se raccordando ual sia il principio, el meço o il fine, remaria come smemorato.“

²⁰⁸ V, f. 9v: „...e giogendo inproviso un ballo novo overo una bassadança et uditila recitace o vedutella fare una sol volta m'è bastato ad entrare in ballo dicto facto e fare la predicta sença errare un Iota etc.“ v italském originálu je zajímavá formulace „entrare il ballo“, což by mohlo mj. znamenat, že se tanečník do tance přidal i během něj, kdy už ostatní tančit začali. Zda a jakým způsobem mohlo fungovat libovolné vstupování do taneční choreografie, by si žádalo další zkoumání. Během následujících staletí se stalo běžnou praxí (v anglických Country Dances 17. století či později např. ve čtyřtylících 19. století), že se před začátkem tance či během něj věnoval čas na upamatování si jednotlivých tanečních figur. Někdy se i názvy figur nahlas vyvolávaly.

²⁰⁹ CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 47-48.

²¹⁰ V rámci poučení o správné *maniere* se každý z tanečních mistrů věnuje zároveň dalším termínům, které dále rozvíjí. *Maniera* se dá vnímat jako pojem širší, nadřazený ostatním jevům jako *diversità di cose, movimento corporeo, aire, agilitade* či *phantasmata*. Některým z nich věnuji samostatnou část, jiná popíšu jako součást *maniery* či dalších.

*jakou se gondola poháněná dvěma vesly pohybuje po jako obyčejně klidné hladině moře, pomalu stoupá a rychleji klesá.*²¹¹

Zákonitost pomalého vznosu a rychlejšího poklesu je jeden ze základních principů tanečního stylu 15. století. S jejich střídáním se neustále v tanci počítalo, a patrně v každé *misure* fungovalo toto střídání poněkud odlišně.²¹² To potvrzuje Cornazano, když upozorňuje na to, že i v *ondeggiare* je třeba zachovávat určité proporce (právě s ohledem na *misuru* hudební i *misuru* prostoru): „*Také v tanci nepozorujeme pouze misuru hudby, ale také misuru, která není hudební, a je odlišná od všech ostatních. Je to míra zdvihu v ondeggiare, tj. vždy se zdvihej tak, abys neporušil danou misuru.*“²¹³

To mělo v tanci značný efekt. Domenico, a po něm o něco konkrétněji Cornazano i Guglielmo specifikovali v tomto směru v podstatě 2 základní principy „půvabného“ pohybu: první z nich, vertikální (vznosy a poklesy) nazvali *ondeggiare* (italský výraz *onda* znamená „vlna“, *ondeggiare* je tedy doslova „houpání“ ve směru nahoru-dolů, zcela v souladu s asociací vznášející se gondoly). Cornazano je v tomto směru explicitní: „*Ondeggiare není nic jiného nežli pozvolný zdvih celého těla a rychlý pokles.*“²¹⁴ Druhý z nich, ve směru horizontálním, nazývá Cornazano *campeggiare*, což se dá s jistými obtížemi přeložit jako „zdůraznit, zvýraznit, vyzdvihnout“. Rámcově se jedná o natáčení těla či jeho horní poloviny do strany, a to v závislosti na pohybu nohou. Jistý návod nám dává Cornazano při radě, jakým způsobem „zdobit“ krok *doppio* (jeden z esenciálních kroků v dobovém tanečním repertoáru, jehož zdobení můžeme vztáhnout též na ornamentaci kroků jiných):²¹⁵ „*Maniera znamená, že (...) musíte vkusně dbát na to, co zdůrazníte [campeggiare] a ozdobíte [ondeggiare] tělem, podle toho, kterou nohou se hýbete: když vykročíte pravou nohou do doppia, musíte zvýraznit [campeggiare] pohyb na levé noze, která zůstává na zemi, mírným natočením těla na stranu, ozdobit [ondeggiare] druhý krátký krok jemným*

²¹¹ Pd, f. 1v: „e nota che questa agilitade e maniera per niuno modo vole essere adoperata per li estremi: Ma tenere el mezo del tuo movimento che non sia ni troppo ni poco ma cum tanta suavitate che pari una gondola che da dui rimi spinta sia per quelle undicelle quando el mare fa quieta secondo sua natura. Alçando le dicte undicelle cum tardezza e abbasandosse cum presteza.“

²¹² Pd, f.2v: „Sempre operando el fondamento y de la causa cioe mexura la quale e tardeza Ricoperada cum presteza.“

²¹³ V, f. 10r: „Anchora nel dançare non solamente s’observa la misura degli soni, ma una misura la quale non è musicale, ançi fore di tutte quelle, che è un misurare l’aere nel levamento dell’ondeggiare cioè che sempre s’alçi a un modo che altrimenti si romperia la misura.“

²¹⁴ V, f. 10r: „L’ondeggiare non é altro che uno alçamento tardo di tutta la persona et l’abbassamento presto.“ Pro lepší představu charakteru daného pohybu lze uvést i další možné interpretace slova *ondeggiare*, všechny v podstatě varíují onen základní: vznést, zvlítnit, vinout se (řeka, cesta), čeřit se (hladina).

²¹⁵ Viz též kap. 6.1, popis kroku *doppio*.

nadnesením a poté se s toutéž lehkostí snést ve třetím [kroku], který uzavírá doppio.“²¹⁶

V tuto chvíli si z citace vezměme výhradně to ponaučení, že pohyb, kterým se „zdobil“ konkrétní taneční krok, se prováděl na začátku kroku a zřejmě se pro zachování plynulosti pohybu mírně měnil v jeho průběhu. O jaký druh pohybu se v případě *campeggiare* přesně jednalo, nám pomůže osvětlit Guglielmo, který pro podobné pohyby používá výraz *ombreggiare*. Italsky „*ombra*“ znamená stín, *ombreggiare* tedy znamená doslova „stínování“: „*Tančí-li se sempio či doppio, pak jej s ohledem na daný krok pěkným způsobem [maniera] ozdob a vystínuj [ombreggi], tj. natoč se tělem do stejné strany, jakou nohou vykračuješ do sempia či doppia, levou či pravou, a zůstaň tak až do konce času vyměřeného pro celý krok. Tak bude krok ozdoben a vystínován patřičně podle řečeného pravidla zvaného Maniera.*“²¹⁷

Podobný princip ornamentace (*campeggiare*) nalezneme u Cornazana ještě v popisu kroku *saltarello*²¹⁸, což bylo v podstatě *doppio* doprovázené poskokem: „*Saltarello (...) se skládá pouze z kroků doppio ozdobené nadnesením [ondeggiato] v druhém krátkém kroku, který spadá mezi 2 tempa [dnes chápeme patrně jako „doby“], a zvýrazněný [campeggiato] pohybem v prvním kroku, který vede tělo, jak popsáno výše.*“²¹⁹

Z textu vyplývá, že *ondeggiare* a *campeggiare* [*ombreggiare*], oba způsoby ornamentace tanečních kroků, se užívaly současně. Různě rychlé a dynamické vznosy v těžišti a dolní polovině těla v souladu s různou mírou a intenzitou natáčení horní poloviny těla způsobovaly, že prakticky celé tanečnickovo tělo bylo neustále v pohybu, byť se třeba jednalo o pohyb malý, delikátní.

Maniera neobnášela ovšem pouze jmenované způsoby ornamentace (*ondeggiare* a *campeggiare/ombreggiare*), jednalo se také o užívání různých krokových sekvencí, které mohly být využity různými způsoby. Důkazy o tom najdeme u všech tanečních mistrů, za všechny citujme např. Antonia Cornazana při popisu *misury saltarello*: „*Je pěkné, když*

²¹⁶ V, f. 3v-4r, popis *manieri*: „*Maniera é che... douete dare aptitudine a le cose che facite campeggiando & ondeggiando colla persona seconda el pede che movite: come é se mouite el dritto per fare uno doppio douete campeggiare sopra el sinistro che rimane in terra uolendo alquanto la persona a quella parte /& ondeggiare nel sicondo passo curto leuandoui soauemente sopra quello con tal suauita abassarui al terço che compisse el doppio.*“

²¹⁷ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 132-133): „*Quando alcuno nell'arte del dançare facesse un sempio overo un doppio che quello secondo acadi lo adorni e ombreggi con bella Maynera, cioe che dal pie che lui porta el passo sempio o doppio infino ch'el tempo misurato dura tucto se volti in quel lato con la persona & con lo pie sinistro o con lo drecto con lo qual lui habia a stare il dicto acto adornato & ombreggiato dala dicta Regola chiamata Maynera.*“

²¹⁸ Více o *saltarellu* viz kap. 3.3, popis kroku *doppio*.

²¹⁹ V, f. 5r-5v, popis *saltarella*: „*Saltarello...consiste solo di passi doppi ondeggiato per releuarmento del secondo passo curto che batte in meço de uno tempo e l'altro, e campeggiato per mouimento del primo passo che porta la persona come sopra dissi.*“

dáma kromě přirozených kroků zdobených výše zmíněným *ondeggiare a campeggiare* přidá ještě některé líbezné prvky maniere jako *2 sempia* v jednom 'tempu' [dnes chápeme jako „taktu“] zdobená *campeggiare a ondeggiare*, či příležitostně tři *contrapassi* ve dvou 'tempi' [viz výše, patrně „taktech“]. Tyto dvě věci mohou být provedeny dohromady i zvlášť dle libosti. Nikdy by ovšem ani dáma ani pán neměli v krocích ztratit kontakt se zemí, pouze výjimečně, je-li pán dobrý tanečník.²²⁰

Potvrzujeme tedy hypotézu, že *maniera* mohla zahrnovat široký a různorodý rejstřík krokových variací a pohybů, které zřejmě nebyly součástí „oficiálního“ choreografického popisu a tanečník si sám mohl zvolit, které a jak do svého tance „vsadit“. To znamená, že v rámci daného tanečního stylu byla zřejmě na místě i improvizace.

Velmi originální vhléd do tanečního pohybu a jeho ozvláštnění je koncept tzv. „fantasmat“, v originále *phantasmata* či *ombra phantasmatica*. V dobovém kontextu označoval výraz *phantasma* přelud, výplod lidské fantazie či zjevení ve snu.²²¹ Taneční mistři vybrali tento pojem patrně proto, že dobře vystihuje prchavý okamžik, nepatrný, chvilkový, leč silný dojem, který upoutá lidskou mysl. Kdo se chce naučit tanečnímu umění, musí dle Domenica ovládat užívání těchto *fantasmat*, pohyby dotvářející základní taneční kroky a principy.²²² Dle slov autora je to „*obratnost těla, vedená porozuměním dané hudební misuře (...) jednou je třeba se zachovat tak, jako bychom právě uviděli hlavu Medusy, jak říká básník, najednou být jako z kamene, v jiném okamžiku zase letět jako sokol pronásledující svou kořist.*“²²³ Jedná se o umění vyjádřit zamýšlený silný dojem či emoci pomocí odlišné dynamiky tanečního pohybu. Antonio Cornazano doslova píše, že „*někdy není na škodu setrvat chvíli nehnutě [doslova jako „mrtvý“], ale potom je třeba začít „vzdušně“, jako by se člověk probral ze smrti k životu.*“²²⁴

Tanečník by měl být schopný pracovat s rychlými impulsy, které povedou buď ke zrychlení pohybu či k jeho pozastavení. Je důležité, že i zastavení vnímali taneční mistři jako

²²⁰ V, f. 6v: „Nel saltarello oltre gli soi passi naturali campeggiati e ondeggiati sicondo el modo dicto di sopra e bello alla donna intermeschiar gli alcune cose di dolce maniera come e dui passi sempi campeggiati & ondeggiati in uno solo tempo e talhora tre contrapassi in dui tempi et si ponno fare queste due cose l'una dietro al'altra e divise chi vole ne la donna deve mai dispiccare il suo tempo da terra ne anchora l'homo senno rarissimo se gli e bon dançatore.“

²²¹ „*Phantasma*, a vaine vision, or image of things conceived in the minde, an appearance in a dream, a false representation.“ In FLORIO, *op.cit.* (1611), s. 375.

²²² Pd, f. 1r: „...questo moto corporalle mosso da luoco a luoco con mexura, memoria, agilitade e maniera, mexura de terreno porzando aiuto spirando el corpo per fantaxmate.“

²²³ Pd, f. 2r: „*Fantasmata* e una presteza corporalle la quale e mossa cum lo intelecto dela mexura dicta imprimé disopra facendo requia acadauno tempo che pari do aver veduto lo capo di meduxa como dice el poeta, cio che facto el moto che sii tutto di piedra in cello instante et in instante mitti ale como falcone che per paica mosso sia seconda la Regola disopra , cioe operando mexura, memoria, maniera cum mexura de terreno e d'aiare.“

²²⁴ V, f. 7r: „*Talhor* tacere un tempo e star lo morto non e brutto ma entrare poi nel seguente con aeroso modo quasi come persona che susciti da morte a vita.“

důležitou součástí tanečního pohybu. Aby to vše tanečník zvládl, musel využít své invence a skutečně mistrovské schopnosti ovládat své tělo, aby tyto okamžiky působily opravdu snovým, prchavým, až „nehmotným“ dojmem.

Vzhledem k tomu, že se *fantasmata* měla odehrávat v rámci „běžných“ choreografií z tanečních spisů s „běžným“ krokovým repertoárem a danými pravidly, je jasné, že se muselo jednat navenek o velmi jemné, leč viditelné pohybové nuance. Domenico praví, že se vše má odehrávat dle pravidel definovaných výše, tj, v souladu s hudebním rytmem, danými tanečními kroky, rozložením prostoru a s celkovou lehkostí (*misura, memoria, maniera, misura di terreno, aire*).²²⁵ Antonio Cornazano dovysvětluje, že v návaznosti na Domenico tančení obzvláště v pomalých *misurách* musí být jako snový přelud, zjevení, „*pro jejichž vysvětlení bychom těžce hledali slova.*“²²⁶

To, že způsob užití *fantasmat* není ovšem v rámci jednotlivých *misur* ani v konkrétních choreografiích blíže popsán, nás vede k závěru, že se s *fantasmaty* zacházelo odlišně v různých situacích, které musel umět tanečník rozklíčovat. Konkrétnímu, praktickému předvedení tance musela tedy nutně předcházet svědomitá příprava tanečníka jak po stránce fyzické, tak intelektuální. Co se *fantasmat* týká, muselo to vzhledem k odlišným tělesným i psychickým dispozicím různých tanečníků nutně vést k odlišným výsledkům.

5.5 Diversità di cose: Rozmanitost tanečního pohybu

Domenico da Piacenza požaduje v rámci *Maniery od* tanečníka, aby byl schopen rozlišovat a obměňovat jednotlivé kroky a pohyby k nim náležící, zejména jejich velikost a dynamiku s ohledem na příslušnou *misuru*.²²⁷ *Diversità di cose* ve smyslu „rozmanitost“ je termín definovaný z tanečních mistrů 15. století pouze Antoniem Cornazanem. Zaslouží si ovšem veškerou pozornost, neboť podobný termín *varietà* nalézáme i v dobové teorii výtvarného umění, kde by se dal vyložit jako „barevná škála“, a především v zásadách rétorických (viz níže).

„*Diversità di cose je dovednost tančit tance jeden za druhým různým způsobem, tj. nikdy ne stejně, a tak mít kroky sempii, dopii, continentie, voltatonde a mezavolte*

²²⁵ Pd, f. 2r: viz pozn. 223.

²²⁶ V, f. 7r: „In questo Misser Domenichino vostro bon servitore e mio maestro ha havuto evidentissimo giudicio dicendo che l'dançare specialmente di misura largha vole essere simile ad ombra phantasmatica nella quale similtudine ad explicarla se intendono molte cose che non si sanno dire.“

²²⁷ O *manieře*, viz Pd, f. 1v: „Sempre operando el fondamento de la causa cioè *mexura* la qualle e tardeza ricoperada cum presteza.“

[předvedené] různorodě: to, co jsem udělal jednou [doslova „jedním dechem“], neopakovat ihned vzápětí podruhé.²²⁸ To se mohlo projevit například nápaditým „zdobením“ tanečních kroků, jak je popisuje v rámci *maniery* Domenico da Piacenza: *campeggiare* a *ondeggiare*, jemné vznosy a poklesy těla společně s mírným natáčením („stínováním“) ze strany na stranu dozajista přispívaly značnou měrou k požadovanému efektu.²²⁹

Ostatně, ani z dnešního hlediska není na ambici různorodosti uměleckého vyjádření nic neobvyklého: připadá-li nám umělecká produkce nezajímavá, v mnoha případech tomu klademe za vinu právě jednotvárnosti a monotónnosti, při které přestává dílo či produkce novými podněty upoutávat naši pozornost. Za pozornost dozajista stojí, že nebezpečí jednotvárnosti v uměleckém vyjádření vnímala velice zřetelně i antická doba. Zcela jasně to popisuje opět Quintilianus:

„Často je užitečné změnit něco z onoho tradičního pevného pořádku a někdy se to sluší, tak jako u soch a obrazů vidíme měnit držení těla, výraz obličeje a postoj. Postava stojící zpříma je velmi málo půvabná. Vždyť to by měla tvář přímo obrácenou kupředu, paže spuštěné, nohy u sebe – byl by to od hlavy až k patě strnulý pomník! Určitý sklon a takřkajíc pohyb dodá obrazu nebo soše jakousi činnost a oživení. Proto nejsou ruce vytvořeny jediným způsobem a v tváři se objevuje tisíc různých výrazů. Některé postavy jsou zachyceny v běhu a prudkém pohybu, jiné sedí nebo jsou ohnuté, jedny jsou nahé, druhé zahalené, některé mají z každého něco... a takový půvab a potěšení mají v sobě řečnické figury (...), přinášejí totiž do pravidelnosti určitou změnu a jejich předností je, že se odchyľují od běžného zvyku.“²³⁰

Převédeme-li si poučení o postavení soch či figur na obrazech do umění tanečního, vyplývá z rétorického spisu zřetelně požadavek na ornamentaci lidské postavy, ať už ve stoje či v pohybu. To přesně konvenuje s pravidly pro *manieru* a *diversità di cose*, jak ji popisují taneční mistři, jen často poněkud mlhavěji a stručněji nežli Quintilianus.

Další paralelou, jež vnímáme ve spisech o rétorice a tanci a která je poněkud jasněji charakterizována právě ve spisech rétorických, je již zmíněné nebezpečí jednotvárnosti v uměleckém (řečnickém) projevu. Ten by měl být na jednu stranu vyrovnaný, rovnoměrný,

²²⁸ V, f. 4r: „Diversità di cose è di sapere danzare dançe insieme differētiate e non sempre mai farne una medesima e così avere passi *sempi, doppi, continentie, voltetonde* et *meçevolte* di diverse guise e quello che s'è facto una fiata nol fare la siconda successivamente.“ *Sempi, doppi, continentie, voltetonde* et *meçevolte* – jednotlivé druhy tanečních kroků (jejich popis a vysvětlení viz *kap. 6.1*).

²²⁹ Více o *campeggiare, ondeggiare* a „zdobení“ tanečního pohybu viz výše (popis *maniery*).

²³⁰ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 104 (II, xiii, 8-11).

v tanečním slovníku bychom řekli v rámci jednoho stylu, ale v této rovnoměrnosti je nezbytné pracovat s jemnými nuancemi, rozmanitostí jednotlivých prvků:

„První podmínka správného přednesu je rovnoměrnost, aby řeč neposkakovala nepravidelnostmi rytmu a zvuku, nemísila dlouhé s krátkými, hluboké tóny s vysokými, zvyšování a snižování hlasu a v důsledku této nestejnosti jednotlivých částí nekulhala jako člověk s nestejně dlouhýma nohama.

Druhá podmínka je rozmanitost. Teprve ta dělá přednes přednesem. Ať se nikdo nedomnívá, že si rovnoměrnost a rozmanitost odporují, protože proti první přednosti, rovnoměrnosti, stojí jako nedostatek nerovnoměrnost, proti rozmanitosti takzvaná monoeidia, něco jako jediná podoba, jednotvárnost. Kromě toho umění střídat nejen propůjčuje řeči půvab a osvěžuje sluch, ale dodává i řečníkovi novou sílu tím, že mění druh námahy, tak jako střídavě stojíme, chodíme, sedíme a ležíme a nic z toho samotné nemůžeme snášet dlouho.

Nejdůležitější je (...), že hlas musí být uzpůsoben podle povahy věcí, o nichž mluvíme, a podle duševního stavu, aby nebyl v rozporu s rázem řeči. Vyhněme se tedy tomu, čemu Řekové říkají monotonía, tj. jednotvárné napětí dechu a hlasu, abychom totiž buď všechno nevyřvávali jako blázni, nebo abychom se neomezili na tón běžného hovoru, v němž není žádný vzruch, nebo na tiché šeptání, jímž se oslabuje veškerý důraz, ale také aby v stejných částech a při stejných citech byly přece jenom určité, byť malé odchylky hlasu, jak si to vyžádá důstojnost slov, povaha myšlenek, závěr nebo začátek periody nebo přechod od jednoho bodu k druhému. Je to podobné jako s těmi malíři, kteří malovali jedinou barvou, avšak některé části nechali víc vyniknout, jiné ustoupit – bez toho by jednotlivým údům nedali obrisy.“²³¹

5.6 Aire: Lehkost

„Podívejte se na dona Ippolita d'Este, ferrarského kardinála; od narození ho provázelo štěstí, jeho postava, tvář, slova i pohyby jsou do té míry prodchnuty a obestřeny půvabem, že i mezi nejstaršími preláty, třebaže je sám mladý, se těší takové vážnosti... právě tak když hovoří s muži nebo se ženami jakéhokoli stavu, při všech hrách, nebo když se směje a žertuje, chová se tak líbezně a uhlazeně, že

²³¹ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 524 (XI, iii, 43-46).

*si ho bezděčně zamiluje každý, kdo s ním mluví nebo se na něj dívá.*²³²

Baldassare Castiglione vystihuje to, co taneční mistři zamýšleli vyjádřit v kapitolách věnujícím se *aire*, tedy „vzdušnosti, lehkosti“. Ta představovala pro autory tanečních traktátů celkovou schopnost obdařit své pohyby půvabnou a nenucenou elegancí. Pro Guglielma Ebreu znamená *aire* „vznos“ či lehkost v tanci, jejímž prostřednictvím by se mělo dosáhnout vzdušného, jakoby beztlížného vzezření: „[Aiere] je projev vzdušného vzezření a vznosný pohyb vlastního těla, kterým se ukazuje dovednost sladce a půvabně se vznášet v tanci (...), protože pokud zůstáváme při zemi bez vznosu a bez aiere, tanec se bude jevit jako nedokonalý a nepřírozený. Ani přihlížejícím se nebude zdát pěkný a hodný skutečného obdivu.“²³³

Tato lehkost by se měla projevovat prakticky při všech základních pohybech, jako je *sempio*, *doppio*, *ripresa*, *continenza*, *scosso* či *saltarello*, uvádí Guglielmo. „Nazývá se Aire, neboť je třeba jej provádět nezbytně s ohledem na prostor a tempo. Pokud to v tanci upotřebíš a v praxi přiměřeně využiješ, ještě to zvýší příjemnost a rozkošnost patřičně lehkých kroků a gest.“²³⁴ Bez toho bude tanec chudý a neúplný.²³⁵

Antonio Cornazano chápe *aire* v širokém smyslu celkového tanečního „půvabu“. Zdůrazňuje, že tanec je realizován před očima diváků, a u těch musí sklidit patřičný pozitivní ohlas: „Aire v tančení znamená mít v tanci kromě výše zmíněných půvabů ještě další ladnost v pohybech, která potěší oči těch, kteří vás sledují, a činit tak především s živým výrazem obličeje a radostně.“²³⁶

To vše nás vede k poznání, že tanec v celé své složitosti a bohatosti musí působit lehkým, vzdušným dojmem. Tanečnickův projev by měl mít veskrze pozitivní nádech, být celkově „živý“ a na diváka by měl mít veskrze harmonizující účinek. Řečeno Quintilianovými slovy, „projevuje-li v tomto nějaké umění ten, kdo řeční [mysli: tančí], pak především tím, že dělá, jako by to žádné umění nebylo.“²³⁷

²³² CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 47.

²³³ Pg, f. 10r: „[Aiere] è un atto di aieroso presenza et rilevato movimento colla propria persona mostrando con destrezza nel danzare un dolce & humanissimo rilevamento (...) perché tenendoli bassi senza rilievo & senza aiere mostraria imperfetto & fuori sulla natura il danzare né pareria ai circostanti degno di gratia & di vera laude.“

²³⁴ Pg, f. 10r: „E chiamato Ayre bisogna che con ferma discrizone a luocho e tempo necessariamente. Se doperi & ponga in practica & moderatamente cello dimostri nel dançare i passi & gesti con dextra ligiereça assai piu grati & di piu piacere.“

²³⁵ Pg, f. 10r: „Sença la qual parte seria l'arte predicta simplice & difectiva.“

²³⁶ V, f. 3r: „Aere el dançare è in tanto che oltre ch'abbiati le predictate gratie dovete havere un altra gratia tal di movimenti che rendati piacere agli occhi di chi sta a guardarvi e quelli oprare sopra tucto con iocondita vista e allegramente.“

²³⁷ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 75 (I, xi, 3).

6. DOBOVÁ TANEČNÍ PRAXE

6.1 Základní pohybový a krokový repertoár

Rejstřík tanečních kroků dvorského tance 15. století není příliš rozsáhlý. Domenico da Piacenza, stejně jako Antonio Cornazano, rozlišují dva druhy tanečního pohybu – základní a vedlejší (terminologie kroků se u různých autorů mírně odlišuje, viz tabulka níže).²³⁸ Tzv. základní, „přirozené“ pohyby (*movimenti naturali*) mají původ v přirozené schopnosti lidské bytosti se pohybovat určitým směrem, otočit se, skočit apod. Jsou základními stavebními prvky každé taneční choreografie. Těchto základních pohybů vyjmenovává Domenico devět a patří mezi ně *sempio*, *doppio* [kroky vpřed], *ripresa*, *continentia* [kroky stranou], *riverentia* [poklona], *mezavolta* [otočka o 180°], *volta tonda* [otočka o 360°], *movimento* [malý pohyb, nadnesení] a *salto* [skok]. Tančí se v předem určeném tempu (pro každý z kroků je rozepsáno, na kolik časových jednotek – „temp“ – má trvat) v rámci některé z *misur* (viz níže). Dle Domenica jsou nejčastěji používané *sempio*, *doppio*, *ripresa* a *volta tonda*.²³⁹

Tzv. pohyby vedlejšími, „naučenými“ (*movimenti accidentali*) rozumějme spíše pohyby a gesta, které sice vycházejí z přirozených pohybů, jsou však již umělecky „zpracovány“ za určitým záměrem.²⁴⁰ Variují, obohacují a „dekorují“ pohyby základní. Podoba těchto vedlejších pohybů tak může být velmi různorodá, neboť pochopitelně odpovídá mnoha faktorům: dané *misure* a požadované *maniere* či námětu dané taneční choreografie. Odlišné „zdobení“ se mohlo lišit patrně i místně či demograficky od dvora ke dvoru, v různých oblastech či na různých územích. Možná se právě těmito drobnými nuancemi odlišovaly různé taneční „styly“, o kterých se dozvídáme z dobových pramenů.²⁴¹ Pochopitelně je pro nás velmi zajímavé, že se pomocí těchto vedlejších pohybů mohla vyjadřovat tanečnickova individualita a nápaditost. Taneční mistři 15. století pojmenovávají v podstatě tři druhy těchto vedlejších pohybů: jsou to *frapamento*, *scorso a escambiamento*. Domenico da Piacenza o nich praví, že „jsou ornamentální, protože nejsou nezbytnou součástí přirozeného pohybu.“²⁴² Většinou nemají přesně určenou *misuru*, často jsou

²³⁸ Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio ve svých spisech neuvádí seznam tanečních kroků ani jejich rozdělení na „základní“ a „vedlejší“.

²³⁹ Pd, f. 3r.

²⁴⁰ Přesný překlad termínu *accidentale* je v tomto případě mnohoznačný a obtížný: v kontrastu k pohybům „základním“ může vyjadřovat smysl pohybů „vedlejších“, podobně ve smyslu „umělý, vytvořený navíc, naučený“ může fungovat v protikladu k „přirozenému“. V současné italštině znamená také „nahodilý, náhodný“, což lze též uplatnit pro popsané taneční pohyby, které interpret mohl užívat dle svého uvážení kdykoliv během tance.

²⁴¹ O tančení „po italsku“, „po německu“ či „po francouzsku“ viz *kap. 3.1*.

²⁴² Pd, f. 2v: „...quisti tri se acquistano per accidentia perche non sono necessarii seconda natura.“

v určitém místě choreografie pouze zaznamenány, ale není jim přisouzeno žádné trvání v čase (tj. prostor v hudbě, takt či doba). Patrně tedy záleželo na invenci tanečníka, kolik, kdy a jakých těchto *movimenti accidentali* při tanci použil.²⁴³

Movimenti naturali			Movimenti accidentali		
	Domenico da Piacenza	Antonio Cornazano		Domenico da Piacenza	Antonio Cornazano
Sempio	x	x	Frapamento	x	x
Doppio	x	x	Scorsa	x	
Ripresa	x	x	Cambiamento / escambiamento	x	
Continentia	x	x	Trascorsa		x
Riverenza	x		Piçigamento		x
Mezavolta	x	x			
Volta tonda	x	x			
Movimento	x	x			
Salto	x				
Contrapasso		x			
Scambio		x			

Tab. 4: *Movimenti naturali* a *movimenti accidentali* ve spisech Domenica da Piacenza a Antonia Cornazana.

Každý ze základních pohybů má své vlastní uspořádání, které se přizpůsobuje dané *misuře*, a k němuž náleží i patřičná *maniera*, styl provedení a ozdob jednotlivých kroků. Repertoár tanečních kroků se v teoriích jednotlivých tanečních mistrů nemění. Všechny druhy kroků se používaly a kombinovaly ve všech druzích *misur*; patrně se dle požadavků choreografie dělaly i různě velké (v rámci dobrého „*partire di terreno*“), a je zajímavé, že se každý z nich dal dělat mnohokrát jinak, pokaždé s jiným „nádechem“, čili tak, aby se vyhovělo té správné *maniere*. Je fascinující, že pouze pomocí předepsaných devíti základních a třech vedlejších pohybů vznikla tak široká škála tanečních choreografií. Nedivme se tedy, že taneční mistři tolik dbali na výchovu citlivých tanečníků. Vždyť na jejich základě se tancem vyjadřovala „*harmonia mundi*“ ve všech svých rozličných podobách.

Pro správné provedení jednotlivých pohybů v konkrétních tancích bylo nezbytné cítit ještě jednu zásadu, a to střídání (či určitý rytmus) nadnesení, vznosu, samotného kroku a došlapu: Domenico da Piacenza při rozlišení pohybů základních (*movimenti naturali*) a vedlejších (*movimenti accidentali*) vysvětluje termíny *pieno* („plný“) a *vuodo* („prázdný, vakuum“), jež se bezprostředně vztahují k hudbě, která zní:²⁴⁴ *movimenti naturali* se provádějí *v pieno*, *movimenti accidentali* ve *vuodo*. Odvolává se na Aristotela (*el philosopho*), dle kterého *vuodo* v přírodě vlastně neexistuje. *Vuodo* vnímá Domenico jako

²⁴³ Antonio Cornazano překvapivě na jednom místě svého spisu poznamenává, že „zdobit pohyb“ pomocí *movimenti accidentali* není vhodné pro ženy, pouze pro muže (V, f. 8v).

²⁴⁴ O poměrně diskutabilním vysvětlení pojmů „*pieno*“ a „*vuodo*“ ve vztahu k hudbě viz *kap. 5.1.3*.

okamžik ticha, které nastává mezi dvěma „tempi“, *pieno* je zvuk během „tempa“. Pohyby základní (*movimenti naturali*) tedy nastávají během „přirozeného“ zvuku, zatímco pohyby vedlejší (*movimenti accidentali*) nastávají v jakoby uměle vzniklém okamžiku ticha. *Pieno a vuodo* je to, co přirozeně odlišuje tyto dva druhy pohybů navzájem od sebe.²⁴⁵

Ještě předtím, než přikročíme k popisu jednotlivých tanečních kroků a pohybů, uveďme pro lepší představu, jak jednotliví taneční mistři specifikují jejich trvání v hudbě:

Trvání tanečních kroků v hudbě			
	Domenico da Piacenza	Antonio Cornazano	Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio
2 „tempi“ ²⁴⁶	volta tonda (v <i>misuře</i> bassadanza)	3 contrapassi, volta tonda	tutta volta, 3 contrapassi
1 „tempo“	doppio, ripresa, riverenza	doppio, ripresa, mezavolta, (scambio)	2 sempii, doppio, ripresa, meza volta, 2 continenze, riverenza
1/2 „tempa“	sempio, continenza, mezavolta, movimento, salto	sempio, continenza	
1/4 „tempa“	frapamento, scorsa, escambiamento (pokud jsou v jednom „tempu“ 2 movimenti accidentali, mohou zabrat i méně než 1/4 „tempa“, např. pouhou 1 dobu)		

Tab. 5: Trvání tanečních kroků v hudbě ve spisech tanečních mistrů 15. století.²⁴⁷

Při popisu jednotlivých tanečních kroků nám může být nápomocný tzv. Rukopis z Cervery, katalánský dokument datovaný rokem 1496, který obsahuje grafické značky pro jednotlivé taneční kroky.²⁴⁸ Choreografický zápis má následující podobu (značky pro

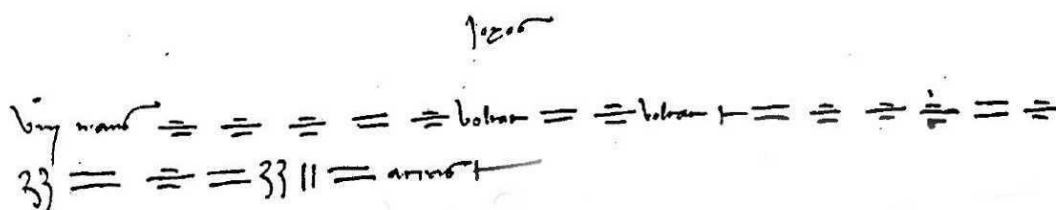
²⁴⁵ Pd, f. 2v: „...dodice moti sono l'operare de questa arte deli quali ne cava nove naturali e tre acidentalli. Li nove naturalli operati sono in lo pieno e le tri accidentali operati sono in lo vuodo. E perche bene dica el philosopho che non se puo dare vuodo. Dico vuodo el tacere e pi[e]no l'odire. Dico vuodo tra un tempo e l'altro dico pieno in nel tempo instanti. E per consequente façando nocto a ti la natura e acidentia de questi moti.“

²⁴⁶ Taneční mistři používají pro specifikaci trvání tanečních kroků v hudbě poměrně mnohoznačný termín *tempo*. Pro současného čtenáře je jasnější představit si v tomto případě hudební takt, byť koncept „hudebního taktu“ je historicky mnohem mladší (o mnohoznačnosti výrazu „tempo“ viz *kap. 5.1 a 7*).

²⁴⁷ Jak vyplývá z popisu textu výše, uvedené rozdělení v tabulce je pouze orientační, neboť v praxi zaznamenáváme mnoho výjimek, např. *volta tonda* trvala velmi často pouze 1 „tempo“, neboť byla složená ze 2 *sempii* či 1 *doppia*, *mezavolta* se často udála jako závěr jiného tanečního kroku, tj. trvala třeba pouze 1 dobu, známe také různé rytmizování *ripres*. *Movimenti accidentali* často zdobily začátek či závěr některého kroku, tedy jim nepříslušel žádný specificky určený čas, atd.

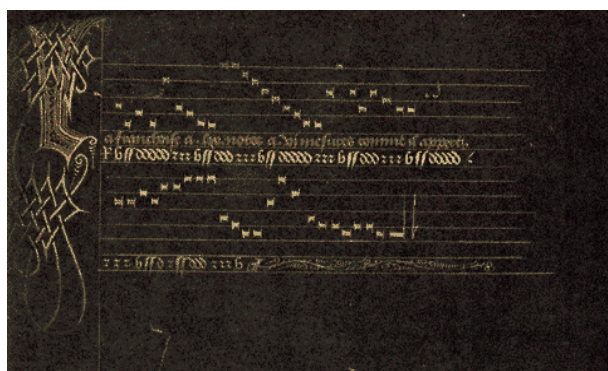
²⁴⁸ Cervera Manuscript (Rukopis z Cervery), Katalánsko, cca 1496. Nejstarší známý katalánský dokument zaznamenávající taneční pohyby odpovídající tanečnímu stylu 15. století. Anonymní rukopis obsahuje stručný popis 11 *baixes danses*, tj. *bassadanze*, odpovídajících svým charakterem francouzským *bassedanse*. Na textu je unikátní, že většina tanců obsahuje grafický záznam tanečních kroků (lze již hovořit o „taneční notaci“). Tyto značky mohou vypovědět mnohé o tvaru a trvání jednotlivých tanečních pohybů. Více o grafickém značení tanečních kroků v katalánských pramenech 15. století viz MAS, Carles i Garcia: *Baixa Dansa in the Kingdom of Catalonia and Aragon in the 15th century. Historical Dance*, 1992, Volume 3, No. 1, s. 15-23.

jednotlivé kroky jsou vysvětleny níže při popisu každého z nich).²⁴⁹



Obr. 12: Cervera Manuscript (Rukopis z Cervery), Katalánsko, cca 1496. Grafický záznam tance Ioyos.

Nejen grafické značky, ale i zkratky pro jednotlivé taneční kroky lze nalézt v tanečních spisech 15. a posléze 16. století. Jedním z takových nejstarších dochovaných pramenů je tzv. „Bruselský rukopis“ z konce 15. století, který pro zapsané *bassedanse* využívá výhradně zkratk pro jednotlivé kroky vepsaných pod notovou osnovu.²⁵⁰



Obr. 13: Basses danses dites de Marguerite d'Autriche („Bruselský rukopis“, cca 1490), popis tance La Francoise.

Podobné zkratky pro taneční kroky převzal i Thoinot Arbeau o bezmála jedno století později pro přehlednější popis *bassedanse*.²⁵¹ Uvádí je následující tabulka:

Zkratky tanečních kroků	
název kroku	značka
sempio / simple	s / f
doppio / double	d
ripresa / reprise / desmarche	r
continentia / branle	b
riverenza / reverence	R

Tab. 6: Značky pro jednotlivé taneční kroky užívané ve francouzských *bassedanse* ("Bruselský rukopis", cca 1490; T. Arbeau: *Orchésographie*, 1589).

Posledními otázkami společnými pro všechny taneční kroky daného období je, zdali

²⁴⁹ Text se čte zleva doprava. Pomyslného tanečníka si představme obráceného čelem vpravo, s osou svého těla těla uprostřed řádku, na kterém je tanec zapsán.


²⁵⁰ BASSES DANSES DITES DE MARGUERITE D'AUTRICHE („Bruselský rukopis“, cca 1490). Rukopis zaznamenávající na 25 listech hudbu i taneční kroky pro burgundské *bassedanse*, je považován za jeden z nejstarších pramenů užívajících „taneční notaci“.

²⁵¹ ARBEAU, *op.cit.* (1589).

měly být nohy při tanci vytočené či naopak zůstávaly v paralelní pozici. Z dobových vyobrazení i pozdějších indikací tanečních mistrů vyplývá, že špičky nohou měly směřovat výhradně dopředu v paralelní pozici či pouze v takovém vytočení, jaké bylo tanečníku „přirozené“.²⁵² Druhou otázkou je, kterou nohou se vůbec do začátku tance vykračovalo. Z pokynů v choreografických zápisech vyplývá, že jako první se do tanečního kroku či pohybu vydávala noha levá. V drtivé většině se pak kroky při svém opakování mají dle tanečních mistrů provádět nejprve levou a pak pravou nohou. V roce 1581 pak Caroso uvádí několik argumentů, proč by měla tanec (zahájený poklonou) začínat právě levá: „*Nechal jsem začít poklonu [Riverenza] od levé nohy, jelikož se tím ukazuje, že uctíváme danou osobu svým srdcem; a také proto, že pevný základ a stabilita našeho těla je pravá: a proto se nesmí nikdy pohnout jako první, ani při pokloně, ani v tanci. Pravím tedy, aby se každý čin či pohyb na začátku tance vždycky prováděl levou nohou.*“²⁵³

Sempio

(it. též *scempio*, *scenpio*, fr. *simple*, angl. *single*, šp. *pas / pas simple / passo sencillo*)

- „Jednokrok“²⁵⁴, jeden krok vpřed.
- Grafická značka (Rukopis z Cervery – 2 vodorovné čáry označují 2 *sempia* patrně v 1 tempu): .
- Základní stavební jednotka tance (nejen renesančního). Termín lze přeložit jako „jeden krok“ či „jeden“ ve smyslu jednoho ze dvou v páru v úzké souvislosti s *doppiem*, „dvojitým krokem“ či „dvojkrokem“ (viz níže). V drtivé většině případů se také proto *sempia* vyskytují po dvou (někdy čtyřech), často jako úvod k dalším krokům (nejčastěji *doppii*, *riprese* ad.). V některých tancích se objevuje jedno *sempio*, méně často se vyskytují ve skupině po třech, kde často doplňují obtížnější sekvenci kroků jako *contrapassi* apod.
- V renesančním tanci vyvozujeme míru a styl tohoto pohybu od „obyčejného“, hladkého kroku při chůzi, odpovídajícího přirozeným dispozicím tanečnickova těla.
- Tančil se vpřed, vzad či např. jako součást zátoček či otoček, tedy směrem, kterým

²⁵² Caroso se ve svých spisech explicitně vyjadřuje, že vytočené nohy u tanečníka působí nevhodně, až jaksi necudně (CAROSO, *op.cit.*, 1581, 1600).

²⁵³ CAROSO, *op.cit.* (1581), s. 4 (Regola II): „Ho fatto cominciar la Riuerenza col piè sinistro, perche si mostra di riuerire quella persona di cuore; & ancho perche la fermezza, & stabilit à del nostro corpo è il piè destro: ilquale non deue mouersi mai primo nel fare la Riuerenza, nè meno nel Ballare. Auertendo anco, che ogni atto, ò mouimento nel principiar de' Balli sempre si deue fare col piè sinistro.“

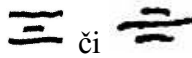

²⁵⁴ Český termín „jednokrok“ pro *sempio* a „dvojkrok“ pro *doppio* uvedla do českého kontextu Eva Kröschlová; termíny byly schváleny Ústavem pro jazyk český Akademie věd ČR, v. v. i. In KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha : SPN, 1981.

vyžadovala konkrétní taneční figura. Byl velice variabilní, jeho základní forma pak byla „zdobena“ nejrůznějšími způsoby odpovídajícími dané *misuře*, charakteru hudby, možná i námětu tance atd.

- Trvání v hudbě: nejčastěji $\frac{1}{2}$ *tempa* (dnes chápeme jako takt), tj. právě $\frac{1}{2}$ jednoho *doppia*. I další, zkrácené či prodloužené varianty se objevovaly: v choreografických popisech nalezneme i malé, krátké kroky označované jako *sempii piccoli*, *passetti* či *passettini*. V nejrychlejší *misuře* 'piva' mohlo zabírat *sempio* naopak i 1 celé *tempo*. Nicméně to, že 2 *sempia* trvající obvykle 1 *tempo* byla co do délky trvání v hudbě zaměnitelná s 1 *doppiem* (také na 1 *tempo*), znamenalo při stavbě choreografií zásadní nástroj, jak umožnit tanečníkovi, aby měl v příštím kroku volnou levou či naopak pravou nohu, dle záměru tanečního mistra. (Často záměrně taneční mistr indikoval v dalším kroku vyjít touže nohou, jakoby „proti přirozenosti“, což bylo vědomým přáním prověřit tanečnickovu zdatnost.)
- Zásadní otázkou pro interpretaci *sempia* v taneční praxi je, zda se na konci kroku přisouvala druhá noha do zavření v I. pozici, zda procházela plynule do dalšího kroku či se na své cestě nějakým způsobem u stojné nohy pozastavila. Bohužel, dochované prameny neuvádějí v tomto ohledu žádný jasný, nevyvratitelný důkaz, jak tomu doopravdy bylo. Já se přikláním k názoru, že kroky vycházely z přirozené lidské chůze, tedy je tanečníku bližší a přirozenější nohy na konci *sempia* „nezavírat“.²⁵⁵ Ovšem vzhledem k tomu, že se kroky prováděly různým tempem v různých *misurách* a byly „zdobeny“ různými způsoby, otevírá nám různý způsob zakončení *sempia* (a podobně např. i *doppia*) širokou škálu interpretačních možností.

Doppio

(it. též *dupio*, fr. *double*, angl. *double*, *doble*, šp. *seguit / pas doble*)

- „dvojkrok“ – dva či tři kroky vpřed.
- Grafická značka (Rukopis z Cervery – 3 různě dlouhé vodorovné čáry označují 3 kroky, z nichž první a třetí mají patrně stejnou délku):  či 
- Termín lze přeložit jako „dvojkrok“, „dvojitý krok“, v úzké návaznosti na *sempio*, „jednokrok“, viz výše). Skládal se z 2-3 jednoduchých, obyčejných kroků či 2-3

²⁵⁵ Taneční kroky mohly ovšem vcelku přirozeně plynout i se „zavíráním“ kroků. T. Arbeau (1589) popisuje na konci kroků *simple* a *double* zavření, pozici „pieds joints“. Dle E. Kröschlové vzhledem k tomu, že kořeny kruhových tanců *branle* sahají do středověku a možná i hlouběji, lze odhadovat, že i varianta se „zavíráním“ na konci kroku byla v 15. století obvyklá.

sempii.²⁵⁶

- V italském renesančním repertoáru se krok tančil výhradně směrem vpřed či vzad, v prostoru zabral obdobnou vzdálenost dvěma *sempii*.
- Trvání v hudbě: nejčastěji 1 *tempo* (dnes chápeme jako takt).
- Jedná se o nejvariabilnější ze všech kroků v tanečním repertoáru 15. století. Společně se *sempiem* tvoří základní stavební prvek evropského tanečního repertoáru, jehož podoba se pod různými názvy a v nejrůznějších variantách vyvíjela po celou taneční historii až dodnes.²⁵⁷
- Aby zůstal v *doppiu* zachován princip přirozené chůze vpřed a střídání nohou levá-pravá, na rozdíl od pohybu do strany (viz výše – popis *sempia*) se nejspíše skládal nikoliv ze 2, ale ze 3 kroků (soudě i dle grafického záznamu kroku výše z Cerverského rukopisu, který zaznamenává 3 čáry symbolizující zřejmě 3 kroky). Otázkou zůstává, jak tyto tři kroky vypadaly: byly všechny 3 stejně dlouhé? Jak byly rytmizovány? Mohl být druhý či třetí krok proveden jako přísun či zavření, v závislosti na rytmu hudby? V tomto ohledu vrhá světlo na *doppio* Antonio Cornazano, a to při vysvětlování „zdobení“ *doppia* v *misuře bassadanza* a při popisu *manieru* v *misuře saltarello*:

„*Maniera* znamená, že (...) musíte vkusně dbát na to, co zdůrazníte (*campeggiare*) a ozdobíte (*ondeggiare*) tělem, podle toho, kterou nohou se hýbete: když vykročíte pravou nohou do *doppia*, musíte zvýraznit (*campeggiare*) pohyb na levé noze, která zůstává na zemi, mírným natočením těla na stranu, ozdobit (*ondeggiare*) druhý krátký krok jemným nadnesením a poté se s toutéž lehkostí snést ve třetím [kroku], který uzavírá *doppio*.“²⁵⁸

„*Saltarello* (...) se skládá pouze z kroků *doppi* ozdobené nadnesením (*ondeggiato*) v druhém krátkém kroku, který spadá mezi 2 'tempi', a zvýrazněný

²⁵⁶ V *branlech*, francouzských tancích popsaných v 16. století A. Arenou a T. Arbeauem, je *double* (tedy italsky *doppio*) při pohybu stranou popsán jako 4 pohyby (krok stranou, připojení druhé nohy – přísun, krok stranou, přísun bez přenesení váhy). Při pohybu vpřed se pak jedná o kroky 3 a přísun (bez přenesení váhy). V italském repertoáru je *doppio* popsáno výhradně jako krok vpřed (či vzad), nikoliv stranou. ARBEAU, *op.cit.* (1589) s. 27v. (*double* vpřed), s. 68v (*double* stranou).

²⁵⁷ Srov. KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 337.

²⁵⁸ V, f. 3v-4r, popis *manieru*: „*Maniera* é che... douete dare aptitudine a le cose che facite *campeggiando* & *ondeggiando* colla persona seconda el pede che movite: come é se mouite el dritto per fare uno *doppio* douete *campeggiare* sopra el sinistro che rimane in terra uolgendo alquanto la persona a quella parte /& *ondeggiare* nel sicondo passo curto leuandoui soauemente sopra quello con tal suauita abassarui al terzo che compisse el *doppio*.“

(*campegiato*) pohybem v prvním kroku, který vede tělo, jak popsáno výše.“²⁵⁹

- Ve zmíněných *misurách* (*bassadanza*, *saltarello*) popisuje Cornazano druhý krok jako krátký. To by odpovídalo přirozené rytmizaci kroků v lichodobém metru, jakými obě tyto *misury* jsou. Naproti tomu se ve zbylých dvou *misurách* (*quadernaria* a *piva*), jež jsou sudodobé, žádná taková indikace neobjevuje. V nich tedy mohly být všechny 3 kroky stejně dlouhé.
- Problémem pro současnou interpretaci *doppia* je, zda se na jeho konci měly nohy „zavřít“ do I. pozice. Stejně jako v případě *sempia* (viz výše) mám za to, že nikoliv. Navíc se na konci *doppia* mohly objevit různé ozdoby, jako *botta*, *ripresa*, *salto* či *scosetto*, (nejvíce v rukopisu Vit) i „zavření“ nohou (bez přenesení váhy) mohlo být považováno za jednu z nich. Na konci *doppia* mohlo nastat také *escambiamento*, tj. výměna, zavření nohou, bylo-li žádoucí, aby další krok v tanci začínal stejnou nohou.
- Pro několik *doppii* tančených v rychlejším tempu začínajícími od téže nohy se zejména ve spisech Domenicových a Cornazanových užívá speciálního označení *contrapassi* (vysvětlení kroku *contrapasso* viz níže).
- Domenico uvádí, že v *misuře quadernaria* se *doppio* provádělo třemi kroky (*sempii*) na konci (4. dobu) s *frapamentem* (vysvětlení pohybu *frapamento* viz níže).²⁶⁰
- Variantou *doppia* jsou kroky zvané *saltarello* či *piva*: v případě *saltarella* (it. *salto* – skok) se jedná o *doppio* s malým poskokem či nadnesením na konci či na začátku kroku („*el moto del saltarello e uno doppio cum uno salteto*“),²⁶¹ které Cornazano přirovnával ke španělskému *alta danza*²⁶² či k francouzskému *pas de brabant*, „brabantskému kroku.“ Sekvence 6-14 *saltarell* velmi často otevírala italská *balli*.²⁶³ V případě *pivy* se jednalo o *doppio* provedené ve dvojnásobně rychlém tempu, odpovídajícímu charakteru živé *misury piva*.²⁶⁴
- Samotné *doppii* měly různé prostorové i „zdobné“ varianty, ve spisech se objevuje

²⁵⁹ V, f. 5r-5v, popis *saltarella*: „Saltarello...consiste solo di passi doppi ondeggiato per releuarmento del secondo passo curto che batte in meço de uno tempo e l'altro, e campegiato per mouimento del primo passo che porta la persona come sopra dissi.“

²⁶⁰ Podobně Cornazano uvádí, že „*quadernaria je správně saltarello tedesco, které se skládá ze 2 sempii a 1 ripresetty [stranou] na konci druhého kroku.*“ (V, f. 5v: „*Quaternaria e propriamente saltarello todesco che consiste in dui passi sempii & una ripresetta battuta dietro el sicondo passo in traverso.*“)

²⁶¹ Pd, f. 6r.

²⁶² Cornazanovo přirovnání k již existujícímu španělskému druhu tance by mohlo dle E. Kröschlové svědčit o tom, že španělské kořeny *saltarella* jsou hlubší nežli italské.


²⁶³ V tanečních spisech se objevuje také poměrně často krok *saltarello tedesco*, které obvykle označuje krok *saltarello* tančený v *misuře quadernaria*.

²⁶⁴ V, f. 7v: „*De tutti gli [movimenti] naturali nella piva non se ne fanno sennou no cioe el doppio che e prestissimo per la misura stretta.*“

doppio gallopato, doppio pediando, doppio portoghalese, doppio presto či *doppio sincopato*.

Ripresa

(it. též *rimpresa/represa/renpresa*, obdobný pohyb označován ve fr. *reprise / desmarche*, angl. *ripresa / reprise*, šp. *represa*)

- Krok stranou s následným přisunutím druhé nohy; v závěru kroku je malé nadlehčení v nártích a poté pokles na paty.
- Grafická značka (Rukopis z Cervery): 
(tvar 2 obloučků může naznačovat dle E. Kröschlové dráhu nohou po podlaze během provádění 2 *riprese*; v tom se zřejmě liší španělská *represa* od italské, neboť italské prameny se o takovém tvaru nezmiňují).
- *Ripresa* obnášela v podstatě krok a přísun, ovšem na rozdíl od *sempia*, jež by se mohlo zdát podobné, je *ripresa* mnohem „rozvážnější“ krok. Vzhledem ke svému trvání lze rozdělit na 2 pohyby (1. krok jednou nohou stranou, 2. přísun druhé nohy).²⁶⁵
- Trvání v hudbě: nejčastěji *1 tempo* (dnes chápeme jako takt). Objevují se ovšem i rychlejší *riprese*, tzv. *mezze riprese* na $\frac{1}{2}$ *tempa*, *ripresetty* na $\frac{1}{4}$ *tempa*, či některé druhy *riprese* do různých směrů, které mohly mít různé časování v závislosti na hudbě (viz níže).
- V Itálii, Francii i Anglii označoval tento termín různé (často poměrně odlišné) pohyby, v hudebním kontextu pojmenovává *ripresa* opakování taneční melodie v živější, rychlejší verzi (to platí např. pro tanec *Allemande*).
- Slovo *ripresa* nese dva různé významy: „návrat“ a „opakování“. V renesančním tanečním repertoáru nelze jednoznačně určit, který význam charakteristice kroku více odpovídá, neboť se velmi často odehrával po dvou a nohy se střídaly (typická fráze pro tyto *ripresy* v tanečních spisech je „*la prima sul pe sinistro e l'altra sul drito*“ – první levou a druhá pravou nohou).
- Jednou *ripresou* se tanečník posunul z místa, a to většinou přímo do strany. Druhou *ripresou* se pak vrátil zpět na své původní místo. Různé varianty *ripresy* ovšem dovolovaly i pohyb směrem vzad či šikmo vzad a vpřed.
- Variant *ripresy* existovalo značné množství. Například *ripresa do diagonálního směru*

²⁶⁵ Viz též popis *balla Verçeppe*, kde Domenico radí „začít *ripresu* pravou nohou a končit levou“ (Pd, f. 14r).

byla často označována jako *in traverso* („napříč“) či *in/sul gallone* („na bok“) tj. pravděpodobně 45°, a to šikmo vzad či vpřed. *Ripresa galoppata* (cvalem) či *ripresa (in) porthogalese* (především v *bassadanze* popsaných Guglielmem) se také prováděla diagonálně, dopředu či dozadu, většinou v rychlejším tempu a ve skupině po třech.²⁶⁶ *Ripresa (alla) franzese* se objevuje výhradně v *bassadanze*, náležela zřejmě k „francouzskému stylu“ v Itálii 15. století. Patrně se stejně jako francouzský *desmarche* pohybovala nikoliv stranou, ale směrem vzad.²⁶⁷

Continenza

(it. též *continentia*, šp. *continence / contenzia*; obdobný pohyb označován ve fr. *branle / congé* angl. *bransle* či *brawle*)

- Malý krok stranou a přísun („poloviční“, drobnější *ripresa*).
- Grafická značka (Rukopis z Cervery – 2 svislé čáry označují 2 *continentie*, patrně

v 1 tempu): ||

- *Continenza* znamená „umírněnost“, jednalo se tedy o pohyb nevelkého rozsahu. Krok do strany a přísun se provádí podobně jako *ripresa*, pouze v polovičním rozsahu, a to po všech stránkách (trvání v hudbě, délka kroku ad.).²⁶⁸ Proto se také *continenze* vyskytovaly po dvojicích (tančeny vlevo a vpravo či naopak), někdy i po čtveřicích.
- Trvání v hudbě: nejčastěji $\frac{1}{2}$ *tempa* (dnes chápeme jako takt).
- *Continenze* se často vyskytovaly na začátku tance, bývají popsány jako vůbec první pohyb tanečníků v rámci dané choreografie (srov. s popisem poklony – *riverenza*). To je velmi zajímavé – z pohybového hlediska to vnímám jako velmi prozřetelný čin, neboť tanečnickům právě tyto dva drobné společné pohyby (často v držení za ruku) umožnily, aby se v rychlosti přizpůsobili danému hudebnímu tempu a rytmu (hudba nemusela obsahovat předeheru), a zároveň se i navzájem „naladili“ jeden na druhého (např. mírou pohybu, jeho rychlostí či dynamikou). Následujícím krokem pak býval společný pohyb

²⁶⁶ V tanci *Partita Crudele* je uvedeno, že 3 tyto *ripresy* „ujdou“ stejnou vzdálenost jako 2 *sempii* či 1 *doppio*. I trvání tohoto druhu *ripresy* je diskutabilní, patrně mohla být různým způsobem zdobena, v tanci *Daphne* trvá 1 ½ taktu, v tanci *Caterva* trvají 3 *ripresy* patrně jen 1 takt, vzniká hemiola).

²⁶⁷ Italští autotři uvádějí slovy „francouzský styl“ („alla francese“) zejména ty tance (většinou *bassadanze*) či kroky v nich obsažené, které jsou svou formou poněkud konzervativnější, tj. starší. To by svědčilo o tom, že francouzské *bassedanse*, stejně jako jejich taneční kroky a pohyby, měly opět hlubší, starší kořeny nežli „novější“ italský styl.

²⁶⁸ Významné vodítko nám dává Antonio Cornazano v rámci popisu *misury bassadanza*, který poukazuje na rozdíl mezi *ripresou*, jež je větší a často trvá déle, a *continenzou*, která je menší a trvá kratší dobu, a není přípustné jednu zaměňovat za druhou či po *ripresu* tančit dvě podobné *continenze* a naopak: „Nella bassadança... non é bello senno fare le riprese et le continentie differentiate l' une dall'altra, cioe grandi e piccole e detro l'una grande non si faccia mai l'altra tale. e cosi é converso.“ (V, f. 7r).

vpřed, do kterého už tím pádem měli příležitost vstoupit připraveni, s patřičnou důstojností i grácií.


- *Continenzami* se velmi často tanec i uzavíral. Je velmi pravděpodobné, že pokud není jako poslední pohyb uvedena *riverenza*, etiketa vyžadovala, aby tanečníci udělali poklonu ihned poté, jakmile skončila hudba. To, že *continenze* bývají uvedeny jako poslední „taneční krok“, ovšem konvenuje s dobovou praxí, že se totiž tanec velmi často opakoval znovu, a tedy nebylo praktické, aby tanečníci klesali do poklony, když právě *riverenzou* choreografie znovu začínala. Při porovnání různých variant téhož tance nacházíme v popisech důkazy o tom, že byly *continenze* s *riverenzou* na konci tance zaměnitelné.²⁶⁹ Záviselo to především na tom, zdali se tanec ještě opakoval či skončil a jak tomu odpovídala daná hudba.
- *Continenze* jsou svým charakterem velmi blízké pohybu *branle* z francouzských *bassedanse*.

Riverenza

(it. též *riverentia*, fr. *reverence*, angl. *reverence / honour*, šp. *reverencia*)



Obr. 14: Vittore Carpaccio: Ritorno dei Ambasciatori (Ciclo di Sant'Orsola), detail. Benátky, Gallerie dell'Accademia. Riverenza.

- Poklona. Pokles, při kterém se posouvá jedna noha vzad. V závislosti na hloubce poklesu pak váha tanečníka zůstává na obou nohou či se přesune na přední z nich a o špičku zadní nohy se pouze „opírá“.
- Grafická značka (Rukopis z Cervery): 
- Slovo „*riverenza*“ vyjadřuje úctu, uznání. „*Fare una riverenza a...*“ znamená vyjádřit někomu tuto úctu, projevit mu uznání. *Riverenza* – poklona – je fyzickým vyjádřením

²⁶⁹ Např. při popisu tance *Partita crudele* uvádí spis *NY continenze*, zatímco *FN riverenzu*.

tohoto „aktu“ a v renesančním tanci je univerzálním a všudypřítomným znakem pro respekt. Má proto v tanci i mimo něj mnoho různých podob (viz *kap. 9*).

- Trvání v hudbě: nejčastěji *1 tempo* (dnes chápeme jako takt).
- Tance zpravidla *riverenzou* začínají a končí. Poklony se však objevují i během tance, kde velmi často uzavírají určitou hudební či taneční frázi, stejně jako je nalezneme v určitých (společensky příhodných) situacích na konci některých tanečních kroků, kde mohly navíc plnit funkci ornamentu, ozdoby.
- V 16. století již vyslovovali taneční mistři zásadu, že poklona je „*bránou do každého tance, vcházíme jí do něj i vycházíme*“;²⁷⁰ v 15. století ale situace ještě nebyla zcela jednoznačná. V chorografických popisech nalezneme jako první či poslední společný pohyb nikoliv *riverenzu*, ale *continenze* (podrobně o alternaci těchto kroků viz výše popis *continenty*). Dobová etiketa nicméně poklonu vyžadovala, předpokládám tedy, že pokud není *riverenza* explicitně uvedena na začátku tance, bylo ji třeba provést ještě před začátkem hudby či (zcela určitě) při vyzvání k tanci. Stejně tak po skončení tance bylo nezbytné partnerovi tímto formálním způsobem poděkovat: *riverenza* byla tedy neodmyslitelnou součástí taneční choreografie nebo se musela provést ihned po skončení hudby.
- V tanečních popisech můžeme identifikovat několik druhů poklony, které se lišily především její hloubkou a často i trváním v čase:

1. *Riverenza in terra (fino/sino in terra, a presa a terra, riverenza intera* – „na zem“, „k zemi“, „úplná riverenza“) je poměrně explicitní výraz: vyžaduje, aby se koleno jedné nohy dotklo či téměř dotklo podlahy. Tento druh poklony obvykle trval *1 tempo* (dnes chápeme 1 takt). Pokud je předepsána (či pokud to, dle mého názoru, tanečnickům přišlo žádoucí) a vyskytla se *riverenza* na úplném konci tance, mohli v ní tanečníci setrvat i déle.

2. *Riverenza* – nejčastěji užívané označení pro poklonu bez dalších specifikací. Jednalo se patrně o běžnou, „středně hlubokou“ poklonu, tj. tanečník se kolenem nedotkl země, ale nešlo na druhou stranu ani o pouhé snížení těžiště bez dalších pohybů (viz např. *riverenzetta* níže). Nejčastěji trvala *1 tempo*, ale nebyla výjimkou ani *riverenza* kratší, např. na $\frac{1}{2}$ *tempa* (taktu).

²⁷⁰ CAROSO, Fabritio. *Nobiltà di Dame*. Venetia : Presso il Muschio, 1600.

3. *Riverenzetta / Riverenza piccina / Riverenza piccola / uno poco di riverenza* – „malá riverenza“. Technicky se jednalo o druh „klasické“ *riverenzy*, jen provedené s minimálním snížením, či mohlo jít o pouhé mírné snížení těžiště.²⁷¹ Trvala patrně $\frac{1}{2}$ *tempa* či pouze 1 dobu a za ní mohla následovat malá pauza.²⁷² Nežřídka se tyto *riverenze* objevují na konci nejrůznějších kroků (*doppii, saltarelli* apod.), hudebně tomu ovšem neodpovídá žádná doba, musely být tedy provedeny jako součást daného tanečního kroku.

- Že taneční mistři skutečně mezi jednotlivými druhy poklony rozlišovali, svědčí např. *ballo „La fortuna“*, kde je „malá“ *riverenza* odpovědí na *riverenzu* „velkou“ či obyčejnou.²⁷³ V řadě choreografií najdeme ale rozlišení pouze prvních dvou typů poklon. Je nasnadě, že i v rámci označení „*riverenza*“ bez dalších příznaků mohli tanečníci zvolit z široké škály jemných pohybových nuancí (hloubka poklony, rychlost, dynamika apod.).
- V některých případech je určeno, že se tanečníci dotkli při pokloně rukama, ovšem pokud to není v tanci vyřčeno explicitně, patrně to nebylo pravidlem. Je nicméně možné, že byl pokles v nohách při pokloně doprovázen malým předklonem horní poloviny těla (jak vidíme i na dobových vyobrazeních). To se mohlo dít právě z důvodu, aby se tanečníci k sobě přiblížili či se pán přiblížil ústy k dámině ruce a naznačil polibek.

Mezavolta

- Otočka či obrat o 180°.
- Původ slova jasně vystihuje charakter tohoto tanečního pohybu: it. *mezzo* – polovina, prostředek, *volta* – otočka, oblouk. Samozřejmě to, že tanečník skončil zády do původního směru, se mohlo provést mnoha různými způsoby.
- Trvání v hudbě: nejčastěji $\frac{1}{2}$ *tempa* (dnes chápeme jako $\frac{1}{2}$ taktu), někdy i více (*1 tempo*) či méně (např. pouhou 1 dobu, „zdobí-li“ *mezavolta* pouze konec či začátek některého tanečního kroku)
- Dle dochovaných pramenů může *mezavolta* pojmenovávat dva různé jevy:

²⁷¹ Ve třech tancích (*La fortuna, Tangelosa, Giove*) taneční mistři specifikují, že má být provedena dokonce „*sulla punta del pie*“, na špičkách (což lze vykládat různým způsobem).

²⁷² Např. v tanci „*Mastri di tromboni*“ se dokonce vyskytují 2 malé poklony za sebou v jednom *tempu* (taktu).

²⁷³ *La fortuna, Balletto in tre chiama si la fortuna di marsetto da perugia* (NY): „...e poi l'uomo che ha perduto la signoria fa una riverenza al signore in fino in tera e l'signore acietta chon una riverenza piccina in sulla punta del pie, poi la donna fa l'altra riverenza el lui acietta cho riverenza piccina“.

1. Rychlý pohyb na konci či na začátku jiného kroku, který je v nich i časově zahrnut – nejčastější varianta.
 2. Pohyb („manévr“), který se provádí různými kroky, např. *2 riprese* či *2 sempii* ad. Časově pak odpovídá délce trvání předepsaných tanečních kroků.
- Termín *mezzo* (půl) nemusí v konkrétních choreografiích znamenat obrat přesně o 180°, v závislosti na kontextu se mohlo jednat o menší či větší změnu směru tanečních kroků (v rozpětí cca 90°-270°).
 - *Mezavolta* mohla být stejně jako jiné kroky různě zdobena, např. malým skokem, existovala také *mezavolta reversa* („obrácená“, točená na opačnou stranu) či *mezavolta sincopata*.

Volta tonda

(it. též *tucta volta*, *volta intera*, šp. *vuelta*)

- Otočka, obrat o 360° (provádí se různými kombinacemi základních kroků).
- *Volta tonda* není sám o sobě krok, ale pohyb („manévr“), jehož podobu i trvání v čase určuje předepsaná kombinace tanečních kroků (různý počet a pořadí *sempii*, *doppii* či *riprese*).
- Trvání v hudbě: nejčastěji *1-2 tempa* (dnes chápeme jako takty).
- Výraz označuje jak točení na místě (*neli logi suoi*), tak větší pohyb do prostoru po kroužku (*alquanto grande*). Žádná z těchto variant není obvykle v textu specifikována, je třeba ji vyvodit z kontextu dle počtu a typu kroků, kterými je prováděna, dle prostorového vzorce tance apod. Často nebývají uvedeny ani konkrétní kroky, které ji „naplňují“. Lze je ovšem vyvodit např. z dané *misury*, ve které se *volta tonda* objevuje. Jisté kombinace kroků byly totiž charakteristické pro jednotlivé druhy *misur*.²⁷⁴
- *Volta tonda in bassadanza*: Domenico užívá přímo termín *una volta tonda de bassadanza*, která se dle autorových slov skládá z *2 sempii* a *1 ripresy*, trvá *2 tempa* (takty). Pro tyto tři pohyby (prováděné v různém tempu s ohledem na konkrétní *misuru*) užívá Guglielmo v několika svých spisech ((FN, M, S, FI) termín *volta del gioioso*.
- *Volta tonda in quadernaria* byla většinou tančena poměrně rychle, skládala se

²⁷⁴ To funguje i naopak: v pozdějších pramenech, kde *misury* většinou nejsou uváděny, zapsané kroky v otočce mohou napovědět, o kterou *misuru* se jednalo.

z drobnějších, rychlých kroků (*1 doppio / 3 sempii + saltetto / 3 sempii + 1 meza ripresa / 4 passi sempii piccoli ad.*) a trvala většinou *1 tempo* (takt).

- *Volta tonda in piva* se realizovala často pomocí *1 doppia* (v této *misuře* velmi rychlého) během jednoho či dvou *tempi*. Velmi často po této otočce následovala konverzace pomocí „gest“ mezi pány a dámami, tj. střídavě předvedená *movimenti* či *scossi*.
- Velmi diskutabilní je i směr otočky *volta tonda*. Technicky jsou možné i proveditelné oba dva směry (vlevo či vpravo), ať už tanečník začíná levou či pravou nohou. Variabilní může být i rychlost rotace.

Movimento

(fr. *mouvement*, šp. *meneo / quebradito*)

- it. *movimento* znamená „pohyb“ či „nadnesení“.
- V italské taneční teorii 2. poloviny 15. století neslo *movimento* dva různé významy:

1. Nadnesení či elevace, „vznos“ (v rámci přirozených dispozic tanečníka). Že tento doslova „pohyb“ směřoval nahoru, potvrzuje Domenico, jenž jej spojuje s přívlastkem *insuso* (tj. „nahoru“). Totéž potvrzuje i Cornazano, který popisuje *movimento* jako „*el primo moto urgente*“ (počáteční zdvih) mj. coby první část kroku *saltarello*, jež směřuje nahoru do nadlehčení či poskoku (viz výše popis kroku *doppio*).

Movimento se mělo provádět *in lo vuodo*, tedy na začátku či na konci tanečního kroku, podle toho, jak předepisovala daná *misura* (o *pieno a vuodo* v jednotlivých *misurách* viz výše): Domenico poznamenává, že krok v *misurách bassadanza a saltarello* začíná *movimentem* ve *vuodo*, tedy na nepřízvučnou dobu: v současnosti to interpretujeme tak, že se na předtaktí provede *movimento* – vznos jako příprava na budoucí krok. Do něj se pak vykročí na první, přízvučnou dobu následujícího taktu. V *misurách quadernaria a piva* tomu bylo dle tanečních mistrů naopak: ve *vuodo* se krok končil, a tedy se i *movimento* provádělo jako záměrné zakončení tanečního kroku.

2. Pohyb či gesto, kterým tanečníci (často střídavě) v tanci komunikovali a doslova si navzájem gesty „odpovídali“.²⁷⁵ Cornazano jej charakterizuje jako decentní gesto pána na dámu, které bylo přípustné (a příhodné) dělat na veřejnosti (spíše ve smyslu „kompliment“), na které by se chtěla, či ještě lépe cítila povinována, odpovědět. Jedná

²⁷⁵ Velice často se setkáme v choreografických popisech s formulací „l'huomo fa un movimento e la donna gli risponderà con un altro“ – „pán udělá *movimento* a dáma mu dalším [*movimentem*] odpoví,“ atp.

se o „vyzvání“ či ušlechtilou konverzaci beze slov.

Tento druh *movimenta* zřejmě obsahuje zdvih či nadnesení (ad 1.), a to na obou nohách či s mírným vysunutím jedné z nich nad zem. To může a nemusí být doprovázeno jemným pohybem v horní části těla, pokynutím hlavy či gestem rukama. V této souvislosti se objevují termíny jako *scosetto*, *scosso* či *squasetto*, které patrně označují pohyb jako třesení či chvění.

Tímto *movimentem* se dle dochovaných choreografických popisů v některých případech zahajoval a ukončoval celý tanec.

Salto

(fr. *saut*, šp. též *saltillo*, angl. *jump*, *leap*)

- It. *salto* znamená obecně „skok“, což ovšem (nejen) v kontextu tance 15. století zahrnuje nejrozličnější druhy poskoků, výskoků, odrazů, přeskoků z nohy na nohu, skoků apod., kdy se tanečnickovo tělo vznese (více či méně) nad zem, ať už z jedné či obou nohou, a různým způsobem se posléze vrátí zpět na zem.
- Popis tohoto pohybu je v tanečních spisech různý a nepřiliš konkrétní, výšku a celkovou míru je třeba vyvodit z kontextu dané choreografie, času vyměřeného v hudbě, z charakteru či námětu konkrétního tance apod.
- Je pravděpodobné, že v choreografiích popsanych v tanečních traktátech a nepatřících mezi *moresche* či jiné divadelní tance, se obvykle nejednalo o skoky příliš vysoké, komplikované či dokonce skoky artistického ražení.
- Trvání v hudbě: nejčastěji $\frac{1}{2}$ – *1 tempo* (dnes chápeme jako $\frac{1}{2}$ – 1 takt). Domenico mu přisuzuje obvykle $\frac{1}{2}$ *tempa*, ve spisech se ovšem objevuje i malý skok, tzv. *saltetto* či *salto piccolo*, jež bývá součástí různých kroků, a zabírá tedy ještě méně času v hudbě (v současné terminologii $\frac{1}{4}$ taktu, 1 dobu ad.).
- *Salto* ve smyslu „poskok“ bylo součástí kroku *saltarello* (viz výše popis *doppia*), ale zdobilo příležitostně i jiné kroky, např. *mezavolte* či *contrapassi*.

Contrapasso

- It. *contra* – proti, *passo* – krok.
- Jak naznačuje název, jedná se o sekvenci několika tanečních kroků, většinou *doppii*, které se tančily (1) „proti“ rytmu hudby (měly specifické trvání) a zároveň (2) „proti“ přirozenému sledu pohybů, a často začínaly všechny (*doppii*) od stejné nohy.
- V odlišných *misurách* se tančily *contrapassi* různým způsobem: nejčastěji se s nimi

setkáváme v *misure bassadanza* (to potvrzuje ve svém spise i Domenico²⁷⁶), kde se měla obvykle tančit 3 *doppia* na 2 *tempa* (v současné terminologii 2 hudební takty), tj. celkem na 12 dob. 1 *doppio* tak vycházelo na 4 doby, nikoliv na běžných 6. V pozdějších spisech najdeme ale i mnoho dalších variant, např. 2 *contrapassi* trvajících dohromady 1 *tempo* (dnes: hudební takt). *Contrapassi* se vyskytovaly i v *misure quadernaria*.

- V některých případech zřejmě netrvaly všechny kroky obsažené v *contrapassu* stejně dlouho nebo nemusely nutně vyplňovat celý „prostor“ daného úseku hudby: „zbývalo-li“ např. v hudbě $\frac{1}{2}$ *tempa* či 1-2 doby, daly se *contrapassi* doplnit navíc např. *sempiem* či *mezz'eriprese*.
- Domenico tento druh kroků ještě nenazývá explicitně *contrapassi*, jeho následovníci ovšem již termín běžně užívají pro stejně popsané krokové sekvence, jde tedy bezpochyby o správný výklad.²⁷⁷ Je zajímavé, že např. Guglielmo Ebreo popisuje *contrapassi* pouze v některých tancích přejatých od Domenica da Piacenza, jinde už v takové míře *contrapassi* nevyžaduje a nahrazuje je ve 2 *tempi* například 2 *saltarelli*.
- Vzhledem k frekvenci těchto kroků začínajících od stejné nohy se jistě nejedná o omyl tanečního mistra, ale naopak o záměrnou zkoušku způsobilosti tanečníka.

Frapamento

- Pojmenování pro pohyb poněkud mlhavého významu (moderní italština zná sloveso *frappare* – ozdobit třásněmi, ozdobně olemovat, v 15. století název patrně vycházel ale z francouzského *frapper* – uhodit; Florio vysvětluje termín *frappare* jako „vychloubat se, chvástat se, být mazaný, mrštný, též škusbat, táhnout po zemi, uhodit či narazit o něco“²⁷⁸).
- Jedná se o ornament, který se patrně děje stejně jako *movimento* během určitého nadnesení celé osoby tanečníka. Může se jednat i o druh podupu, dupu či pozdvižení nohy nad zem.
- Otázkou je, zda se *frapamento* může týkat i pohybu rukou ve smyslu nějakého úderu, např. tlesky či lusky (to bych ovšem vzhledem k dobové etiketě považovala za poněkud nevhodné).
- *Frapamento* se objevuje v rukopisech především v souvislosti s *misurou quadernaria*. Domenico charakterizuje základní krok této *misury* dokonce jako „*doppio s frapamentem*

²⁷⁶ Pd, f. 3r.

²⁷⁷ Viz též kap. 10.1: v *ballu Leoncello* se tento jev vyskytuje.

²⁷⁸ „*Frappare*, to brag, to boast, to crake, to vauns. Also to cheate, to cunnicate, or beguile with overprating. Also to hale, to tug or drag along the ground. Also to beate, or bang.“ In FLORIO, *op.cit.* (1611), s. 196.

na konci“²⁷⁹, , to vše v jednom *tempu* (dnes chápeme jako „taktu“). Budeme-li tedy dnes počítat 1 takt této *misury* jako 4/4, vychází rozložení pohybů v Domenicově *doppio in quadernaria* jako jeden pohyb = jedna doba: krok-krok-krok-*frapamento*.

- Pojem *frapamento* se nevyskytuje ve spisech ostatních dvou tanečních mistrů, kteří pro ornamenty tohoto typu užívají jiné výrazy. Lze s těžkostí určit, zda např. *battere* či *botta* – úder či dup – nahradilo *frapamento* či se jednalo principálně o jiný druh pohybu.

Escambiamento

(it. též *cambiamento*, *scambio*)

- It. *cambiare* – změnit, proměnit.
- Výraz značí v taneční terminologii 15. století „výměnu nohou“, tj. přenesení váhy na druhou nohu na konci kroku tak, aby další krok mohl začít od téže nohy jako krok předešlý.
- Tyto výměny se v tancích 15. století děly poměrně často, např. jako nezbytná součást krokových sekvencí *contrapassi* (dle Domenica využívaných výhradně v *misuře bassadanza*), jež začínaly od stejné nohy, navíc bývaly poměrně obtížné pro svou rychlost.
- V popisu tance nebývá obvykle *escambiamento* uvedeno, ale na nutnost přenesení váhy upozorňují obvykle autoři pokynem, že další krok začíná (opět) pravou či levou nohou. Vzhledem k časté frekvenci takových informací soudíme, že nešlo (až na výjimky) o nedopatření, ale naopak o záměr tanečního mistra vyzkoušet dovednosti tanečníka.

²⁷⁹ Pd, f. 5v: „...el quale moto quadernario ge consiste in suo compimento uno doppio cum uno frapamento in uno tempo“ a Pd, f. 6r: „uno doppio e uno frapamento drieto alo doppio in uno tempo.“

6.2 Taneční choreografie 15. století: typy, prostorová forma tanců, náměty

V dochovaných spisech tanečních mistrů 15. století rozeznáváme dva druhy zapsaných choreografií – (1) *bassadanza* („nízký tanec“), důstojný tanec v pomalejším tempu, ve své původní formě bez poskoků, při zemi,²⁸⁰ a (2) *balli* (*balleti*, *balliti*), drobnější choreografické skladby se specifickým uspořádáním jednotlivých druhů *misur* (viz níže) a v jejich rámci jednotlivých kroků. Každý ze zapsaných tanců se liší od jiných, má svůj název a u některých najdeme i zaznamenaný konkrétní hudební doprovod. Takových tanců známe ze spisů Domenica, Guglielma a Cornazana cca 107,²⁸¹ z toho 43 jsou *balli* a 58 *bassadanze* (zbylých 6 nelze snadno specifikovat, buď o nich existuje pouze zmínka v některém ze spisů nebo autor nespécifikoval v popisu jeho druh).

Za zmínku jistě stojí i počet tanečnicků, pro který jsou choreografie určeny: téměř polovina z nich je popsána pro jeden pár (celkem 44). Takové tance ovšem nemusel provádět výhradně jeden pár sólový, některé se tančily jako procesionální, tj. v zástupu jeden pár za druhým. Mohly je předvádět i jednotlivé páry, každý „sám za sebe“, rozestavené různě po prostoru.

Téměř stejný počet choreografií (40!) je popsán pro 3 tanečnický (většinou jednu dámu a dva pány či naopak, začínající v řadě či zástupu). To je velmi překvapivé a ukazuje to na tehdejší zálibu „ozvláštnit“ a zdynamizovat tradiční formu jednoho páru o dalšího tanečnicka. V praxi to pak přináší zcela mimořádné obohacení prostorových možností choreografie, a to jak v ohledu rozestavení tanečnicků v prostoru (kruh, trojúhelník), tak v užití bohatšího rejstříku tanečních figur (šikmé procházení mezi sebou, průplety, branky z rukou apod.).²⁸² Zajímavé je, že soudě dle dochovaných choreografií, o 100 let mladších,

²⁸⁰ „Nízký tanec“ se rozšířil do celé Evropy – ve Španělsku byl nazýván „*baxa danza*“ či „*baixa danza*“, ve Francii „*bassedanse*“. „Ve francouzských popisech je přes 60 „nízkých tanců“... všechny tančící dvojice byly povinny respektovat různé struktury jednotlivých tanců; bylo obtížné pamatovat si sled kroků a frází každého z nich, proto byly paměťové pomůcky vítány. Ve Francii vyšla první tištěná notová sbírka „nízkých tanců“ s písmenným označením pohybů u nakladatele M. Toulouze v Paříži kolem r. 1490. Pro jednoduché – stále ještě oblíbené – chorovody (*rounds*, *ronds*, *coreae*) jich třeba nebylo.“ In KRÖSCHLOVÁ, *op.cit.* (1990), s. 337.

²⁸¹ Tento počet je nutno vnímat jako relativní; 107 znamená počet originálních choreografií dle jejich názvu, jež ovšem existují v různých více či méně odlišných variantách i v několika spisech najednou (např. *La Gelosia*, *ballo* pro 6 tanečnicků, najdeme v osmi různých kopiích a devátá se o něm zmiňuje). Jako samostatné choreografie jsem naopak započítala ty varianty jednoho tance, které jsou určeny každá pro jiný počet tanečnicků, a vzniká tak zcela odlišný tvar (např. *Principessa*, *bassadanza* pro 2 tanečnický / *ballo* pro 3 tanečnický; *Leoncello vecchio* – „staré“ – *ballo* pro 2 a *Leoncello nuovo* – „nové“ – *ballo* pro 3 tanečnický). Jako samostatné choreografie jsem započítala i ty, jež některé spisy zmiňují, popis ovšem neuvádějí.

²⁸² Co se týče typologie tanců určených pro 3 tanečnický, ze zmíněných čtyřiceti představuje 14 *bassadanze*, což je v poměru k ostatním *balli* více než třetina. Bylo by tedy mylné usuzovat, že se *bassadanza* jako „tradičnější“ typ tance nijak neinovovala či dokonce zastarávala.

obliba určité „nesouměrnosti“ poklesla, neboť zřejmě pod vlivem sílících renesančních ideálů a požadavků na dokonalou symetrii i ve společenském tanci drtivě převážily choreografie pro 2 tanečníky.

Dochované prameny obsahují dále 9 choreografií pro čtyři tanečníky, jednu pro pět (*Verçeppe*), jednu pro 10 (*Tesara*) a jednu pro 12 tanečníků (*Chirintana*). Tři choreografie jsou určeny šesti tanečníkům, dvě pak osmi tanečníkům.²⁸³

Ne vždy se jedná o taneční páry, např. ballo *Tesara* tančí 6 pánů a 4 dámy, ballo *Mercantia* tančí 1 dáma a 3 páni, ballo *Sobria* pak dokonce 1 dáma a 5 pánů.²⁸⁴ Je zajímavým faktem, že všechny zapsané choreografie jsou určeny pro smíšené páry, tj. vždy pro muže i pro ženy. Žádná z nich není primárně určena pouze jednomu pohlaví. Zdá se tedy, že záměrem tanečních mistrů bylo tancem ušlechtilé zobrazovat různé podoby vztahu mezi oběma pohlavími.

Jména tanců měla rozmanitý původ: často byla spojena se jmény či významnými událostmi šlechtické rodiny, jež zaměstnávala tanečního mistra. Odtud zřejmě pochází i název *balla Colonnese*, které zřejmě připravoval Guglielmo Ebreo pro svatební oslavy Alessandra Sforza se Svevou Colonnou da Montefeltro roku 1448.²⁸⁵ Domenico zase věnoval počtě Leonella d'Este dvě verze tance *Leoncello* (*Nuovo* a *Vecchio*). Navíc patrně pojmenoval dvě ze svých choreografií podle dvou venkovských sídel rodiny d'Este, jež byla jeho patronkou – *Belfiore* a *Belriguardo*²⁸⁶ [mj. též „bell' fiore“ = krásný květ, „bell' riguardo“ = krásný pohled]. Většina názvů ovšem není tak specifická, některé z nich nesou jména obecných příznaků „vznešenosti“, jako například *Principessa* (Princezna), *Marchesana* (Markýza), *Duchessa* (Vévodkyně) či *Corona* (Koruna). Jiné nesou v názvu různá témata, jako např. *Prigioniera* (Vězenkyně), *Pizochara* (patrně z it. *pizzo* – krajka), *Ingrata* (Nevděčnice), *Partita Crudele* („nelítostný boj“, patrně se ale jedná o symbolický souboj milostný), *Gelosia* (Žárlivost), *Patientia* (Trpělivost) a další. Nesmíme opomenout zmínit tance, které svým názvem odkazují na některého z antických bohů, jako je například *Giove* (Jupiter), *Venus* (Venuše) či *Cupido* (Kupid).²⁸⁷

²⁸³ Seznam tanců 15. století, společně s uvedením jejich typu, počtu tanečníků a autora/sbírky, kde je tanec zapsán viz *Příloha 2*.

²⁸⁴ Tyto tance obsahují určité nestandardní dramatické prvky, tedy i složení tanečníků je neobvyklé. Více viz níže.

²⁸⁵ In NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 25.

²⁸⁶ *Ibidem*, s. 26. Nevile také uvádí, že starší vila Belriguardo i mladší Belfiore byly velmi luxusní sídla, kam se šlechtici často uchýlovali na lov, ku odpočinku a různým slavnostem. Obě vily jsou bohatě a krásně zdobeny freskami, z nichž některé zobrazují konkrétní členy rodiny, jak tančí. Stejně jako literatura, i tanec tedy zvětšoval krásná místa.

²⁸⁷ Nutno ovšem dodat, že se např. tance s názvy božstev po choreografické stránce výrazněji neliší od jiných.

Bohužel nelze s určitostí vystopovat, zda název či téma konkrétního tance určoval, při jakých příležitostech se „měl“ tančit. Dochované prameny uvádějí (pokud vůbec) pouze názvy předvedených tanců, z nichž ovšem nelze vyvodit nějaké pravidlo (např. že se *Corona*, *Principessa* či *Marchesana* měly tančit při zasnubních oslavách jednotlivých šlechticů). Některé z předvedených tanců v roce 1459 na florentském Mercato Nuovo zaznamenává MS Magliabecchiano: páni s dámami přišli v úvodu slavnosti patrně nějakým z procesionálních tanců (zřejmě *bassadanza*), následovalo *saltarello*, po kterém se objevily tance *La Chirintana*, *Rostiboli*, *Laura*, *Mummia*, *Carbonata*, *Lioncielo*, *Belriguardo*, *La Speranza*, *L'angiola bella*, *La danza del re*.²⁸⁸ Většina z těchto tanců je popsána v dochovaných tanečních traktátech, můžeme tedy bezpečně potvrdit, že zapsané tance byly skutečně tančeny na dobových slavnostech, tvořily součást tehdejšího tanečního repertoáru. Nevile v této souvislosti poznamenává, že „přestože neexistují žádné záznamy o působení Domenica a Guglielma ve Florencii, jsou to přesto jejich choreografie, které byly předvedeny na Mercato Nuovo. Zdá se tedy jisté, že popularita a dosah jejich choreografií byly geograficky mnohem rozšířenější než území jejich prokázaných profesionálních aktivit. Dále, tyto tance musely být autorovi zmiňované básně natolik důvěrně známé, aby si zapamatoval a zaznamenal jejich jména ve svém líčení dané události.“²⁸⁹

Zapsaným choreografiím se ve všech směrech vymykaly divadelní *intermezzi* (či *intermedia*, v širším slova smyslu i *morisky*), speciální choreografie na dané téma, jakási divadelní „oživení“ dlouhých hostin a tanečních slavností. Ty byly často určeny tanečnickům jednoho či druhého pohlaví (známe i příklady mužů oblečených v ženském kostýmu), počet tanečnicků se různil a svoboda tématu byla poměrně široká. Taneční mistr většinou vytvořil speciální *intermezzo* pro určitou příležitost. *Intermezzi*, stejně jako *morisky* nejsou součástí dochovaných tanečních traktátů, ovšem díky jejich neobyčejnému charakteru budily pozornost vyslanců a kronikářů, kteří se o nich (spíše než o běžném tanečním repertoáru) ve svých svědectvích zmiňují, a byť nepopisují např. taneční kroky v nich, v dokumentech nelazneme alespoň vylíčení jejich tématu a stručný průběh.²⁹⁰

Neznamená to ovšem, že by tance repertoáru společenského neobsahovaly určité dramatické prvky a nevyžadovaly jisté herecké nasazení od svých účastníků. Zejména některé tance zapsané poprvé mistrem Domenicem nesou určitý námět a obsahují řadu prvků

Využívají stejný krokový repertoár i taneční figury, které jsou obvyklé pro tance jiné. Na druhé straně mohly původně tvořit součást některého z alegorických *intermezz*, jehož námětem byl kosmos či antická božstva.

²⁸⁸ MS Magl. VII 1121, f. 69r (viz Příloha 3).

²⁸⁹ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 43.

²⁹⁰ Více o divadelních *intermezzi* a *moriskách* viz kap. 3.3.

pantomimických: např. *ballo Verçeppe* je „tanec podobný šarvátce“²⁹¹, *Mercantia* „je tanec věrný svému jménu [*mercanzia* = zboží, tretky], poněvadž jedna dáma tančí se třemi pány, a tak by se na první pohled mohlo zdát, že jakoby obchoduje se svými milenci.“²⁹² *Sobria*, „jak řečeno výše [*sobrio* = střídavý, uměřený], je tanec zcela opačný k *Mercantie*, ve kterém se dáma drží pouze toho [pána], jenž ji na začátku do tance přivedl.“²⁹³ Jak je zřejmé, téma i uspořádání některých choreografií je přímo založeno na dialogu mezi ženami a muži. *Mercantia* a *Sobria* jsou toho věrným důkazem: v prvním z nich dáma prostřednictvím tanečních kroků i figur skutečně „obschoduje“ se svou přízní a přijímá „nabídky“ ostatních kavalírů. *Sobria*, „počestná“, naopak pomocí *mezavolte* a dalších tanečních prvků ostatní pány odmítá, aby nakonec provedla figury výhradně s tím kavalírem, se kterým původně do tance přišla. Stejně tak i *ballo Ingrata* (Nevděčnice) po jednu dámu a dva pány si zakládá na pasážích tančených střídavě pány a dámou, jež se od pánů neustále odvrací a vzdaluje, aby je poté k sobě opět nalákala. Tento rozmanitý „dialog beze slov“ se děje v rámci „klasického“ krokového repertoáru 15. století.²⁹⁴

K pochopení toho, jak renesanční tanec vypadal v prostoru, nás vedou dvě různé cesty: za první (a samozřejmě) předepsané taneční kroky, jejich maximální a minimální délka a směr, do kterého je choreograf zavedl, a za druhé také prostor, který byl pro společenský tanec určen.

Co se týče délky tanečních kroků, jsme dozajista limitováni přirozenými dispozicemi lidského těla: většina kroků jdoucích vpřed, vzad či do strany nepřekračovala přirozený pohybový rozsah tanečnicků (výjimkou byly krokové variace v *moreskách* a jiných divadelních představeních, ve společenském repertoáru pak některé variace skočné, v 16. století pak obraty a piruety např. v *gagliardě*, *canariu*, *pavaniglii*, *salti del fiocco* ad.).²⁹⁵

Pro dochované choreografie je příznačný směr, kterým mají být předepsané kroky tančeny. V 15. století postupuje choreografie jako celek výrazně směrem vpřed, a to (zřejmě) po přímé linii. Tanečníci začínají obvykle vedle sebe či v zástupu za sebou a postupují vpřed.

²⁹¹ V, f. 18r: „Ballo quasi simile ad una scaramuccia.“ Scaramuccia dodnes znamená v italštině hádku, šarvátku, potyčku. „Scaramouche“ byla také jedna z postav *commedie dell'arte*.

²⁹² V, f. 14r: „Mercantia e ballo appropriato al nome che una sol donna dança con tre homini e da audientia a tutti gli ne fossero pure assai come quella che fa mercantia d'amanti.“

²⁹³ V, f. 27v: „Sobria come d'inançi e dicto e ballo tutto contrario della mercantia nel qualce la donna s'attiene a colui solo che prima l'ha conducta in ballo (...).“

²⁹⁴ O tom, jakým způsobem tančit či jak zacházet s výrazem těla i tváře viz *kap. 8*.

²⁹⁵ *Gagliarda*, *Canario*, *Pavaniglia* – druhy tanců v 16. století, které byly přímo založeny na skočných variacích (*gagliarda*) nebo skočné prvky ve velké míře obsahovaly. *Salti del fiocco* – speciální druhy obtížných skoků popsanych zejména C. Negrin.

Samozřejmě, že se v tancích vyskytují kroky stranou, ale jejich počet nikdy nepřevyší značné množství kroků vpřed, popř. vzad. Základní taneční linie vpřed bývá zpravidla „ozdobena“ figurou zátočky, obcházením jednoho tanečníka druhým či obratem na místě o 180°. Celkové vyznění je ovšem důsledně lineární. Ani drtivá většina choreografií pro 3 osoby nevyužívá příliš mnoho pohyb tanečníků po kruhu či spirále, ani průplety nejsou příliš obvyklé. Lze z toho usuzovat, že se taneční mistři 15. století chtěli oprostít od tance lidového? Tj. nejen mnoho tanečních kroků lidového původu, ale ani prostorové vzorce jako kruh, chorovod, spirála, či průplet nenalezly v těchto nových, „umělých“ choreografiích místo. Nejčastější prostorová forma dvorského společenského tance byla tedy přímá linie, kterou často zvýrazňoval i počet tanečních párů, které ideálně postupovaly v procesí, tj. jeden pár za druhým.²⁹⁶

Co se týče prostoru, ve kterém se tančilo, vede nás k podobným závěrům: jak jsme již uvedli dříve v této práci, tančilo se v prostorách venkovních i vnitřních. Venku se jednalo např. o náměstí, zahrady, patrně i nádvoří některých paláců (rozměry těchto prostor ovšem nemohou být pro naše úvahy určující, neboť zcela jistě vznikaly prvotně za jiným účelem než tanečním). Vnitřní prostory, zejména pak sály určené pro reprezentační účely měly většinou obdélníkový tvar, jehož délka výrazně převažovala nad šířkou (poměr stran býval až 4:1). Takovému typu prostoru (dlouhému a poměrně úzkému) vyhovovala nejlépe forma přímé taneční linie.

Tančilo se ovšem i v prostorách menších, privátních, jejichž uspořádání jistě nebylo tak určující. Soukromé večírky s „muzicírováním“ a tancem byly jednou z běžných kratochvílí u dvora. Na to ovšem byli taneční mistři připraveni: součástí tanečních traktátů je i poučení o určité prostorové inteligenci tanečníka (*Misura di terreno*, neboli „rozdělení, míra prostoru“), jež musí s předstihem naplánovat délku svých kroků a velikost tanečních figur tak, aby byly prostoru přiměřené.²⁹⁷

Co se týče tanečních figur a celkového „tvaru“ tance, dají se vnímat dvěma různými způsoby: (1) „Matematicky“, jako prostorový vzorec umožňující různou míru interakce mezi tanečníky, tj.:

²⁹⁶ I v 15. století se najdou výjimky, např. tanec *Chirintana* (zmiňovaný v různých pramenech již ve 14. století a v 16. století popsán F. Carosem jako *Chiaranzana*) fungoval jako progresivní *Country Dance* (či „kontratanec“), kdy první pár tanečníků procházel zástupem ostatních, a vždy po zatančení několik společných figur se tento pár přesunul k dalšímu páru tanečníků. Co se týče tanečních figur, v 16. století už zaznamenáváme posun v prostorových formách tanců: např. figura průpletu či pohyb po kruhu jsou poměrně obvyklé v tancích pro 3 a více tanečníků.

²⁹⁷ Více o pravidlu *misura di terreno* viz kap.5.2.

- **Bod** – stoj či pohyb na jednom místě, ovšem i vyčkávání na místě, tančí-li partner/partneři, zde vnímáme jako součást choreografie. Na místě se také odehrávají některé taneční pohyby jako *riverenza* (poklona), v některých případech *mezavolta* (rychlá půlotáčka) či *movimenti* (malé pohyby celým tělem či některou jeho částí).
- **Přímka** – společný pohyb tanečníků jedním směrem, vpřed či vzad; také rozcházení tanečníků do dvou různých směrů a opětovný návrat k sobě; sólový pohyb jednoho z tanečníků vpřed či vzad vstříc druhému/druhým či *continenza*, *ripresa* (pohyby stranou).
- **Oblouk** – samostatné půlobraty; obcházení jednoho tanečníka druhým; *mezavolta* (půlotáčka).
- **Kruh** – vzájemné obcházení tanečníků; výměna míst; zátočka za jednu či obě ruce; *volta tonda* (obrat o 360°).
- **Pohyb šikmo vpřed** – někdy se střídáním šikmo vlevo a vpravo – např. *ripresa portoghalese* (druh kroku *ripresa*, prováděný šikmo vpřed).
- **Pohyb volně po prostoru** – v pasážích obsahujících vyšší počet stejných kroků (např. *saltarello* či *piva*), nejčastěji v úvodu či závěru tance
- **Čtverec, obdélník, trojúhelník** – forma pro vyšší počet tanečníků, do které se dostávají v průběhu tance. Tyto geometrické tvary během tance vzniknou, poté variují svou velikost a polohu (výměny tanečníků mezi sebou, otočení celého obrazce, v trojúhelníku často dochází k procházení prostředního tanečníka mezi krajními, atd.) a nakonec většinou zaniknou, aby se tanečníci vrátili do původního uspořádání (většinou řada či zástup).

Tyto prostorové vzorce, jak je můžeme vyzorovat z konkrétních choreografií, se nijak nevymykají kontextu své doby, ba naopak. Jak poznamenává Neville, „prostorová schémata vytvářená tanečníky byla tvořena většinou jednoduchými geometrickými tvary, které nacházíme v architektuře a koncepci velkých zahrad: čtverce, obdélníky, kruhy a trojúhelníky.“²⁹⁸ Obzvláště v případě „projektování zahrad“, jak bychom řekli dnes, nacházíme významné paralely s prostorovým uspořádáním taneční choreografie: v tanci šlo totiž o smysluplné vyplnění daného prostoru, kontrolu nad ním a zpracování prostorových možností. Celkové pojetí zahrady, často tvořené jednou základní linií, od které se odvíjely

²⁹⁸ NEVILLE, *op.cit.* (2004), s. 123.

další prostorové ornamenty a kterou zdobily stromy, keře, květiny, sochy, vodní plochy... to lze přirovnat k tanci, jeho hlavnímu lineárnímu směřování, prostorovým variacím i promyšlené ornamentaci tanečních kroků.²⁹⁹

Je zajímavé, že taneční mistři nepopisovali explicitně geometrické tvary, které mají vzniknout, v drtivé většině choreografií známe pouze taneční kroky a v lepším případě jejich směr. Dané geometrické obrazce nepředstavovaly předem definované „základní kameny“ tance, jinak by jim e taneční mistři dozajista věnovali určitý prostor v teoretických částech svých spisů. Vznikaly promyšlenou kombinací kroků a směrů a „zjevovaly se“ divákovi jakoby přirozeně, nenásilně. Autoři choreografií jistě promýšleli tance s vědomím toho, že i prostřednictvím prostorových obrazců zobrazují harmonii universa, poskytují prostor pro demonstraci lidských ctností, a že každý z obrazců je nositelem určitého symbolického významu. Tanečníci měli toto poznání absorbovat a dle svých nejlepších fyzických i mentálních schopností realizovat danou choreografii. Totéž měl vědět i vzdělaný (zainteresovaný) divák, který, jak jsme uvedli na začátku této práce,³⁰⁰ dokázal ocenit nejen ladnost tanečníků a pěkný styl pohybu, byl schopen zároveň rozklíčovat skryté symbolické významy prostorových obrazců a potěšit svůj intelekt pohledem na ztělesnění všeobecné harmonie, řádu a lidských ctností.

(2) Taneční figury se ovšem dají vnímat v širším kontextu jako určitá souslednost příležitostí k různým „společenským interakcím“. Při rekonstrukci choreografií se totiž setkáváme s tím, že se určité vzorce opakují, a lze je vnímat přeneseně jako zrcadlo určitých vztahů mezi jednotlivci v reálném životě. Klasifikovat je můžeme dle následujícího pořadí, ve kterém se zpravidla v tanečních choreografiích 2. poloviny 15. století nalézají:

- **„Pozdrav/vyjádření úcty“** je demonstrováno obvykle poklonou (*riverenza*) na místě, následovanou často drobným pohybem do strany (*continenza* či *ripresa*). Podobně jako dnešní pozdrav, vzájemné představení a podání ruky.
- **„Úvodní sekvence“**, společný pohyb tanečníků vpřed či volně po prostoru, stejnými kroky po podobné dráze, s držením či bez držení za ruce. Taneční pohyby mohou představovat společenskou konverzaci, podobně jako zahájíme-li s někým rozhovor na určité společné téma, a to se pak odvíjí určitým „směrem“.

²⁹⁹ Více o paralelách dobového tance a architektury zahrad viz NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 122-130; NEVILE, Jennifer. Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe. *Renaissance Quarterly*, 1999, Vol. 52, No. 3, s. 805-836.

³⁰⁰ Viz kap. 4.

Nutno dodat, že řada choreografií začíná právě „úvodní sekvencí“, a až poté dochází ke vzájemnému pozdravu (pokloně). Předpokládám ale, že k pokloně docházelo jistě už s předstihem, v rámci vyzvání k tanci či těsně před prvními tóny hudby.

- **„Vzdálení a návrat“** – tanečníci se od sebe vzdálí buď samostatnou otočkou či stejnými kroky (*sempii*, *doppii*, *saltarelli* aj.) do jiných směrů (podobně jako když si chystáme „prostor pro diskusi“ a vzniká dialog). Vzdálenost mezi tanečnický pak vyvolává určité napětí, které podněcuje záhy k dalším figurám („společenským akcím“). Po nich se pak tanečníci navrací opět k sobě.
- **„Obhlídka“** – jeden tanečník tančí vsříc druhému či kolem něj. Partneri se mohou vzájemně „obhlížet“ v rámci výměny míst, zátoček za jednu či obě ruce apod. Dostávají tak šanci si partnera doslova „prohlédnout ze všech stran“. Děje se to obvykle pomocí různých sekvencí *sempii* a *doppii*.
- **„Konfrontace“** – vzájemné „předvádění“ tanečních kroků / pohybů (*movimenti*) tváří v tvář tanečnímu partnerovi / partnerům, kdy se mohou tanečníci střídát ve své aktivitě. Podobně jako v živé diskusi dochází k výměně názorů, demonstrování vlastních schopností a dovedností před druhými, i zde mají tanečníci podobnou šanci předvést svou pohybovou (i intelektuální) bravuru.

Po dialogických figurách typu „obhlídka“ či „konfrontace“ dochází opět k vzájemnému návratu tanečníků k sobě a delšímu či kratšímu společnému pohybu, buď po prostoru a/nebo alespoň k vzájemné pokloně apod. Pokud se tanec opakuje znovu, není výjimkou, že dáma začíná na místě pána a naopak, tedy se role ve vzniklé „konverzaci“ vymění, což dává v tomto kontextu tanečníkům další možnosti práce s dynamikou a výrazem.

Jednotlivé taneční choreografie jsou z tohoto hlediska sestaveny z různých „společenských akcí“ tohoto typu (a pochopitelně i z dalších, které se ovšem nedají souhrnně specifikovat). Choreografie využívají často všechny řečené figury, ale mohou např. střídát jenom dvě z nich, nejčastěji pozdravy a společné úvodní sekvence, tak jsou sestaveny některé *bassadanze*.³⁰¹ Přimysleme si k tomu fakt, že jednotlivé akce jsou prováděny

³⁰¹ J. Nevile provedla hlubší analýzu tanečních figur a definuje dokonce 7 konkrétních akcí: „opening sequence“ (úvodní sekvence), „formal greeting“ (formální pozdrav), „inspection“ (doslova „inspekce“), „social progress“ (společenský postup), „confrontation“ (konfrontace), „chase“ (lovení) a „imitation“ (nápodoba). Tyto akce dále

různými tanečními kroky, a navíc změnu „akce“ doprovází mnohdy i změna *misury*. Vzniká tak nesmírně bohatý „mikrokosmos“ v rámci jediné taneční choreografie. Z tohoto hlediska bychom pak jistě mohli rozpoznat v dobovém tanečním repertoáru tance temperamentní (s rychlým střídáním akcí i *misur*, s vyšším obsahem figur konfrontačních) a naopak tance vyjadřující vzájemný soulad a harmonii (s vyšším podílem figur vzájemných pozdravů, společných chodných pasáží apod.).

Taneční mistři tedy jistě nevytvářeli své choreografie nahodile, pouhým „naskládáním“ figur a rytmických celků za sebou: sestavovali pokaždé jiný obraz světa, využili odlišných témat i dynamiky společenských vztahů. To samozřejmě v úzké návaznosti na hudbu a její zákonitosti, se kterými musely být taneční akce v souladu. Vytvořit tanec znamenalo tedy v 15. století poměrně komplikovaný proces vyžadující nemalé intelektuální úsilí, dokonalou znalost hudby, krokového a tanečního repertoáru a zároveň pravidel společenské interakce.

Soudě podle zapsaných choreografií vznikl pokaždé tanec nový, s vlastním názvem, specifickým hudebním doprovodem a specifickým uspořádáním tanečních kroků a figur v prostoru. V takových případech bylo patrně žádoucí, aby všichni tanečníci prováděli daný tanec ve stejný okamžik, tj. aby v tutéž chvíli tanec zahájili a poté skončili. Na tomto místě šlo tanečním mistrům o to, aby vznikla určitá celková „harmonie“ na tanečním parketu: význam a působení různých společenských akcí bylo ještě umocněno množstvím tanečníků, kteří je provozovali.

Nemuselo to být ovšem pravidlem: např. popis *saltarella* (bez konkrétního názvu) tančeného na slavnosti r. 1459 na Mercato Nuovo jasně popisuje, že jednotlivé páry či trojice tanečníků na daný hudební doprovod svobodně volily různé taneční figury, možná dokonce na taneční parket vstupovaly až v průběhu skladby. Jednalo se tedy v moderním slova smyslu o improvizaci, kdy každý pár prožíval jiný okamžik tance:

„Každý ze vznešeného [vévodova] doprovodu hbitě vyzval nějakou z vdaných paní či mladých dívek a začali tančit to či ono: někdo se procházel dokola, někdo skákal či měnil držení rukou [patrně zátočky za jednu a druhou ruku], někdo opustil dámu [bud' jako figura v tanci nebo se s dámou rozloučil], jiný některou vyzval, další zatančil pěkný tanec o dvou nebo třech částech.“³⁰²

analyzuje: některé *balli* střídají pouze dvě z těchto akcí, většina z nich jich ale obashuje 3-7, 26% obsahuje tři z těchto akcí, 34% čtyři. Nejčastěji užívaná je „úvodní sekvence“, „obhlídka“ a „formální pozdrav“. Ve $\frac{3}{4}$ zapsaných *balli* se začíná „úvodní sekvencí“, ostatní (až na 1) „formálním pozdravem“. Druhá z figur je nejčastěji „prohlídka“ či „lovení“. Konec *balli* se naopak často liší. Více viz NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 54-57.

³⁰² MS Magl. VII 1121, f. 66v.

Na dobrém tanečnickovi se dozajista cenilo, jak na sebe uměl navázat jednotlivé figury, resp. „společenské akce“, plynule a elegantně přecházet z jedné do druhé, jak obratně dokázal zareagovat ve chvílích konfrontace či naopak vystihnout v pohybu společný okamžik souznění atp.³⁰³ Jinými slovy, nakolik byl bystrý svým intelektem, dovedný ve svém tělesném pohybu a dokázal mít vše pod kontrolou v jednom půvabném celku.

³⁰³ Srov. NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 57.

7. HUDBA A TANEC



Obr. 15: Anonym (Španělsko, konec 15. století): Vlámští (?) hudebníci. British Museum Add. 18851, f. 184v.

7.1 Vztah hudby a tance v dobové taneční teorii

„Ať se nikdo nediví tomu, že tanec vzniknul a vyvinul se z hudby, jako vnější projev její přirozené podstaty. Bez harmonie neboli souzvuku by tanec nebyl ničím, nemohl by se uskutečnit. Chce-li někdo tančit bez doprovodu hudebního nástroje či patřičného zpěvu, pomyslete, co by to bylo pro tanečníka nebo posluchače za radost či potěšení? Zajisté nic z toho. Leda se tím prokáže, že je to nepříjemné, protivné a proti samé podstatě věci. A proto pravím, že taneční umění a věda je ctností a věděním, jež přirozeně vznikly, utvořily se a formovaly z hudby či melodie hlasu.“³⁰⁴

V 15. století byla hudba pro tanec podmínkou, bez níž se neobešel. Jak píše Guglielmo Ebreo, tanec by bez hudby nebyl ničím, a jeho kořeny jsou s těmi hudebními neodmyslitelně spjaty. Poměrně nadčasově líčí proces, kterým se v lidské duši hudba “zhmotňuje” v tanec:

³⁰⁴ Pg, f. 14r-14v: „Prenda di cio alcuno admiracione, con Cio sia cosa che dançar sia tracto & originato da essa melodia como acto Dimostrativo dila sua propria natura. Sença la quale hermonia overo consonancia l'arte del dançar mente seria Ne fare se potria. Imperoche volendo Alcuno dançare sença re suono & sença Alcuna concordante voce pensa che Piacer seria o che dilecto porgiria a chi dançasse overo a chi ascoltasse. Certo nisiuno. Ancí piutosto dimostraria spiaceveleça & materia & cosa contra sua natura. & pertanto diremo Essa arte e sciencia del dançare essere Virtu & sciencia naturale composta & naturlamente tracta & cavata Della melodia overo suono d'alcun concordante voce.“

„Základem tance není nic jiného než vyjádření niterných duševních hnutí, která jsou v souladu s přesnými a dokonalými harmonickými souzvuky, jež příjemně působí prostřednictvím sluchu na náš rozum a na naše smysly: tam poté vznikají určitá sladká citová hnutí, která doposud jakoby proti své přirozenosti uzavřená uvnitř, snaží se za každou cenu uniknout ven a projevit se v činech.“³⁰⁵

Je nasnadě, že taneční traktáty 15. století jsou apologiemi nejen tance, ale i hudby: *„Na světě se snad nenajde taková hrubá a nelidská bytost, jež by nebyla pohnuta sladkým zpěvem či líbezným zvukem dobře naladěného hudebního nástroje.“³⁰⁶*

Samozřejmě, taneční mistři měli ambici vyhledat a dokázat společné kořeny hudebního a tanečního umění, neboť hudba byla v té době vnímána jako prokazatelně důstojné umění. Proto jsou také do jisté míry „sumarizovány“ v tanečních spisech italského *quattrocenta* takové příběhy, jež takovou spojitost dokazují: antická tradice je bohatá na příběhy a podobenství o vzniku hudby. Její zázračné účinky v příběhu o Orfeovi a jeho blahodárné hře na lyru cituje i Guglielmo ve svém spisu: *„Stejně jako slavný Orfeus (...) svou sladkou a půvabnou hrou na lyru dokázal „pohnout“ nejen lidskými dušemi, ale i pyšným Plutonem, pekelnými stvůrami, lítou zvěří, divými lvy a dalšími ukrutnými šelmami, sladký zvuk dokázal proměnit i samotné kameny a skály, aby dostaly vlídnější podobu.“³⁰⁷*

Guglielmo ve svém spise zmiňuje čtyři různá vysvětlení vzniku tance a je zajímavé, jak jsou staré mýty „aktualizovány“ úvodní frází *„mnoho různých a odlišných názorů panuje mezi lidmi, když pátrají, kdo byl v antickém světě první, jenž objevil hudbu.“³⁰⁸* Podle některých byl jistě „objevitelem“ hudby Apollón, *„nejmocnější bůh na zemi, jenž zahrál*

³⁰⁵ Pg, f. 3v: „La virtute del danzare non é altro che una actione demonstrativa di fuori di movimenti spiritali, li quali si hanno a concordare colle misurate et perfette consonanze d'essa harmonia, che per lo nostro audito alle parti intellective & ai sensi cordiali con diletto descende: dove poi si genera certi dolci commovimenti, i quali chome contra sua natura ri[n]chiusi, si sforzano quanto possono di uscire fuori & farsi in atto manifesti.“ Sparti poukazuje na to, že „je jen málo pravděpodobné, že by si v této pasáži Guglielmo představoval moderní koncept ‚výrazového tance‘ ve smyslu emotivně – psychologickém, ale je zajímavé si povšimnout, jak si byl alespoň teoreticky dobře vědom moci, jakou může mít hudba: navozuje pocity a vášně, které můžeme potom nechat ‚vyjít ven‘, tj. vyjádřit je tancem.“ In SPARTI, *op.cit.* (1985), s. 40.

³⁰⁶ Pg, f. 2r-2v: „Ne par che si ritruovi al mondo alchuna si cruda & inhumana gente: che al dolce canto & al suave suono d'alchuno ben concordato instrumento, con summo piacere si commuova.“

³⁰⁷ Pg, f. 2v: „Si come del famoso Orpheo (...) con tanta gratia la sua dolce cithara sonando non solamente gli humani spiriti a dolcezza commoveva: ma il fiero Plutone & gli infernali idin & gli animali bruti et ferocissimi leoni coll'altre alpestre fiere, & i sassi & i monti facea per la sua gran dolcezza dalla propria sua natura ad altra piu benigna transmutare.“

³⁰⁸ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 123): „Molte & varie sonno infra gli humani & diverse oppinioni nell'investigace quale anticamente fosse al mondo dellamusica inventore.“ Jedno z možných vysvětlení je i takové, že antické mýty byly v době vydání spisu v roce 1463 natolik známé, že už tvořily součást orální tradice.

poprvé po staletích na sladkou lyru.“³⁰⁹ Jiný příběh vypráví o Vulkánovi, pradávnm kováři, který tlučením do kovadliny objevil intervaly a rytmus. Mohla to být také nymfa Syrinx, která vytvořila melodii a zpěv „ze sladkého šplouchání vody“. Nejpoetičtější je vyprávění o Panovi, pastýři v Arkádii, který umně sestavil z píšťal svou flétnu a „*tak sladce hrál... že jeho trpělivé ovce často zanechávaly své dobré pastvy a okouzleny sladkou melodií tančily a poskakovaly sem a tam okolo svého pastýře...*“³¹⁰

Jak dokazují mnohými argumenty všichni autoři tanečních traktátů, hudba a tanec jsou přirozené nejen všem živým bytostem, ale především člověku. I křesťanský Bůh byl pohnut sladkými zvuky hudby a tancem, které na jeho oslavu provozovali věřící: „*Neboť lidé svými zbožnými modlitbami, mravnými a mocnými, pohnuly i všemohoucím Bohem, když při vzdávání obětin zpívali vysokými hlasy, sladce hráli na hudební nástroje a tančili obětní tance. Dostalo se jim milosti, o kterou žádali.*“³¹¹ Jak dále uvádí Guglielmo Ebreo, sám moudrý Šalamoun, král David a dokonce i Mojžíš, když shledali, že se Bůh hněvá, udobřili si jej zpěvem nábožných písní, hrou na hudební nástroje či tanci k oslavě Všemohoucího.³¹²

7.2 Hudební nástroje k tanečnímu doprovodu

„*Když bylo sklizeno ze stolů, přikázala královna, aby byly doneseny hudební nástroje, neboť všechny paní jakož i všichni mladíci uměli tančit a někteří z nich uměli i znamenitě zpívat a hrát. Dioneo se pak na královnin příkaz chopil loutny a Fiammetta violy a začali lahodně hrát píseň k tanci. Královna proto poslala služebnictvo jíst a s ostatními paními a dvěma mladíky šla volným krokem do kola a začala tančit. Když bylo po tanci, začali všichni zpívat líbezné a veselé*

³⁰⁹ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 123): „Impero che alconi fermamnete tegnano Apollo potentissimo idio Tereno haver prima l'uso della dolce Cithara al secol ritrovato.“

³¹⁰ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 123): „Altri dicono di Pan Arcadio pastore el qual per natural ingegno congionto insieme certe canne artificiosamente composte & incese & quelli postosse alla bocha facea col fiato dolce consonancia tal che le soe paciente pecorelle volendo la dolcezza del suo suave suono spesse volte lasciavano el notrivio & quasi dalla forza di quella melodia commose hor in qua or in la intorno al suo pastore dançavano saltavano...“

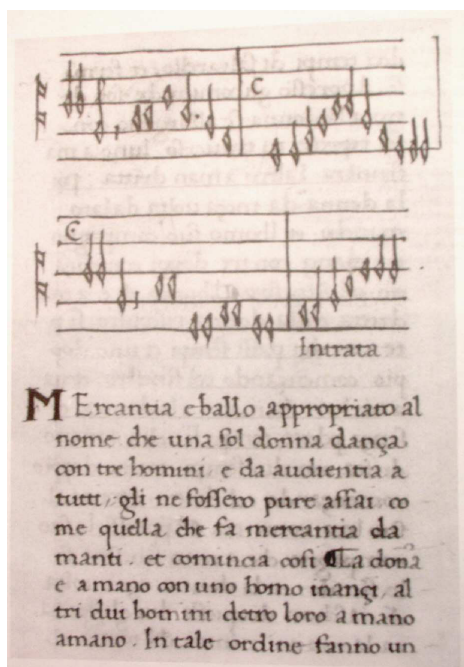
³¹¹ Pg, f. 2v-3r: „Et in gran parte conforme per la virtu et potenza della qual gia si commosse il celestiale omnipotente idio dagli humani divotamente pregato: i quali nei sancti sacrificij con alta melodia cantando & con dolci instrumenti & sancti tripudij danzando obtegnevano la domandata gratia.“

³¹² Viz Pg, f. 3r. Bible je poměrně zdrženlivá, co se tance týká, a mnoho příkladů v ní nenalezneme. Vedle tanců „mravných“, sloužících k oslavě Boha, tu tanec ztělesňuje naopak nízké a hříšné lidské neřesti: tanec kolem zlatého telete jako symbol odvrácení se od Boha či tanec Salomé před stolní společností, aby si vysloužila hlavu Jana Křtitele. Tanec je tedy v Bibli vykreslen dosti ambivalentně. v souhrnu lze říci, že postoj Bible k tanci je spíše negativní, a co není psáno přímo v textech, to z nich vyvodili středověcí kazatelé (např. Jakub z Vitry, Guillaume Peyraut, Domenico Cavalca ad.) Více o tanci očima Bible viz DOLEŽALOVÁ, Kateřina: Italský dvorský tanec 15. století. Diplomová práce, Katedra Kulturologie FF UK, Praha 2007.

písně.“³¹³

Takový přirozený obraz, jak hudbu střídá tanec a navzájem se ve dvorské společnosti doplňují, nabízí Bocacciův Dekameron. Jak z textu vyplývá, protagonisty hudební i taneční produkce bývali sami dvořané, z nichž dozajista valná většina byla vzdělána v obojím – v hudbě i tanci. Přeneseme-li se do reality italských šlechtických dvorů 15. století, hudbu k tancům skládal většinou sám jejich autor, tedy často taneční mistr. Jak už jsme řekli výše, taneční mistr musel být zároveň i obstojným hudebníkem a skladatelem, tj. tvůrcem (na rozdíl od dnešní doby byly interpretace a tvorba přirozeně propojeny). Nebylo také žádnou výjimkou, když hudebník či taneční mistr ovládal hru na více hudebních nástrojů.

Co se týče konkrétního hudebního doprovodu k tancům italského *quattrocenta*, bohužel pouze čtyři kopie (z cca 13) tanečních spisů obsahují hudební notaci,³¹⁴ a to zdaleka ne ke všem zapsaným choreografiím: jedná se celkem pouze o 23 *balli* a 3 *bassadanze*. Těchto 26 hudebních zápisů zaznamenává noty určené pouze jedinému hlasu (většinou tenoru), bez udání či doporučení, které hudební nástroje by jej měly interpretovat (což nebylo v 15. století žádnou výjimkou). Poměrně bohatým zdrojem informací jsou v tomto ohledu ale prameny literární – krásná literatura, zápisy v kronikách, korespondence, hudebně teoretická pojednání – a nepochybně oblast výtvarného umění.



Obr. 16: Antonio Cornazano: hudba a popis tance Mercanzia (Libro dell'arte del danzare, 1455), Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana.

³¹³ BOCACCIO, *op.cit.* (1997), s. 41.

³¹⁴ Jsou to konkrétně spisy Pd, Pg, Pa a V.

Dle současně užívaného rozdělení hudebních nástrojů vyjmenujme ty, které se v 15. a na počátku 16. století dle dochovaných pramenů mohly vyskytovat v souvislosti s tancem:

Dechové:

- píšťala (nejrůznějších typů a výšek)
- šalmaj
- roh
- trubka (přírozená, bez mechaniky)
- kornet (cink – s tělem ve tvaru s a dalších komplikovaných tvarů)
- pozoun
- dudy (doprovázely spíše skladby lidovějšího charakteru, dozajista *pivu*)
- flétna jednoručka s bubínkem (it. *galubet* – píšťala se 3 či 4 otvory, jež se dala držet jednou rukou; často na ni hrál týž hudebník, který hrál zároveň na zvláštní bubínek zavěšený na předloktí či ruce)
- dulcián (pro skladby lidovějšího charakteru)

Strunné:

Smyčcové:

- viola (smyčcový nástroj nejrůznějších typů a výšek)
- fidula
- rebek

Drnkací:

- loutna (jeden z nejběžnějších nástrojů využívaných k tanečnímu doprovodu, neboť hráč dokázal obsáhnout více hlasů, nástroj navíc nabízí široké interpretační možnosti, jeho zvuk je nesmírně variabilní)
- vihuela
- kvinterna
- lyra
- niněra
- žaltář
- dulcimer

Klávesové:

- varhany, varhaní positiv, portativ (v sekulární hudbě k tanci se využívalo samozřejmě spíše menších typů varhan, tj. varhaních positivů či portativů; o užití varhan mimo sakrální budovy viz níže)

Bicí nástroje:

- bubínek, tamburína (často doprovázel zpěv i tanec; na freskách a obrazech bývá vyobrazena dívka s bubínkem či tamburínou, jež zároveň zpívá; na některých vyobrazeních je i ona zároveň jednou z tanečnic)
- kastaněty
- další perkuse (rolničky, triangel a další)

Užití jednotlivých nástrojů se samozřejmě volilo dle situace či typu dané slavnostní události. Soudě podle dobových vyobrazení, nejběžnějším doprovodným nástrojem k tanci byly píšťaly a šalmaje, v intimnějších prostředích to byla velice často i samotná loutna či harfa (hra na loutnu patřila do obvyklé vzdělanostní výbavy dětí z aristokratických kruhů, takže v mládí i pokročilém věku, při soukromých večerních setkáváních s hudbou, hrami a tancem si dvořané navzájem pro radost předváděli své nabyté umění. Při větších slavnostech nescházely v obvyklém obsazení hudebních nástrojů flétny, píšťaly, šalmaje, kornety, rohy či trubky, někdy hrály jako doprovod i dudy a velmi často buben či bubínek.

Co se týče počtu hudebníků, dobová vyobrazení spojená s tanečními výjevy jich nejčastěji zobrazují cca tři až pět. Je ovšem otázkou, kolik jich mohlo být ve skutečnosti, neboť se mohlo jednat pouze o symbolické vyjádření hudebního doprovodu k tanci (ostatně, právě z přítomnosti hrajících hudebníků na obraze dnes často vyvozujeme, zda postavy na obraze v danou chvíli opravdu tančí). Vzhledem k tomu, že ani celkový počet tanečníků není s největší pravděpodobností na obrazech zachycen, ani všichni hudebníci se nemuseli do obrazu doslova „vejít“. Jak jsme ale již zmínili výše, počet hudebníků odpovídal charakteru akce: kromě sólových hráčů zřejmě často doprovázela tanec skupina dvou, třech, čtyřech či pěti nástrojů. Při velkolepých oslavách samozřejmě počet hudebníků prudce vzrůstal, počítal na desítky, ne-li více. Jeden z florentských kronikářů popisuje slavnost v dubnu r. 1491: „...a viděl jsem průvody pištců a hráčů na rohy. Dvacet trubek bylo připraveno na pódiích u vchodu, a když vcházely branou dámy, zazněla překrásná fanfára

a mladíci se k nim [dámám] přidali půvabnou a zdobnou poklonou.“³¹⁵

Jak v tanečních traktátech, tak v dobových kronikách a korespondenci se setkáváme s pojmem „piffari“ či „pifferi“, velmi často společně s hráči na „trombetti“ či „tromboni“. Dozajista se jednalo o hráče na dechové nástroje, není ovšem zcela jasné, zda pojem nezahrnoval pouze určitý typ trubačů, kteří byli využíváni pro hraní fanfár ad. při slavnostních uvítáních, přehlídkách a jiných podobných příležitostech.³¹⁶ U různých dvorů fungovalo zřejmě poměrně velké množství takových hudebníků. Hráli na nejrůznější typy píšťal, trubek apod., které byly schopny pokrýt celou škálu vysokých i nízkých hlasů. Tito pištcí a trubači byli zřejmě vysoko ceněni a patrně i dobře placeni. Některé dvory byly „vyhlášeny“ mj. svými výtečnými „pifari“: „V hraní gagliard a lodesan si mantovští pištcí rozhodně zaslouží obdiv,“³¹⁷ píše italský básník Teofilo Folengo.



Obr. 17: Anonym, 2. pol. 14.století, lombardsko-benátská škola. Tacunium sanitatis: "Sonare et ballare", konec 14. století. Pár tanečnicků doporvázený „piffari“.

³¹⁵ SMITH, *op.cit.* (1995), s. xv.

³¹⁶ Do češtiny lze přeložit „piffari e tromboni“ dobovým „pištcí a hudci“, přestože dle Zíbrta „hudci“ původně zahrnovali hráče na strunné nástroje. Čeština 14. a 15. století pak rozlišovala „hudbu“ (od slova „housti“ na nástroje strunné), „trúbení“ (hra na roh a jiné podobné nástroje z kovu), „bubnování“ (hra na perkusní nástroje) a „pištbu“ (hra na píšťaly, flétny apod.). To víceméně odpovídá výše popsanému nástrojovému obsazení. ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 32-34.

³¹⁷ „Ma per sonar gagliarde e lodesane, piferi Mantovami aggian il vanto!“ Tak mantovské pištcí a trubače vychvaluje italský básník Teofilo Folengo (1491-1544). Teofilo Folengo, *Orlandino*, Opere di Teofilo Folengo, kap. 4., sloka 28, s. 626-697. In CASTELLI, Patrizia, MINGARDI, Maurizio, PADOVAN, Maurizio (ed.): *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Gualtieri, Pesaro, 1987, s. 125. *Gagliarda a lodesana* byly druhy renesančních skladeb (*gagliarda* se stala posléze v 16. století i jednou z nejpůvodnějších tanečních forem).

Jak jsme již poznamenali výše, bývalo zvykem, že si dvory mezi sebou umělce (hudebníky i taneční mistry) navzájem půjčovaly, v případě hudebníků se jednalo o jednotlivce i celé skupiny. O tom mj. svědčí dochovaný dopis Galeazza Marii Sforza adresovaný markýzi z Mantovy z roku 1471, ve kterém prosí o zapůjčení proslavené skupiny „*pifari e tromboni*“ pro výjezd do Florencie (z důvodů poměrně delikátních): „*Na cestě do Florencie nám scházejí naši pištci a trubači, jež měli být posláni s námi; protože ale spáchali jistý přestupek, museli jsme je nechat uvrhnout do vězení a nepřejeme si je ještě propustit. Proto prosím Jeho Výsost, zda by nezapůjčila ty své, za což bychom byli převelice vděčni...*“³¹⁸

Při konkrétních příležitostech pak samozřejmě hrávaly hudební nástroje sólově i v nejrůznějších složeních. Trvala-li slavnost či ples déle, samozřejmě se složení nástrojů (a možná i charakter hudby) proměňoval, jak popisuje mj. Sforza Maria Sforza v dopise z roku 1468 adresovaném do Milána z luxusního letního sídla Belfiore: „*Měli jsme potěšení ze hry na malé varhany, loutny, žaltáře...*“³¹⁹ Na již citované svatbě Costanza Sforza s Camillou Aragonskou r. 1475 v Pesaru se během hostiny střídalo koncertování různých hudebníků s výstupy artistů a recitátorů: „*Neustále zněla hudba, jednou pištci, podruhé vznešené varhany, jindy se uprostřed sálu objevili artisté, kteří předváděli neuvěřitelné kousky; a všichni přihlížející obdivovali jak pestrost hudebních nástrojů, tak různorodou podívanou a verše, které se recitovaly.*“³²⁰

Samozřejmě, při hře na hudební nástroj se velice často i zpívalo. Otázkou zůstává, zda zpívali i sami tanečníci během tance. Pravděpodobně ano, neboť zvyk při zpěvu tančit (a naopak při tanci zpívat) má své hluboké kořeny. Obecně lze říci, že zpěv byl přirozenou součástí rituálních tanců.³²¹ V 16. století jsou toho důkazem např. názvy *branlů*, jež byly

³¹⁸ „Perchè in questa nostra andata ad Fiorenza ne manchano li nostri pifari et tromboni, quali havevamo deliberato menarli con noi; havendo loro comisso certo delicto li havemo facto mettere in pregione et non volendoli noi liberare al presente, pregamo la Vostra Signoria ne voglia in questa andata, prestarne li soi, il che haveremo gratissimo...“. In Motta, Emilio: *Musici alla Corte degli Sforza*. In „Archivio storico lombardo“, roč. XIV, Milano, 1887, s. 47. In CASTELLI – MINGARDI – PADOVAN, *op.cit.* (1987), s. 124.

³¹⁹ „Hauessimo diversi piaceri de sono de organetti, de liuti, de clavicimboli...“. In Motta, Emilio: *Musici alla Corte degli Sforza*, *Archivio storico lombardo*, 1887, Vol. XIV, s. 283. In CASTELLI – MINGARDI – PADOVAN, *op.cit.* (1987), s. 132.

³²⁰ „Sempre sonauano, hora li piffari, et hora uno nobilissimo organo del signor, et qualchevolta in mezo de la sala, erano alcuni uoltegiatori, che faceuano mirabili acti, cum grande admiratione de tuti li circostanti: in modo che par la diuersità de li instrumenti et de li spectaculi uarii et de le rime, che se recitauano.“ In DE MARINIS, Tamaro. *Le nozze di Costanzo Sforza e Camilla d’Aragona celebrate a Pesaro nel 1475, Florencie*, Valecchi-Alinari, 1946, s. 35, In CASTELLI – MINGARDI – PADOVAN, *op.cit.* (1987), s. 132.

³²¹ To platí např. i o českých Královničkách. Zpěv doprovází tanec v mnoha (dodnes živých) kulturách.

potomky středověkých chorovodů.³²² Ty se často tančily pouze za zpěvu tanečnicků či za doprovodu jednoho či dvou hudebních nástrojů. Ze 14. i 15. století (a samozřejmě později) se dochovalo mnoho tanečních písní, které takovou tradici potvrzují. Na dobových vyobrazeních procesionálních tanců také často vidáme tanečníka prvního (vedoucího) páru se zdviženou levicí, což mohlo značit jak pokyn k tanci, tak ke zpěvu.³²³



Obr. 18: Michael Wogelmut, Liber Chronicarum Mundi (Nürnberg, 1493).

I krásná literatura potvrzuje, že nebylo výjimkou svůj tanec doprovodit zpěvem. Za všechny uveďme opět Boccacciův Dekameron, kde se prokazatelně k tanci zpívalo: „*Po večeri podle přání královnina vedla Emilia tanec, k čemuž Pampinea zpívala tuto píseň... Po této písni bylo zpíváno ještě mnoho jiných; tančilo se i mnoho tanců a hrálo se i na různé nástroje.*“³²⁴ Konečně, jako důkaz nám může posloužit i miniatura z tanečního traktátu Guglielma Ebreá: obě tanečnice (a možná i tanečník) mají otevřená ústa, což by naznačovalo zpěv. Je velice nepravděpodobné, že by dámy otvíraly ústa „jenom tak“, to bylo ve vysoké společnosti považováno za nevhodné.

Jak nakonec vypadal hudební doprovod k tanci (ať už instrumentální či zpívaný), nelze bohužel s určitostí říci. Tance popsané v italských traktátech většinou doprovází notová partitura pro jeden hlas, tedy základní melodická linka, která se podle potřeby mohla dále

³²² I v dvorských párových tancích 16. století se patrně zpěv při tanci praktikoval – obvyklou součástí tanečních písní z 16. století jsou pasáže, které nemají žádný smysluplný text a blíží se spíše popěvku „Fa la la, la la la...“, který právě mohl sloužit udýchaným tanečnickům ke zklidnění dechu a zpívání.

³²³ Srov. ZÍBRT, *op.cit.* (1960), s. 82.

³²⁴ BOCACCIO, *op.cit.* (1997), s. 168-169.

rozpracovávat. Obvykle se přidával další jeden nebo dva hlasy dle konkrétní potřeby.³²⁵ Nebylo výjimkou, že se pro skladbu k tanci vybrala také některá z tehdejších populárních písní, a tak nebylo těžké si podle známé melodie rychle zapamatovat i celý tanec.

7.3 Pravidla a cvičení pro správnou souhru hudebníka a tanečníka

Jak jsme již řekli mnohokrát výše, taneční mistři italského *quattrocenta* vnímali souhru hudebníka a tanečníka jako zásadní předpoklad pro dobré tančení. Thoinot Arbeau v 16. století to s jistou nadsázkou potvrzuje: „*Již jsem vám jednou řekl, že se [tanec] odvozuje od hudby a od změn v ní; bez rytmické povahy by byl totiž tanec nejasný a zmatený, protože posunky končetin musejí doprovázet kadence hudebních nástrojů, ne aby noha mluvila o voze a nástroj o koze.*“³²⁶

Guglielmo Ebreo ve svých teoretických kapitolách o vztahu hudby a tance dále uvádí, že pro různé typy tance (*bassa danza*, *saltarello* či „jakýkoliv jiný“³²⁷) existuje ve dvou tóninách,³²⁸ nazvaných *‘B molle’* a *‘B quadro’* (později spojované s tóninami moll a Dur), které je nezbytné rozlišit i v tančení. Tónina *“B quadro je mnohem více vzdušná než B molle, je ovšem o poznání hrubší a méně sladká.”*³²⁹ Kdo chce být dobrým tanečníkem, musí umět dekódovat, ve které z tónin je hudba napsána, a tomu přizpůsobit jak své kroky, tak gesta: „*Je nezbytně nutné, aby byly tanečnickovy kroky i gesta příhodné a v souladu se sladkými hlasy, půltóny či synkopami v kterékoli misuře, tj. B molle nebo B quadro.*“³³⁰

Taneční mistři 15. století věnovali velkou péči tomu, aby tanečník dokázal obratně reagovat na změny jak v hudebním rytmu, tak na charakteristický zvuk různých hudebních nástrojů.

Z dochovaných spisů 15. století bohužel jasně nevyplývá, jakým způsobem měly být různé charaktery nástrojů a tonalit interpretovány pohyby a gesty tanečníků. Nevíme ani, nakolik byli tanečníci svobodní v improvizaci.³³¹ Vypadá to, že základní způsoby provedení tanečních kroků a pohybů tak, aby odpovídaly konkrétnímu charakteru hudby, byly patrně

³²⁵ SPARTI, *op.cit.* (2003), s. 63.

³²⁶ ARBEAU, *op.cit.* (1589), s. 5v-6r.

³²⁷ Pg, f. 12r.

³²⁸ V originále (Pa) je uveden termín „chiave“, tedy „klíč“. Užití a vysvětlení daného termínu ale odpovídá spíše hudební tónině, jak ji chápeme dnes. Více o „B molle“ a „B quadro“ viz SPARTI, *op. cit.* (2003), s. 219; DANIELS, Veronique – DOMBOIS, Eugen. Die Temporelationen im Ballo des Quattrocento. In *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XIV*, 1990. Winterthur : Amadeus Verlag, 1991, s. 181-247, ad.

³²⁹ Pg, f. 12r: „...b quatro e molto piu la sua misura che quella di B molle ma alquanto e piu cruda & men dolce.“

³³⁰ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 137): „Imperoché sommamente necessario che passi e gesti suoi siano conformi & concordante a quelle Voce dolceçe & simitoni o sincopare che in quella tale misura si suona cioe o per b molle o per B quatro.“

³³¹ Tentýž problém vyvstává dnes při interpretaci staré hudby k tancům. Srov. SPARTI, *op.cit.* (1985), s. 39-54.

všeobecně známé, a to jak hudebníkům, tak tanečnickům. O tom, jakými různými způsoby lze provádět taneční kroky a formovat svá gesta, taneční spisy bohužel mnoho neprozrazují. Bylo totiž mnohem jednodušší kroky prakticky ukázat, než je složitě vysvětlovat slovy (což dokazuje mj. poměrně oblíbená formulace Antonia Cornazana, že ten či který aspekt tanečního umění „nelze popsat slovy“).

O tom, že bylo nutné tanečnickovu citlivost k hudbě procvičovat, svědčí kapitola *“Experimento di cognoscere un bono danatore”* (Zkouška, jak rozpoznat dobrého tanečníka) ve spisu Guglielma Ebra / Giovanniho Ambrosia:

„Nechte zahrát čtyři nebo pět nástrojů, například píšťaly, varhany, loutnu, harfu, bubínek nebo jakýkoliv jiný. Necht' zahrají jeden po druhém nějaký tanec. Když tentýž tanec zahraje každý sám, je třeba, aby [tanečník] tančil podle toho, jaký je témbř [v orig. „aria“, v tomto kontextu patrně zabarvení hlasu] nástrojů, které zní. Protože při hraní tance bude mít každý z nich svůj vlastní témbř, při téže skladbě budou mít píšťaly svůj témbř, varhany svůj témbř, harfa jiný témbř a buben zase jiný témbř. I když budou hrát všichni stejný tanec. Vězte, že ten, kdo tančí, musí se pohybovat také s odlišným „zabarvením“, dle příslušné misury a tempa, které udávají hudebníci. Tedy každý tančí sám za sebe. A i když bude tanečník dodržovat misuru i tempo, nebude-li v souladu s témbřem daných nástrojů, jeho taneční nebude dokonalé a bude značit nedostatek porozumění.“³³²

Ambicí tanečního mistra bylo to, aby učinil budoucího tanečníka “citlivým” na jednotlivé “aria”, obecně tedy stylem, který by odpovídal charakteru zvuku (druhu, témbřu, zabarvení) každého nástroje. I když bude tanečník v souladu s rychlostí i rytmem dané skladby, musí zvolit i patřičný styl pohybu podle hudby, kterou slyší. To nás přivádí k otázce technického provedení a přednesu, ať už v hudbě či tanci. Současnými slovy řečeno, i když je skladba či tanec dokonale technicky předveden, pro celistvý dojem je nezbytné cvičit i citlivý

³³² Pa, f. 25r-25v (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 151): „Fate sonare de quatro o cinque ragione stromenti o veramente pifare o organi o liuto o arpa o tamburino con fiauti o qualuncha stromento se sia. e fate li sonare a uno per uno, e fate li sonare un ballo. e che ongnuno sone quello ballo, & che onguno sone da per se, Elle di bisogno che danca sun quell'aira che sonaranno gli stromenti; benche elli soneno un ballo, onguno sonara con l'aira sua, quantunca che sonassero un ballo midesimo, li pifare sonarrano in un'aira, l'organo in un'aira, l'arpa in un'altra aira, El tamburino in un'altra aira; et tucti sonarrano un ballo midesimo. Sappiate che cului che danca gli é bisogna de ballare con quel'aira e con quella misura e con quel tempo che soneranno li dicti sonatori; cioe dancandolo ongun da per se. e s'el dancatore dancasse sempre con un'aria e benche dancasse a misurato e a tempo e non essendo comforma all'aria deli dicti sonatori, el suo dancare seria imperfecto et é segnale de non intendere.”

přednes. Tanečnímu projevu a “přednesu” věnovali proto taneční mistři velkou pozornost, zejména v kapitolách věnujících se *Manieře*, tedy tanečnímu stylu.³³³

Za ideální nástroje pro taneční doprovod byly zřejmě pokládány ty, které dokážou zahrát více hlasů (např. strunné). Navíc pořadí, ve kterém zazněly v hudbě jednotlivé hlasy, bylo pro tanečníka zásadní: podle toho, zda na začátku skladby zazněl vysoký hlas nebo naopak nízký hlas společně s vysokým, měl umět tanečník rozpoznat jak určitou *misuru*, tak správným způsobem vykročit do tance.³³⁴

³³³ Více o tanečním „přednesu“ viz *kap. 5.4* a *kap. 8*.

³³⁴ Jedná se o princip užití vysokých a nízkých hlasů v hudbě, tzv. *pieno* a *vuodo*, a tomu odpovídající charakter tanečního pohybu pro jednotlivé *misury*. O poměrně diskutabilním vysvětlení pojmů „*pieno*“ a „*vuodo*“ ve vztahu k hudbě viz *kap. 5.1.3*.

8. ESTETIKA POHYBU (NEJEN) V RENESANČNÍM TANCI

„*Kdo chce spatřit ráj na zemi, nechť se podívá na paní Beatrici na slavnosti,*“ píše Antonio Cornazano.³³⁵ Beatrice d'Este, urozená, vzdělaná a krásná dcera Ercola d'Este, byla již od dětství nadanou a zapálenou tanečnicí. Její půvabné vystupování mělo zřejmě všechny atributy, které tehdejší doba považovala za „krásné“: v tanečních traktátech se setkáváme nejčastěji s těmito přívlasky „graciézního“ vystupování:

- cudnost, mravnost, uměřenost
- půvab, grácie, ladnost, elegance
- hbitost, bystrost
- sladkost
- lehkost, elegance

Bohužel, taneční traktáty do velkých detailů nepopisují, jakým konkrétním způsobem měli dvořané v tanci i mimo něj tyto estetické kvality naplňovat. Setkáváme se spíše s povšechnými radami a doporučeními, které (byť mnoha různými formulacemi) v drtivé většině směřují k tomu, aby se tanečnickův pohyb vyhnul krajnostem, nepůsobil zbrkle a nahodile, a především, aby byl vědomě vedený. Jak už jsme mnohokrát uvedli výše, dvorský tanec měl ambici být nejprve záležitostí intelektuální. Uměřenost v pohybech odpovídala uměřenosti v jednání – kdo byl schopen kontrolovat své pohyby navenek, byl dozajista schopen ovládnout i svá vnitřní emocionální hnutí.³³⁶ Dle způsobu vystupování posuzovala jedince také okolní společnost.

Pro tehdejší dobu je tedy důležité vnímat tanec jako nabytou dovednost, která měla velice široké uplatnění: učil kontrole nad svým tělem nejen při tanci samotném, ale ve všem, co renesanční aristokrat činil. Jednalo se o způsob, jakým vystupovat ve společnosti, na veřejnosti a při každodenním jednání s jinými lidmi. Jasně z toho vyplývá, že takové chování si neměl šanci osvojit zdaleka každý. Dvořané věřili, že jejich „nadřazenost má být demonstrována zbytku společnosti odlišným způsobem jejich pohybů, chůze, tance, a dokonce i postojem, jakým stojí ve chvílích klidu.“³³⁷

³³⁵ V, f. 5r: „...Chi vole vedere el paradiso in terra veggia Madonna Beatrice in su una festa.“

³³⁶ Více o místě tance v dobovém vzdělávacím systému viz *kap.2 a 3*.

³³⁷ NEVILE, *op.cit.* (2004), s. 45.

Znovuobjevení antických spisů věnujících se tanci, hudbě a přednesu jako ceněnému druhu umění znamenalo v 15. století významný obrat ve vnímání lidské tělesnosti. Humanisté, taneční mistry nevyjímaje, byli hluboce obeznámeni s antickými spisy o rétorice a velmi je ctili: díla Quintiliana či Cicera byla známa v Evropě již na začátku 15. století.³³⁸

Rozšiřuje se nám tedy rejstřík pramenů, ze kterých můžeme čerpat poznatky o tom, jak si mohla tehdejší společnost představovat ideální a půvabný tělesný projev. Budeme-li pátrat po konkrétních „návodech“, jakým způsobem pracovat se svým tělem v mezilidské komunikaci, můžeme se obrátit k pramenům, které se patřičně „řeči těla“ věnují detailněji: jsou jimi právě spisy o rétorice. Pravidla pro správný přednes totiž obsahují konkrétní rady, jak přirozeně pracovat s tělem, hlavou či rukama tak, aby protagonista dokázal patřičně zaujmout. A to nejen svým hlasovým projevem, ale svými pohyby a gesty. Navíc, pravidla pro správné řečnění se v mnohém podobají pravidlům pro správné tančení: jde o jedinečné vyslovení určité myšlenky či příběhu v čase. Vyslovené věty, stejně jako zatančené kroky a figury, zanikají právě tehdy, jakmile jsou prezentovány. To, co po nich zůstane, je posluchačův či divákův celkový vjem. Podstatný není tedy pouze „materiál“, který prezentujeme, ale i to, jak tento materiál budeme prezentovat (ať už pomocí hlasu či v tanci dynamikou a stylem svých pohybů). Je nezbytné vystavět proud řeči (či tance) tak, aby přišel příjemci srozumitelný a celkově smysluplný. Takový správný přednes, tj. „výmluvnost řeči a těla“, vysvětluje Quintilianus takto:

*„Přednesu (,pronunciatio‘) říká většina ,actio‘ – jednání, zdá se však, že první jméno je odvozeno od hlasu, druhé od posunků. ,Actio‘ nazývá totiž Cicero někdy ,určitý druh řeči‘, jindy ,jakousi výmluvnost těla‘. (...) Věc sama o sobě má v řečech podivuhodnou sílu a působivost: nezáleží totiž tolik na tom, jaké je to, co jsme si v mysli sestavili, jako na tom, jak to vyjádříme, neboť sluch určuje, jaký dojem to na koho udělá. Proto žádný důkaz přicházející od řečníka není tak pevný, aby neztratil svou sílu, nepomáhá-li mu přesvědčivý tón mluvícího. Všechny city nutně vychládají, nejsou-li rozdmýchávány hlasem, tváří, držením celého těla.“*³³⁹

Že lze vnímat tanec jako jistý druh „rétoriky beze slov“, potvrzuje i Thoinot Arbeau,

³³⁸ Z díla Marca Fabia Quintiliana byly známy v Evropě pouze zlomky, kompletní spis Základů rétoriky byl nalezen v r. 1416 ve Švýcarsku, odkud se pak za bouřlivého ohlasu šířil mezi evropskými humanisty.

³³⁹ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 518 (XI, iii, 1-2); kapitola iii se věnuje přednesu.

který jej velmi poeticky popisuje slovy blízkými těm Quintilianovým:

„Obecně ale mají učenci za to, že je tanec jistý druh rétoriky beze slov, pomocí které může vypravěč bez vyřčení jediného slova dosáhnout jen pohyby toho, aby diváci porozuměli tomu, co se snaží vyjádřit, a přesvědčit je, že je křepký mladík hodný jejich uznání, obdivu a lásky. Není snad takový tanec oslavnou řečí na tanečníka samého, kterou přesvědčivě pronáší vlastníma nohama? Neříká mlčky své drahé, která přihlíží jeho důstojnému a půvabnému tanci, miluj mne, buď mne žádostiva? A když se k tanci přidají všelijaké mumraje, snadno se dosáhne velkého citového pohnutí, tu vzteku, tu lítosti a soucitu, tu nenávisti, tu lásky.“³⁴⁰

Jak už jsme řekli výše, krédem raných tanečních traktátů se stala idea středu, uměřenosti a „zdrženlivosti“. Koncept správné proporce věcí, tj. „zlaté střední cesty“, formuloval Aristoteles ve své Etice Níkomachově, která se stala vzorem pro raně renesanční humanisty. V polovině 15. století, kdy vycházejí i taneční spisy, je již Aristotelovo dílo díky latinským překladům známo už celé jedno století. Aristotelův odkaz tedy měli humanisté příležitost a čas dostatečně vstřebat, o čemž jasně svědčí právě taneční traktáty, které jsou protkány odkazy na Aristotela, zejména Etiku Níkomachovu. *„Je tudíž ctnost záměrně volicím stavem, který udržuje střed nám přiměřený a vymezený úsudkem, a to tak, jak by jej vymezil člověk rozumný,“³⁴¹* píše Aristoteles. Domenico da Piacenza vyslovuje na první straně své knihy Aristotelovo jméno a přání, aby se po vzoru Etiky tanečník vyvaroval extrémů a jeho pohyby nebyly nikdy příliš velké ani příliš malé:³⁴² *„Tato ctnost spočívá ve vyhýbání se extrémům a špatnostem, maje na paměti Aristotelovu druhou knihu [Etiky], ve které vyzdvihuje ´míru´, jež udržuje ctnost ve středu vyhýbaje se extrémům, které vidíme u lidí z venkova, potulných kejklířů a minstrelů.“³⁴³*

Jak vyplývá z citovaného textu, ambicí tanečního mistra bylo „uchránit“ tanec před oprávněnými nařčeními, že je příliš vulgární a svádí k neslušnému chování (je-li předváděn

³⁴⁰ ARBEAU, *op. cit.* (1589), s. 6r.

³⁴¹ ARISTOTELES, *Etika Níkomachova*. Praha : Petr Rezek, 1996, Kniha II., s. 59.

³⁴² Domenicovy odkazy na antickou filosofii a Aristotela svědčí o tom, že taneční mistři nebyli ve své době „mimo“ humanistické hnutí, naopak byli jeho právoplatnou součástí. To ostatně potvrzuje i fakt, že Domenico působil dlouho ve Ferrare, jež byla s univerzitou a učenci kolem Guariniho Guarini jedním z center humanistického hnutí.

³⁴³ Pd, f. 2r: „[A]domque fuçando li extremi e malitia donque è questa virtu, fuçando ricordo che Aristotele in lo 2 lauda l'autropelia la quale del mezo tene la virtu fuçando li estremi de lo forstiero campestre e di quello che è guigulatore e ministro.“

bez patřičné erudice). Že je obtížné nacházet rovnováhu věcí a jednat vyrovnaně, uvědomoval si dobře i Aristoteles: „...*mravní ctnost jest středem a... je středem mezi dvěma špatnostmi, způsobenými jednak nadbytkem, jednak nedostatkem, a že taková jest proto, že zaměřuje ke středu v citech i v jednání. Proto také jest obtížno býti ctnostným; neboť jest nesehnáním úkolem zasáhnouti v každé věci střed, jako nalézti střed kruhu nemůže každý člověk, nýbrž znalec.*“³⁴⁴ Vznikl tedy dobrý důvod, proč je třeba tanec skutečně studovat a nevnímat ho primárně jako pouhé chvilkové rozptýlení.

Podobně a velmi výstižně charakterizuje Quintilianus ve spise o řečnictví princip správné míry, „zlaté střední cesty“, a hlas dává do souvislosti s hudbou: „...*s hlasem je to totiž jako se strunami: čím je volnější, tím je hlubší a hutnější, čím napjatější, tím tenčí a ostřejší. A tak nejhlubší nemá sílu, nejvyšší je v nebezpečí, že praskne. Je tudíž třeba užívat střední tóny a občas je oživovat nebo zase mírnit zvyšováním nebo snižováním napětí.*“³⁴⁵

O tanečním pohybu by se dalo říci to samé: „uměřenost“ rozhodně neznamena „jednotvárnost“. Je třeba využívat různých pohybových variant prostorových, rytmických, dynamických a přizpůsobovat svůj pohyb hudební *misuře* i obsazení hudebních nástrojů, tanečnímu prostoru či dokonce oděvu, ve kterém tančíme.³⁴⁶ Jak „odvážné“ mohly být pohybové variace tanečníků, zůstává otázkou. Jednalo-li se o *intermezzi* či *moresky*, bylo zřejmě dovoleno více: „*Dvořanovi je dovoleno... tančit třeba i maurskou moresku nebo vysoko skákat; ale na veřejnosti to šlechtic dělat nemá, leda v masce, přičemž nevadí, když ho každý pozná, naopak, není lepší způsob, jak při veřejných veselících ukázat, co dovedeme... v maškarním oděvu si může člověk leccos dovolit,*“³⁴⁷ tak nabádá Baldassare Castiglione dvořana k tanci divadelního charakteru. Dvořané samozřejmě byli zvyklí hledět na kejklíře a akrobaty, jejichž pohyby se vymykaly běžnému pohybovému rejstříku společenských tanců. Také zřejmě i při tančení *pivy* bylo dovoleno "překročit" jisté obvyklé meze uměřeného pohybu a vsadit sem poněkud "odvážnější" pohybové kreace.

Takové případy ovšem dozajista nepatřily k běžnému tanečnímu úzu společenského tance, který popisují taneční mistři ve svých spisech. Zásady „cudného“ a „mírného“ tanečního projevu platily zejména pro dámy. To dokazují i jasně artikulované požadavky Guglielma Ebreá: „*Sluší se pro mravnou mladou dámu, jež má to potěšení porozumět a učit*

³⁴⁴ ARISTOTELES, *op.cit.*, s. 65.

³⁴⁵ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 523-524 (XI, iii, 42).

³⁴⁶ „Capitolo de dançar longho“, „Capitolo de dançar corto“, „Capitolo de dançar con mantellina“. Pa (Smith, *op.cit.*, 1995, s. 150-151). Citace z těchto kapitol viz kap. 8.1, 8.2.

³⁴⁷ CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 110-111.

se této disciplíně a umění, aby se řídila a chovala ještě uměřeněji a mravněji než muž.“³⁴⁸

Ušlechtilé držení těla, způsob chůze, půvabný tvar šije, ladné nesení hlavy, uvědomělé a elegantní pohyby rukama, delikátní gesta hlavou, jemná mimika – to všechno jsou prvky, které naplňovaly estetický ideál tanečníka a šlechtice 15. století. Zvládne-li dvořan obsáhnout složitá a pravidla pro správné tančení, píše Cornazano, že pak „...není žádná nehezka dáma, jež by se nestala krásnější, ani malý muž, který by se nezdál býti větším. Všichni budou působit elegantně a půvabně.“³⁴⁹

8.1 Celkové držení těla, chůze

O celkovém tanečnickově vzezření se vyjadřují taneční mistři 15. století ve svých spisech neustále, ovšem ve velmi neurčitých termínech. Guglielmo nazývá jednu ze svých kapitol přímo *Movimento corporeo* („tělesný pohyb“), ve níž ovšem znovu opakuje (stejně jako např. v kapitolách o *misuře*), že by se tanečnickovo tělo mělo pohybovat v naprosté symbióze s předepsanou *misurou*, tempem, zvukem hudebního nástroje, řádnými tanečními kroky a v souladu s ostatními tanečníky. Co ovšem zaznívá velmi konkrétně, jsou teze týkající se fyzického vzezření a přirozeného nadání tanečníka (nutno dodat, že na současnou dobu znějí velmi nevybíravě): „*Tyto věci se dělají mnohem snadněji a příjemněji člověku, který je vnuknutím nebes od přírody nadaný a je ušlechtilého založení. V těle, které je svobodné, zdravé, hbité, nemá žádné tělesné vady, je mladistvé, obratné, lehké a obdařené půvabem, se mohou při tančení svobodně a ještě rozkošněji projevit všechny řečené vlastnosti. Naproti tomu zde není místo pro osoby s tělesnými vadami jako chromé, hrbáče, mrzáky a jiné. To je proto, že tyto věci si vyžadují cvičení a tělesný pohyb.*“³⁵⁰ Podobně nelitostné odsouzení fyzického vzhledu těch, kteří nejsou obdařeni dokonalým vzezřením, nalezneme i u Domenica, který dodává, že „*je třeba přízně Štěstěny, a tou je krása. Aneb jak praví přísloví, „Kdo je krásný od Boha, není nikdy docela chudý. Příroda musí obdařit*

³⁴⁸ Pg, f. 14v-15r: „Alla giovane donna & virtuosa la quale in tale exercitio et arte se delecta de apprendere et imparare, se gli conviene havere regula et modo con piu moderanza assai & piu honestade che al huomo.“

³⁴⁹ V, f. 4v: „Avisando v. s. che servate le gia dicte parti, non e si brutta donna che non possi apparer bella ne si piccolo homo che non possi apparer grande a ciaschun d'ambi loro apto e legiadro.“

³⁵⁰ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 133-134): „...le quale cose sonno molto piu facile & Suavi a chi dal sommo Cielo ha la sua natura & complexione gintile Acio disposti & proporcionata con la sua persona libera, sana & expedita sença alchun mancamento di soy membri, ma giovane conformoso, destro, ligiero & di gracia ben dotato in cui tucte le predicte parte se possano con piu longha dilectacione liberamente exercitando demonstrare. Imperoche in persone di Sue membri difcitive non possano haver luocho chomo Sonno corpi gobbi, stropiati & simile gente, perche queste tale parte vigliano & consisteno nello Exercitio & movimento corporale.“

*a formovat tanečnicka od hlavy až k patě.*³⁵¹

Požadavky na dámy jsou v tomto ohledu jasně vysloveny v kapitole „*Capitulum regulare mulierum*“. Samozřejmě, že by žena měla ctít veškerá výše zmíněná pravidla a předpisy a obstojně zvládnout všechna cvičení tak, aby rozuměla *misuře* a byla vnímavá k hudbě. Její chůze (samozřejmě ve správném rytmu) by měla být „lehká jako vánek“ a nést by se měla „*sladce, mírně a půvabně. Její pohyby [movimento corporeo] by měly být prosté a mírné, s důstojným a ušlechtilým držením těla, její nohy lehké a gesta pěkně formována.*“³⁵²

Co se týče charakteru pohybu a práce nohou v tanci, na mnoha místech se po tanečnickovi žádá, aby byl pozorný k hudbě, které se má v první řadě přizpůsobit. Co ovlivňuje také tanečnickův pohyb, je ošacení (obzvláště u mužů, bylo totiž co do formy různorodější než u žen). Guglielmo mu věnuje pozornost ve svém spisu: tančí-li se v dlouhém oblečení, musí se tančit s důstojností. „*Je třeba, aby všechna gesta byla vážná a velmi klidná...nelze se příliš zbrkle hýbat z jednoho místa na druhé, jako když má člověk krátké šaty. Je třeba větší obratnosti, okázalejší misury i tempa.*“³⁵³ Pokud bude chtít tanečník vypadat důstojně, krátké oblečení bude působit jako nedorozumění. Tančí-li se s pláštěm, je třeba zvláštních gest a pohybů (především při *salto* – skoku nebo *voltě* – otočce).

Výstižné hodnocení protikladů „příliš pomalé-rychlé“ najdeme také u Quintiliana: to, co platí pro přednes a vztahu slov obecně k mluvení, platí v plné míře i pro tanec a vztah tanečních kroků („slov“ tvořících tanec) a tančení. I „frázování“ vět pomocí dechu se podobá umění rozložit své síly správně v rámci pohybové fráze: „*Nesmíme také nechat slova splynout dohromady přílišnou hbitostí, tím se ztrácí rozčlenění a city, někdy jsou i slova připravena o část své podoby. Opačnou chybou je přílišná pomalost, neboť je přiznáním, jak je u řečníka těžké na něco přijít. Loudavost uspává pozornost a ne bez významu je také to, že okrádá o čas stanovený k mluvení. Jazyk nechť je hbitý, ne však upospíchaný, uměřený, ne však pomalý. Časté nadechování ať neroztrhává větu, a na druhé straně nesmíme*

³⁵¹ Pd, f. 1v: „Adomque li bisogna prosperita de fortuna che e belezza impero dice el proverbio chi idio fece bello non fece tucto povero . Adomque bisogna che la natura habia adoptado e scolpido lo operante di questo mestiero da Li pedi fino alo capo (...).“

³⁵² Pg, f. 15r: „Ella sua mainiera sia dolce, moderata & suave. El movimento suo corporeo vuole esser humile & mansueto con un portamento della sua persona degno et signorile, et legera in sul pie, et i suoi gesti ben formati.“

³⁵³ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 151): „E bisogna che tucti li suoi giesti & Movimenti siano gravi & tanto suave (...) Non sa via a gire movendo troppo in qua & in La, e siati a corti che bisogna grande actetudine & gran misura & gran tempo.“

*s nadechnutím čekat tak dlouho, až nám dech dojde... proto chystáme-li se vyslovit delší větu, musíme nabrat dech do zásoby (...). V ostatních částech řeči bude nejlepší se nadechnout vždy tam, kde jsou v řeči švy.*³⁵⁴

Pečlivá práce s dechem a energií, která má být chytře využita tak, abychom si ji udrželi i v delších pohybových frázích, je zcela nadčasovou zákonitostí pro taneční pohyb. Máme-li ambici předvést svou obratnost v tanci a zvolíme příliš rychlé tempo, hrozí, že se jednotlivé pohyby a prvky „setrou“ a nebudou přesné, doslova „přijdou o část své podoby“, jak popsáno výše. Zvolíme-li tempo příliš pomalé, hrozí, že se náš pohyb staně monotónní a energie „nevystačí“ do zamýšleného konce. Proto je třeba si připravit a uvědomit hranice „pomalosti“ a „rychlosti“ našeho pohybu v dané choreografii i sekvenci jednotlivých tanečních frázích. Navíc, v tehdejších *balli* nebyla pravidelná fráze samozřejmostí, jednotlivé části se od sebe odlišovaly délkou, rytmem i tempem. Je třeba efektivně pracovat v rámci kratších úseků i celku s mírou našich pohybů a gest, aby naše energie byla „udržitelná“ po celou dobu tance.

8.2 Hlava a tvář

Celkový dojem z tanečního pohybu korunuje samozřejmě hlava a tvář, na které se především zaměřuje divákova pozornost. Vždyť i to, jak neseme svou hlavu, vypovídá o naší osobnosti: měla by být nesena zpříma, nikdy by neměla klesnout na hrudník či se naopak zaklánět a vystrkovat bradou dopředu. Hlava má oporu v šíji a ramenou, které určují, jak bude tanečník svou hlavu „nést“: *„Šíje má být vzpřímená, ne strnulá nebo zakloněná. Zatahovat nebo natahovat krk je stejnou měrou nehezké, i když každé jinak; když se krk natahuje, je to spojeno i s námahou a hlas se tím oslabuje a unavuje; přitiskne-li se brada k hrudi, tlak na hrdlo činí hlas méně jasný a jakoby tlustší. Zvedání a krčení ramen je málokdy slušné, protože šíje se tím zkracuje a dodává gestu cosi nízkého, otrockého, skoro úskočného...“*³⁵⁵

Jak by měl dvořan nejen v tanci pracovat s hlavou a očima, se pak z tanečních spisů dozvídáme především z pokynů pro ženy. Guglielmo Ebreo věnuje ve svém spise celou jednu kapitolu „*Capitulum regulare mulierum*“ pravidlům pro dámy, včetně varování před možnými chybami (což samozřejmě může vypovídat o tom, jak dámy skutečně tančily): *„...její pohled by neměl být povýšený ani přelétavý, nepokukovat sem tam, jak to dělá mnoho žen. Oči by měla být většinou cudně sklopeny k zemi. Ale hlava ať se nesklání na hrudník, jak*

³⁵⁴ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 525 (XI, iii, 52-53).

³⁵⁵ *Ibidem*, s. 529 (XI, iii, 82-83).

se u některých žen děje, měla by být vzpřímena a korespondovat s tělem, přirozeně, jak ji příroda naučila.“³⁵⁶ I Fabritio Caroso ve svém spise *Nobiltà di Dame* o více než 100 let později kárá dámy, jejichž oči i hlava jsou přelétavé a roztržité: „*Také by se [dáma] měla soustředit na to, aby nikdy při tanci nezvedala oči příliš nahoru, jak to některé dělávají, ani kroutit hlavou sem tam, aby zkontrolovala [vlečku] či dotyčného kavalíra, neb to je věc marnivá.*“³⁵⁷

Podobná pravidla by se ovšem dala přisoudit i mužům, jejichž nesení hlavy a výraz tváře by měly za každých okolností korespondovat s tělem. Tak nabádá i Eneáš Sylvius Piccolomini svého žáka, budoucího českého krále Ladislava Pohorbka: „*A poněvadž jsi postavy sličné a hoden třímati žezlo, jest se přičiniti, aby posuňky s podobou souhlasily, by rysy obličejje byly pravidelné, ústa nekřiv, jazykem nemlaskej, neřesti opilství se nepropůjčuj, otrockou podlízavost nenapodobuj, obličej nedrž vzhůru, ne oči kzemi sklopené, šiji na žádnou stranu skloněnou (...), víčky zbytečně nemrkej (...).*“³⁵⁸

Co všechno mohla vyjádřit poloha hlavy, vysvětluje opět Quintilianus. Jedná se nejen o dosažení určitého půvabu, ale i vyjádření zamýšleného smyslu: „*Pro půvab má význam především vztyčená a přirozená poloha, neboť sehnutím hlavy se dává najevo poníženosť, vyvrácením dozadu pýcha, nakloněním na stranu malátnosť, příliš tvrdým a strnulým držením určitá hrubosť mysli. Hlava musí dále konat pohyby odpovídající projevu, aby byly v souladu s gestikulací a s pohyby rukou a boků. Pohled se totiž otáčí vždy stejným směrem jako gesto, vyjímaje případy, kdy budeme nuceni odsoudit, dovolit nebo odmítnout, takže bude jasné, že totéž odmítáme tváří a zapuzujeme rukou (...)* Hlavou se dá naznačit velmi mnoho věcí. Vedle pohybů vyjadřujících souhlas, nesouhlas a ujištění jsou i pohyby pro stud, pochybnosť, obdiv a rozhořčení, všem známé a všem společné. Avšak gestikulovat jen hlavou považovali za chybné i učitelé divadelního přednesu. Chybné je i časté kývání hlavou, a tím spíš je úplné šílenství pohazovat hlavou a točit jí, až vlasy létají.“³⁵⁹

Bohužel, ani v tomto ohledu nejsou taneční spisy příliš bohaté na detaily. Poměrně konkrétní požadavky vyslovené Quintilianem nám pomáhají zpřesnit představu, v jakých mezích se mohl pohyb hlavy odehrávat. Dle Quintilianových slov „vládu nad hlavou má

³⁵⁶ Pg, f. 15r: „Et non sia cogli ochi suoi altiera o vagabunda mirando or qua or la chome molte fanno. Ma honestamente el piu del tempo reguardi la terra. Non portando pero chome alchune fanno il capo in senno abasso, ma dritto suso & alla persona respondente, chome quasi per se medesme la natura insegna.“

³⁵⁷ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 80 (Rada XV).

³⁵⁸ PICCOLOMINI, Eneáš Sylvius (Pius II.): *Pojednání o výchově dítěte*. Praha : Knihtiskárna družstva Vlast, 1906, s. 9.

³⁵⁹ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 528 (XI, iii, 69-71).

tvář“: „Tváří jsme prosební, hroziví, lichotní, smutní, veselí, povznesení, pokorní; na ní visí posluchači, na ni se dívají, ji pozorují ještě dřív, než promluvíme; jí vyjadřujeme lásku k některým lidem, nenávisť k jiným, díky ní chápeme velmi mnoho věcí, výraz tváře často nahradí slova.“³⁶⁰ Pochopitelně, v rámci zásad společenského chování a požadavků na „uměřenost“ ve všem, co dvořan v tanci i mimo něj činí, nelze přejmout Quintilianovy pokyny doslovně a aplikovat je na společenský tanec. Je třeba si ovšem uvědomit, že tanečnickova tvář neměla dozajista během tance zůstat strnulá, „bez výrazu“. Samozřejmě, dle požadavků na uměřenost všech gest a pohybů musel tanečník neustále hlídat hlavu a tvář jako celek: „Je třeba dát také pozor na to, aby se mluvící díval přímo, aby nekřivil rty, aby nemírně neotvíral a neroztahoval ústa, aby neobracel obličej vzhůru nebo zase neklopil oči k zemi, aby neklonil hlavu k jedné nebo druhé straně.“³⁶¹

Jak jsme se dozvěděli už u Guglielmových pravidel pro dámy, zvláštní pozornost je třeba věnovat očím, neboť těmi vyjadřujeme nejjasněji to, o čem a jak právě smýšlíme (často i nevědomky). U tanečních mistrů i v kronikách se dozvídáme, jak silný účinek mohl mít „letmý pohled dámských očí“. Sám Antonio Cornazano se upřímně vyznává na začátku své taneční knihy: „Na slavnostech plných krásných a vznešených dam jsem odolával zápasu na život a na smrt s trpkými a tak osudnými Amorovými šípy. Nic se nedá srovnat s rozkoší, kterou jsem zakusil při tom chvilkovém potěšení... jako když oheň stravuje suchou trávu, dotek bledé ruky byl absolutním štěstím, a ženská cudnost a letmý pohled nevinných ženských očí byl lékem na mé neštěstí. Moje mladá krev mi bouřila v žilách...“³⁶² Dalo by se říci, že jako ženský ideál 15. století byla zvolena dáma s cudně sklopenýma očima, které ovšem pozorně sledují okolní dění. Zvedne-li se její pohled ke kavalírovi či jinam, zcela jistě by měl budit zájem a úžas, ať už bude vyjadřovat jakákoliv citová hnutí.

Co praví o očích Quintilianus? V žádném případě roli očí v tváři nepodceňuje: „V tváři samé pak mají největší význam oči, jimiž nejvíc vyzařuje duše, takže nepohnuté září radostí nebo se halí mračnem smutku...pohybem pak vyjadřují duševní napětí nebo uvolnění, pýchu, posupnost, mírnost nebo tvrdost; každý z těchto výrazů bude vytvořen podle toho, jak to bude vyžadovat přednes. Oči by však nikdy neměly být strnulé a vytřeštěné nebo malátné a ochromené, užaslé, rozpustilé a nestálé, zvlhlé a podlité jakousi rozkoší, šilhavé, a abych tak řekl smyslné nebo žadonící či slibující. Zavřené nebo násilím přimhouřené oči by snad

³⁶⁰ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 528 (XI, iii, 72).

³⁶¹ *Ibidem*, s. 75 (I, xi, 9).

³⁶² V, f. 1r: „E pien d'ornate donne i loghi festi furmi gia sfida di mortal battaglia a'colpi di cupido agri e funesti. Ne pensiero a che imaginando aguaglia quanto piacer prenda d'un piacer vano ben conoscho hor che l fu foco di paglia. Credendo nel tocchar d'una alba mano esser felicitá somma et salute del mio male in un sguardo humile et piano. Baliva el sangue in prima gioventute...“

při řečnění neměl nikdo, leda by to byl úplný hlupák.“³⁶³

K vyjádření toho všeho mají oči určitou pomoc ve víčkách a tvářích, hodně dokáže i obočí, neboť do určité míry dává očím tvar a ovládá čelo, „*keré se jeho prostřednictvím stahuje, zvyšuje nebo snižuje, takže jen jedna věc má pro čelo větší význam, krev, která se pohybuje podle stavu duše, a když zastihne pokožku ztenčenou studem, vyvolá ruměnc, když se stáhne strachem, ruměnc se zcela ztratí a přejde v mrazivou bledost, a když konečně protéká pravidelně, klidně, dává pokožce střední, jasné zabarvení. Pokud jde o obočí, je chybou, jestliže je buď zcela nepohnuté, nebo naopak příliš pohyblivé, nebo jestliže nad každým okem vyhlíží jinak, jak jsem o tom před chvílkou mluvil v souvislosti s komickou škraboškou, nebo jestliže je poloha v protikladu k tomu, co říkáme. Svráštělým obočím je totiž naznačován hněv, spuštěným smutek, uvolněným veselí. Jeho snížením se také vyjadřuje souhlas a zvednutím nesouhlas.*“³⁶⁴

Co se týče pohybu úst a rtů, pro ty platí uměřenost dvojnásob. Jakékoliv výraznější pohyby či posuňky ústy hrozí tím, že budou vykládány jako neslušné či dokonce lascivní. Na obrazech mají dvořané ústa zavřená. Pokud jsou otevřená, zřejmě to naznačuje zpěv. Nebylo považováno za slušné chodit s otevřenými ústy, natož s nimi provádět více než nutné pohyby při mluvení a konverzaci. Výraznější pohyby ústy činí z obličeje grimasu, která dozajista neodpovídala ušlechtilému ideálu renesančního aristokrata či půvabné a ctnostné dámy, která se měla podobat spíše cudným madonám z obrázků. Do jakých extrémů by se nemělo zajít, líčí opět Quintilianus: „*Není slušné ukazovat cokoli chřípím nebo rty, i když se jimi často naznačuje výsměch, pohrdání nebo znechucení. Vždyť není hezké krčit nos, jak říká Horatius, ani jím odfukovat, hýbat jím, rýpat se v něm prstem, prudce si odfrkovat, častěji ho roztahovat nebo ho dlaní obracet vzhůru, a ne bez důvodu je káráno příliš časté smrkání. Špatný zvyk je špulit rty, trhat je od sebe, stiskovat je a rozvírat, cenit zuby, roztahovat rty až skoro k uchu, kroutit jimi zhnuseně, nechat je viset nebo propouštět hlas jen na jedné straně. Ošklivé je také olizovat si rty a hryzat si je, protože jejich pohyb má být uměřený i při artikulování slov, neboť se má více mluvit ústy než rty.*“³⁶⁵

8.3 Paže a gesta

Paže byly zaměstnány během tance mnoha různými způsoby. Choreografie často vyžadovala nějaký způsob držení za ruce mezi partnery (či více tanečnický, viz níže). Bylo

³⁶³ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 528-529 (XI, iii, 75-79).

³⁶⁴ *Ibidem.*

³⁶⁵ *Ibidem*, s. 529 (XI, iii, 80-81).

také třeba pracovat s oděvem: dámy manipulovaly s vlečkou svých šatů, pánové se museli během tance postarat o oděv, který měl mnoho různých podob: krátký či dlouhý, bez pláště či s pláštěm krátkým nebo dlouhým apod.³⁶⁶ Pokud ruce zůstaly volné, existovala řada variant, jak s nimi naložit, ovšem za každých okolností by měly působit nenuceně, „*ne ruce po způsobu selském*.“³⁶⁷

Taneční traktáty italského *quattrocenta* radí v pravidlech pro tanečnický velmi často, jak by se měly „pohyby a gesta“ přizpůsobit charakteru určité skladby, *misury* apod., ovšem většinou nenalezneme konkrétnější indikaci nežli „velmi důstojné“, „lehké“, „sladké“ atd. Je evidentní, že úzus (tj. ona „zlatá střední cesta“), jak pracovat s rukama a gesty, byl natolik všeobecně znám, že jej taneční mistři nevnímali jako problematickou oblast, a tedy nepovažovali za nezbytné se o něm hlouběji rozepisovat. V tomto směru je pro nás nepostradatelná oblast výtvarného umění: na dobových vyobrazeních najdeme širokou škálu gest a pohybů, ať už ve scénách tanečních či ve vyobrazeních dvorského života. Třebaže umělci jistě bránili v dokonalém zobrazení ještě určité technické bariéry nebo ani nebylo jeho skutečným záměrem věrně zobrazit realitu, i s jistou dávkou „umělecké licence“ lze vyčíst z dobových vyobrazení mnohé.

Věnujme se nejprve tomu, jak pracovat s rukama při „nezbytných“ situacích, které předepisuje taneční choreografie: tj. poloha volných rukou a způsoby držení za ruce mezi tanečnický: jednoduchá formulace „...*a poté se uchopí za ruce*“ („...*e poi si piglieno per mano*“), kterou nalezneme téměř v každé choreografii, v sobě ukrývá nespočet možností, jak takový úkon provést.³⁶⁸ Je překvapivé, že obrazový materiál rozhodně neposkytuje jednoznačné vodítko, že by nějaký způsob držení rukou převažoval nad ostatními. Různorodost držení partnerů v tanci – ať už to bylo za rámě, loket, předloktí, dlaň, jednotlivé prsty či dokonce rukáv nebo kapesníček – vypovídá o tom, že zřejmě neexistovalo striktní pravidlo, jak se za ruce uchopit. i ve výjevech zobrazujících procesí tanečnicků (jeden pár za druhým) evidentně tančících jeden společný tanec se velmi často každý pár drží jiným způsobem. Docházíme tedy k závěru, že (1) konkrétní typy tanců (*ballo* či *bassadanza*) či jednotlivé *misury* neindikovaly patrně konkrétní držení rukou. To se odvíjelo přirozeně od tempa či charakteru daného tance; (2) způsob uchopení partnera za ruce v tanci bylo otázkou invence každého tanečnicka, který se mohl sám rozhodnout, jakým způsobem

³⁶⁶ Speciální zkoumání by si zasloužil pohyb v divadelním kostýmu či masce, příp. s maskou.

³⁶⁷ PICCOLOMINI, *op.cit.* (1906), s. 9.

³⁶⁸ Problematikou držení rukou se zabývá ve své studii Diana Cruickshank, srov.: CRUICKSHANK, Diana: *E poi se piglieno per mano. A Brief Study of Hand Holds in 15th- and 16th-century Portraits. Historical Dance*, 1986/7, Vol. 2. No. 5., s. 17-20; PADOVAN, *op.cit.* (1990), s. 181-234.

„ozdobí“ tento jednoduchý úkon.

Následující způsoby držení tanečnicků za ruce mají navíc různé variace co do výšky úchopu: ruce mohly být svěšeny dolů (nejčastěji), před tělem či za tělem (dle vzájemné polohy tanečnicků), držely se ve výšce boků či pasu, zvedaly se do výšky pod rameny do formy dvojitého W³⁶⁹ či se dokonce zdvihaly nad hlavu (patrně pouze v některých figurách jako podtáčka, „branka“ apod.). Při jednoduchém úchopu tanečnicků za dlaně také není vždy obvyklé, že by dámina ruka spočívala „nahore“ v nastavené dlani pána, na některých vyobrazeních je tomu přesně naopak.

Držení za rámě (pán drží dámu v nadloktí)



Obr. 19: Venceslao (připsáno, přelom 14. a 15. století): Cyklus měsíců: Junius (1390-1407). Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila. Freska (detail).

Držení dlaň v dlani



Obr. 20: Maxmilián I: *Freydal* (1515): Tanečníci moresky (detail).

³⁶⁹ S formou dvojitého W se setkáváme v různých variantách, jako držení za dlaně či zachycení jednotlivými prsty za sebe. Na žádném vyobrazení jsem ovšem nenalezla „pouze“ dotyk dlaněmi, což je velmi oblíbená varianta užívaná současnými tanečními soubory i choreografy interpretujícími tento taneční styl v divadle či u filmu.

Tanečník/tanečnice drží v prstech jeden z prstů partnera



Obr. 21: Zavattari (dílna) a Aiuti (prameny z let 1404 al 1479): La Legenda della Regina Teodolinda, XXI scena: Festeggiamenti per Teodolinda incoronata regina, 1444. Monza, Basilica di SanGiovanni, Cappella di Teodolinda. Freska.

Držení za malíčky



Obr. 22: Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii (úvodní strana spisu, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale (detail).

Držení tanečníků za malíček a jiný prst (palec či ukazováček)



Obr. 23: Andrea Bonaiuti (Andera da Firenze; působil v letech 1346-1377): Ascensione. Firenze, S. Maria Novella, Capellone degli Spagnoli. Freska.

Také volné ruce tanečníků byly zaměstnány v nejrůznějších pozicích. Na mnoha vyobrazeních je nalezneme volně svěšené dolů či přirozeně následující pohyb těla. Jak ženy, tak muži, mohli držet při tanci kapesníček. Existují samozřejmě rozdíly mezi „rejstříkem“ poloh rukou u dam a pánů, které určoval oděv: u dámy najdeme nejčastěji ruku na šatech, která je přizvedává či „krotí“ dlouhou vlečku (s vlečkou šatů se pracovalo nejen rukama, dámy mohly ovlivnit pohyb šatů a vlečky i určitými pohyby těla a pomoci si při jejím posouvání či odsouvání do určité míry i nohama). Dámy také mívají ruku položenou na břiše či pod břichem, na některých vyobrazeních je pouze opřena u pasu.



Obr. 24: Anonym (2. pol. 15. stol.): Tanec Múz: Talia, Clio et Sorrores", po 1497. Bracciano, Castello Odelaschi, Ciclo delle figure femminili, XII episodio. Freska.

Fabritio Caroso popisuje ve svém spise, jak by měly dámy zacházet s volnými rukama: dáma by „*nikdy by neměla mávat rukou, jak se jí zachce. Mnohé dámy hýbou rukama více, nežli je zvykem, při čemž věru připomínají vesničany, kteří při sázení rozhazují zrnka obilí. To je velmi ošklivý obyčej.*“³⁷⁰ Pokud jsou ruce svěšeny volně podél těla, dáma nic nepokazí, budou-li lehce spočívat na oděvu, obrácené dlaněmi směrem k tělu. Přidrží-li si dáma rukama šaty, měla by si dát pozor na to, aby je „*nedržela dlaní či palcem té ruky obrácenými dozadu, jak to některé dělávají, vypadají pak jako zmrzačené.*“³⁷¹ Je naopak pěkné, píše Caroso, když si při chůzi tu a tam nasadí rukavičku (v 16. století) nebo „*se dotkne rukou náhrdelníku, jež má na krku, nebo nějaké ozdoby či prostřihu, má-li na sobě plášť, aby působila ještě o něco půvabněji.*“³⁷² Když potom vyzývá kavalíra k tanci nebo naopak z tance odchází, měla by při pokloně se vši ladností, důstojností a nádherou spustit obě ruce k zemi.

Pánové mívají velice často ruku položenou či zaháknutou prsty na pásku šatů, někdy ji najdeme pouze položenou u pasu či vepředu na bříše, kde pásek splývá dolů.



Obr. 25: Zavattari (famiglia) e Aiuti (documenti dal 1404 al 1479): La Legenda della Regina Teodolinda, XII scena: Autari festeggia le prossime nozze con Teodolinda di Baviera, 1444. Monza, Basilica di SanGiovanni, Cappella di Teodolinda. Freska.

Že se musel šlechtic i při tanci přizpůsobit typu oděvu, který nosil, potvrzuje Guglielmo Ebreo, jenž věnoval tři krátké kapitoly svého spisu pokynům, jak při tanci

³⁷⁰ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 86 (Rada XXIII.).

³⁷¹ *Ibidem.*

³⁷² *Ibidem*, s. 86-87 (Rada XXIII.).

zacházet s krátkým či dlouhým oděvem a jak manipulovat s pláštěm či pláštíkem:³⁷³
„...s [krátkým] pláštíkem je třeba vést svůj pohyb jinak (...), neboť když provádíš otočku (volta) či skok (salto), plášťík nabírá vítr a vlaje pryč. Je třeba zvláštních gest a pohybů: v určitou chvíli chyt' svůj plášťík za jeden okraj, někdy se bere za oba dva okraje, jak někdy vídáme u panovníků. Pokud se to ovšem nestihne včas, vypovídá to o [tanečnickově] nechápavosti.“³⁷⁴

Dostáváme se nyní k otázce pohybu rukou či gest, které se během tance prováděly. Až do 18. století nenalzáme ve spisech o dvorském společenském tanci žádnou ucelenou teorii ani pokyny pro specifické pohyby rukou při tanci (jak známe např. barokní „*port des bras*“ z Francie 18. století). Z toho vyvozujeme, že v renesančním tanci zůstával rejstřík pohybů rukou v rámci přirozené pohybové škály a nelišil se nijak výrazně od běžného způsobu komunikace dvořanů mezi sebou. To potvrzuje ostatně i dostupný obrazový materiál: gesta tančících osob se nijak nedolišují od gest těch, kteří tanci přihlížejí nebo se věnují jiným činnostem.

Výjimku samozřejmě mohly tvořit divadelní *intermezzi* či *morisky*, které měly často zcela odlišný charakter než běžný „plesový“ taneční repertoár. Mohly záměrně prezentovat i pravý opak uměřeného a ctnostného pohybu a gesta tanečnicků směřovala záměrně „proti“ zavedenému úzu (energické, silové skoky byly doprovázeny ‚vykloubenými‘ pohyby paží i nohou, pohyby mohly být trhané, gesta velká a jaksí „extrovertní“; více viz *kap. 4.3*).

Věnujme se nyní ale repertoáru společenských tanců, jejichž záměrem bylo již mnohokrát zmiňované ušlechtilé vyjádření duševních hnutí spořádané a vzdělané myslí dvořana – tanečnicka.

Měl-li tanec v poměrně krátkém časovém úseku prezentovat jistý námět, naladění či umělecký záměr, musela být i tanečnickova gesta uvědoměle „koncentrována“ do určité podoby, která byla tanečnímu partnerovi i divákům dobře čitelná. Je tedy možné, že gesta v tanci měla být o něco výraznější a „konkrétnější“ než gesta užívaná např. při běžné konverzaci. V některých tancích se setkáme přímo s pokynem, co by mělo vyjadřovat gesto

³⁷³ „Capitolo de dançar longho“, „Capitolo de dançar corto“, „Capitolo de dançar con mantellina“. Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 150-151). Citace z těchto kapitol viz *kap. 8.1*. Pokyny tanečního mistra se týkají spíše tanečního stylu, držení celého těla. Zaznívá tu rada, že krátký oděv je vhodnější pro tančení v rychlejších tempech, zatímco dlouhému oděvu hoví spíše *misury* a *tempa* pomalejší, důstojnější.

³⁷⁴ Pa (In SMITH, *op.cit.*, 1995, s. 151): „...bisogna altra discriçione de dançare con una mantellina piu che con una turca, ne anche con uno vestito. e la cagione sie che la mantellina piglia il vento che como tu dai un salto o una volta la mantellina se a rremove elle di bisogno che a certi giesti & a certi movimenti & a certi tempi tu piglie la tua mantellina per un lato. e a certi tempi se piglia per tucti doi li lati, che he una signoria a vedere pigliare col tempo. e quando questo non se facesse alli tempi che e bisogna serria segnale de non intendere.“

v tanci.³⁷⁵ Tanečnickova improvizace s gesty vysílajícími nejrůznější signály k partnerovi musela obnášet i *movimenti* či *frapamenti*: v choreografiích se objevují často v počtu dvou či čtyřech za sebou a jsou uvedena slovesy „*rispondere*“, tedy že např. dáma odpovídá svým *movimentem* na páново *movimento*. Jednalo se tedy o jakousi konverzaci beze slov, kde měla gesta svou nezastupitelnou roli.

Jsem přesvědčena o tom, že gesta rukou nemohla stát v tanci samostatně, musela být doprovázena patřičným držením celého těla či alespoň jeho horní poloviny, a s nimi musela korespondovat i hlava a výraz tváře. Nic jiného netvrdí ani Quintilianus v kapitole o správném přednesu a gestikulaci (a co jiného je taneční styl než vlastně jistý druh přednesu): gestikulace „*je v souladu s hlasem a spolu s ním se řídí duševním stavem.*“³⁷⁶ Celistvý přednes obnáší dle Quintiliana souhrn intelektu a všech částí těla: „*Vždyť nejen ruka, ale i pokyn hlavou dává najevo naši vůli a u němých zastupuje řeč, a tanec je často chápán i beze slov a probouzí city, z výrazu tváře a z chůze lze poznat stav duše, a i u zvířat postrádajících řeč lze postihnout podle očí a některých jiných tělesných znaků hněv, radost nebo lichocení. a není nic divného na tom, že taková gesta, která jsou přece spojena s určitým pohybem, mají na naši duši tak velký vliv, vždyť malba, mlčící dílo, mající stále stejný vzhled, tak proniká do našich nejvnitřnějších citů, že se někdy zdá, jako by překonávala samotnou moc slova... i půvab má svůj původ v gestikulaci a pohybu.*“³⁷⁷

Co se týče pohybu samotných rukou, škála jejich pohybů je takřka nekonečná. Na dobových vyobrazeních vídáme mnoho různých gest, žádný ze zúčastněných nekopíruje gesto někoho druhého. Tak tomu zřejmě bylo i při tanci. Jak vyplývá z pokynů a rad tanečních mistrů (i rozsahu teoretických kapitol věnujících se *misuře*, *memorii*, apod.), základní kroky a pohyby, jejich tempo a rytmus při tanci měly být u tanečnicků shodné, a na tom bylo třeba důsledně při vzdělávání tanečnicků pracovat. I taneční styl, *maniera*, měla odpovídat dané *misuře*, charakteru hudebního doprovodu atd., ovšem v rámci *movimenti* a pohybů „vedlejších“ (*movimenti accidentali* – viz *kap. 6.1*), mezi které bychom bezpečně zařadili i gesta rukama, přicházela příležitost pro tanečnickovu invenci. Právě tyto pohyby a gesta dávaly příležitost k čitelnému vyjádření nálady či záměru tanečnicka (ať už přirozeného či záměrně předvedeného) – souhlas, odmítnutí, žádost, prosbu a mnoho dalšího. Velmi konkrétní je Quintilianus ve výčtu toho, co vše mohou vyjadřovat gesta rukama, a dle mého názoru jsou vyjmenované činnosti velmi vhodně aplikovatelné i na tanec:

³⁷⁵ Např. v tancích *Sobria* a *Mercanzia* od Domenica da Piacenza.

³⁷⁶ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 527 (XI, iii, 65).

³⁷⁷ *Ibidem*, s. 527 (XI, iii, 66-67).

„Pokud jde o ruce, bez nichž by každý přednes byl neúplný a mdlý, je takřka nemožné říci, kolik mají pohybů, protože jejich počet se skoro vyrovná počtu slov. Ostatní části těla mluvícímu pomáhají, o rukách by se skoro dalo říci, že samy mluví.

Jimi žádáme, slibujeme, voláme, posíláme pryč, hrozíme, prosíme, vyjadřujeme ošklivost či strach, ptáme se, popíráme, dáváme najevo radost, smutek, pochybnost, doznání, lítost, míru, hojnost, počet, čas. Nedokáží také povzbudit, zadržet, dát najevo souhlas, obdiv, stud? Nepřejímají při odkazech na místa a osoby úlohu příslovcí a zájmen? a tak se mi zdá, že v tak velké rozmanitosti jazyků všech národů a kmenů je to společná řeč všech lidí.“³⁷⁸

³⁷⁸ QUINTILIANUS, *op. cit.* (1985), s. 530 (XI, iii, 85-86).

9. ETIKETA V TANCI I VE SPOLEČNOSTI



Obr. 26: Matteo di Giovanni (cca 1430-1495), *Le nozze di Antioco e Stratonice*, cca. 1460, Toskánsko. USA, San Marino, Henry E. Huntington Library and Art Gallery.

„*Nic nemůž*e se líbiti, co se nesluší,“ nabádá Eneáš Sylvius Piccolomini ve svém spise o vzdělávání.³⁷⁹ „Slušné chování“ a zásady, které dnes nazýváme etiketou v naší evropské kultuře, vznikaly postupně tak, jak je tvarovala evropská aristokracie právě během 14. a 15. století. V 16. století se (samozřejmě také díky knihtisku) stávaly nepsané zákonitosti psanými a veřejně dostupnými. Zásadním pramenem jsou pro nás právě spisy tanečních mistrů, které v četných kopiích kolovaly od dvora ke dvoru a postupně i mezi vyšší střední třídu do měst, a často také překročily hranice jedné země.³⁸⁰ Tak se společně s tanečními choreografiemi přenášel i společenský úzus, kterak se má chovat správný džentlmen a dáma nejen při tanci, ale i před ním a po něm, co má dělat na slavnosti či plese při svém příchodu, komu se poklonit, koho pozdravit, jak sám/sama hosty přijímat či jak se zachovat v přítomnosti panovníka.

Z dobových popisů toho, jak se chovat a tančit, jasně docházíme k závěru, že pravidla platná pro tanec byla zároveň odrazem těch hodnot, na kterých stavěla nová renesanční aristokracie přesvědčení o své „exkluzivitě“. Správné držení těla, způsob chůze a elegance v tělesných pohybech zdokonalených taneční přípravou znamenaly nezbytnou výbavu společenskou, neboť bez elegance a uměřenosti v pohybech stejně jako např. bez dovedné mluvy či obratného zacházení se zbraní se neobešel ten, který chtěl být považován

³⁷⁹ PICCOLOMINI, *op.cit.* (1906), s. 9.

³⁸⁰ Už v 15. století známe taneční zápisy, které se z Itálie dostaly do Německa, např. Norimberský rukopis z r. 1517 (více viz *kap. 5*). O knihách Fabritia Carosa a Cesare Negriho s jistotou víme, že cestovala Evropou, jeden výtisk Negriho „*Nuove Inventioni di Balli*“ (1604) putoval i do Prahy za císařským dvorním radou jménem F. G. Trolius à Lessoth. Dodnes tento originál uchovává Národní knihovna České republiky.

za příslušníka společenské elity.³⁸¹ Jak píše Baldassare Castiglione o dámách: „*A abych několika stručnými slovy zopakoval, co už zde bylo řečeno, přeji si, aby tato [ideální] dáma rozuměla literatuře, hudbě a malířství, aby uměla tančit a žertovat a osvojila si též ostatní znalosti, o nichž byla zmínka v rozpravě o dvořanovi.*“³⁸²

Například postoj či správné držení těla pečlivě popsané tanečními mistry nenáleželo pouze tanci, byl to způsob, jakým se měli kavalír či dáma pohybovat a prezentovat neustále – přirozeně, elegantně a ušlechtilé. Proto se také tančení věnovalo tolik ve výchově šlechtických potomků, neboť ušlechtilé držení těla (stejně jako např. pozice nohou při stání či sezení popsané v tanečních spisech) byly považovány obecně za patřičné a dostatečně ušlechtilé. „*Bylo by úplně stačilo vylíčit dvorní dámu jako ženu krásnou, mírnou, počestnou a laskavou, která si neudělá hanbu při tanci, hudbě, hrách, žertech, šprýmech a jiných zábavách, jakých jsme u dvora každodenními svědky,*“³⁸³ potvrzuje opět tuto skutečnost Castiglione.

Společenská pravidla pro setkávání osob stejných či různých společenských vrstev, vítání hostů, přijímání hostů, pozdravy, poklony, oslovení, jejich pořadí a délka... na tom všem renesančnímu dvořanovi záleželo. Důležité bylo kdo, kdy, po kom a jak přišel na slavnost. Jistou „posedlost“ pravidly etikety popisuje Trexler: ve Florencii 2. poloviny 15. století existovalo 23 různých oslovení osob různých společenských tříd, od papežů po rytíře, a 7 dalších pro velvyslance.³⁸⁴ Za povšimnutí z hlediska prostoru (tj. skutečných fyzických vzdáleností mezi lidmi) stojí i fakt, že rozhodující z hlediska váženosti toho či kterého hosta bylo, ve kterém momentu při svém příjezdu do města sesedl z koně. Tak se z florentských pramenů dozvídáme, že čím dále od pódia, kde seděla florentská *signorie*,³⁸⁵ sesedl host z koně, tím větší prokázal florentské vládě úctu.³⁸⁶ Podobně prokazovali míru úcty florentští občané: záleželo na tom, jak daleko před branami města přivítal „uvítací výbor“ toho či kterého hosta. V roce 1460 byl přivítán mantovský markýz Luis Gonzaga 3 míle před městem. Galeazzo Maria Sforza, vévoda milánský, pocházející od dvora významného

³⁸¹ O patřičném chování zpívali již dříve minnesängři. Stejně tak taneční mistři v pozdějších staletích (v podstatě dodnes) svým žákům tvrdili a tvrdí, že vyučují nejen tanci, ale i slušnému chování.

³⁸² CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 206.

³⁸³ *Ibidem*, s. 207.

³⁸⁴ TREXLER, *op.cit.* (1991), s. 309.

³⁸⁵ *Signorie* – vládní forma, která se od poloviny 13. století do začátku 16. století ujala vedení ve většině italských měst, mj. díky sblížení bohatého měšťanstva se šlechtou. *Signorie* se stávaly centry renesanční kultury a vědy, o čem velmi dobře svědčí *signorie* florentská.

³⁸⁶ TREXLER, *op.cit.* (1991), s. 316.

a bohatého, měl tu čest být přivítán již 8 mil před Florencií.³⁸⁷ Je tedy jasné, že pro italskou společnost v 15. století hrály velkou roli i prostorové vztahy mezi lidmi: doslova kdo, kde, kdy a v jaké společnosti se pohyboval. Proto kronikáři pečlivě zaznamenávali jména příchozích, jejich místa na slavnosti a pochopitelně, kdo, kdy a s kým tančil.

Tanec se jeví proto jako jeden u ideálních indikátorů toho, kdo a kdy komu prokazuje čest a kdo ji přijímá (když tedy Galeazzo Maria Sforza vyzval k tanci 2 florentské dívky, byla to pro Florencii velká pocta; stejně tak když některá z princezen tančila s tanečním mistrem, prezentovala tím úctu k jeho osobě). V tanci se tímto způsobem daly do jisté míry překročit mírné rozdíly mezi společenskými třídami a bylo možné naznačit svou přízeň či dokonce prokázat oficiálně úctu tomu, se kterým tančím a co (či koho) on zastupuje.

V této kapitole budu hojně citovat Fabritia Carosa, slavného tanečního mistra, jenž v letech 1589 a 1600 vydal své taneční spisy *Il Ballarino* a *Nobiltà di Dame*. Přestože se jedná o spisy bezmála o 100 let mladší než prameny v této práci zkoumané, jsou nesmírně cenným dokumentem pro analýzu renesanční etikety. Velmi jasně a konkrétně vysvětlují jednotlivé „postupy“, jež jsou tanečními mistry 15. století popsány poměrně mlhavě. Do jisté míry nekonkrétní formulace ve starších tanečních traktátech a jiných pramenech tak mohou být lépe vysvětleny a můžeme si o nich udělat určitou představu. Nacházíme v nich také mnoho paralel se spisy staršími, takže byť se etiketa i dobová móda za tu dobu proměnily, je velmi přínosné si na tomto místě „dopomoci“ konkrétními informacemi mladších tanečních mistrů. Jedna ze skutečností, která se rozhodně výrazněji nezměnila, je názor na patřičné chování dam ve společnosti. Požadavky na striktní a úzkostlivé dodržování pravidel etikety, především co se týče požadavků na uměřenost a „vhodnost“ předepsaných formalit, byly sledovány a patrně i důsledněji vyžadovány od žen než od mužů. U dam totiž hrozilo větší nebezpečí, že by neuváženým chováním mohly překročit tenkou hranici „mravnosti“ a „počestnosti“, a vzbudily tak společenské dohady či dokonce způsobily nějaký skandál.

Jak píše Caroso, „pro dámy je nezbytné osvojit si krásné a vznešené způsoby a formality více než cokoliv jiného, což platí především pro ty z nejvznešenějších rodin.“³⁸⁸ *Nedokážou-li totiž patřičně vystupovat, přihlížející mohou říci, že ona dáma se pouze vznešenou staví, ale doopravdy taková není. Neuvědomují si přitom, že [takové způsoby] jenom neumí ovládat.*³⁸⁹ Víceméně tatáž slova jsou „červenou nití“ i tanečních spisů 15. století. Jak si mimo jiné stěžuje ale například Guglielmo Ebreo v kapitole o patřičných

³⁸⁷ TREXLER, Richard C. (ed.): *The Libro Cerimoniale of the Florentine Republic, by Francesco Filarete and Angelo Manfidi*. Geneva : Librairie Droz, 1978, s. 78, 85 (In NEVILE, *op.cit.*, 2004, s. 49).

³⁸⁸ V originále „Nobili e Nobilissime“. „Nobillissimo“ rozuměj „nejvznešenější“, tedy královského původu.

³⁸⁹ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 74 (Rada IX.).

způsobech dam (*Capitulum Regilare Mulierum*), stává se výjimečně, že ženy dokonale porozumí pravé ctnosti tohoto umění. Většina z nich jej bere spíše jako nahodilé cvičení než jako vědu. Jak se prý ale stává, „mnoho z nich je pak pro své nedostatky a chyby pokáráno těmi, kteří tomu rozumějí.“³⁹⁰ Přečtou-li si ovšem urozené dámy například „tento skromný spisek“, jak praví autor, přinese jim to „přelíbezná a ctná ovoce.“³⁹¹

9.1 Společenská hierarchie, pozdravy a vzájemné projevy úcty

Společenská hierarchie určovala podobu všech činností a akcí u šlechtických dvorů i ve městech. Budeme-li se věnovat slavnostem, jejichž součástí býval tanec, začneme prostorem, který byl pro takovou příležitost připraven, neboť ten první zrcadlil stupně společenského žebříčku. V roce 1459 ve Florencii na již mnohokrát zmiňovaném setkání Galeazza Marii Sforza a papeže Pia II. bylo celé náměstí upraveno pro tuto příležitost: prostředek náměstí byl pokryt koberci a ponechán volný pro tanec, obklopovaly jej tribuny pro (vybrané) přihlížející, které obíhal nižší plot či zátaras, za kterým stály stany. Už rozložení a patrně i výška tribun pro vybrané skupiny diváků vypovídají leccos o společenském uspořádání při takové významné společensko-politické události:

„Znalý [pořadatel] nechal udělat pěknou malou tribunu, kde měl pobývat velkokníže [Galeazzo Maria Sforza] a papež (...) a trůny [ostatních] vládařů a vládců kolem byly velkolepé a překrásné (...). Kolem dokola [celého prostoru] byly tři řady křesel, jedna vždy o něco výše než druhá, takže dobře viděli jak ti vepředu, tak ti vzadu. Dle uspořádání se zdálo, že nejvyšší řada hned u zátarasu patří nejváženějším a nejurozenějším občanům, další, o něco nižší, patří dámám, které se nezúčastnily tance pro svůj věk, požehnaný stav či vdovství. Přední řada, jediná ozdobená, byla výhradně pro dámy a dívky, které měly za úkol šířit všude kolem sebe slavnostní náladu.“³⁹²

Je zajímavé si uvědomit, že nejvýznamnější hosté, velkovévoda a papež, seděli na

³⁹⁰ Pg, f. 15v: „...spesse volte commettino errore & manchamento perche ne sonno da chi intende biasmate.“

³⁹¹ Pg, f. 16r: „...gli porgera suavissimo & virtuoso frutto.“

³⁹² MS Magl. VII 1121, f. 63r-63v: „Fessi dal saggio fare un bel palchetto in sul qual fosse dengnia residenza al magnio chonte [& altissimo] prefetto (...) & tutti i seggi altissimi & reali ch'eran'dintorno splendenti & lieti (...) Tre gradi intorno abe seditoi, più alto l'un che l'altro acciò che veggha chi siede prima & chi sedeua poi. Et per ordine par che si proveggha che l'primo grado al lato allo stecchato pe'grandi & dengni cittadini s'elleggha, et l'altro un po'più basso che gli è al lato per donne che non sieno atte a ballare pel tempo o per grossezza o vedovato. Et quel dinanzi sol s'è fatto ornare che le donne & fianculle da far festa intorno intorno su v'abbino a stare.“

nízké tribuně, aby se mohli zúčastnit osobně dění na „tanečním parketu“ (alespoň tedy velkovévoda Galeazzo). Sami byli aktivními účastníky slavnosti a museli se patřičně tanečně prezentovat (což dnes opravdu neplatí). Nesmírně důležitý byl i zasedací pořádek hostů (pro vyslance i kronikáře to znamenalo nezbytnou „položku“ v popisu události), významných občanů, dam ad. Zajímavá je samozřejmě informace, že dámy staršího věku, vdovy a těhotné zřejmě (tolik) netančily, ale jsouceny váženými občankami města, bylo jim vyhrazeno zvláštní místo na tribunách. Ostatní měšťané se pak tísnili za zátarasu, u stanů, na balkonech či v oknech okolních domů a přilehlých ulicích tak, že by „*nepropadlo zrnko obilí*“. Dle autora bylo návštěvníků asi 2 000, ale možná až 20 000.³⁹³

Do tanečního prostoru nejprve vstoupilo asi 60 mladíků (synů a příbuzných nejvýznamnějších měšťanů, jimž patřila křesla či místa v nejvyšší řadě na tribunách), kteří čekali na dámy. Těmi byly samozřejmě také výhradně (mladé) příslušnice městské elity, svobodné i vdané, které přicházely do prostoru postupně, ve skupinkách po 4-10. Půvabně se usazovaly do předních řad tribun (autor dlouze a barvitě popisuje jejich bohaté ošacení a ohromující vzhled, byly prý tak krásné, že „*i nejošklivější z nich se podobaly zářícím hvězdám*“³⁹⁴). Svobodné i vdané ženy pak seděly dohromady („*překrásná směsice dívek i paní*“³⁹⁵), a „*každý mohl uspokojit svůj hlad po pohledu na půvabné ženy a půvabné věci a řádně [pohledem] prozkoumat záludnosti jejich ošacení*“.³⁹⁶

Jako poslední vcházel za zvuku fanfár velkovévoda se svým urozeným doprovodem: jeho panoši a pážata jej s poklonami a patřičnými projevy úcty uvedli a usadili na trůn na tribuně, kam se poté posadil i jeho doprovod a rodina. Když procházel vévoda kolem florentských dam, učinily poklonu „téměř k zemi“. Poklonu (snímaje svůj klobouk) místním poté oplatil i sám vévoda. Když se všichni usadili, začali hrát hudebníci k tanci (viz níže).

Jak mohlo vypadat „patřičné prokázání úcty“ váženému hostu či panovníkovi? Poměrně podrobný popis systému popocházení po daném prostoru, poklon, líbání ruky apod. popisuje Fabritio Caroso: vstoupí-li kavalír do místnosti, kde předstupuje před panovníka či vládce, musí nejprve smeknout klobouk či baret: „*Musíte jej smekat pravou rukou, ale jakmile smeknete, ihned jej přendejte do ruky levé, a přitom jej mějte vnitřkem obrácený ke svému stehnu na té straně, kde [klobouk] držíte*“.³⁹⁷ Ihned při vstupu je také třeba udělat

³⁹³ MS Magl. VII 1121, f. 63v.

³⁹⁴ *Ibidem*, f. 65r.

³⁹⁵ *Ibidem*, f. 66r.

³⁹⁶ *Ibidem*.

³⁹⁷ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 68 (Rada III.).

velkou poklonu,³⁹⁸ další formality pak ihned následují: „*Poté popojděte čtyři až šest kroků a udělejte další [poklonu]. Když už budete blízko jeho Výsosti, udělejte poslední, velmi hlubokou, tak, že se málem dotknete kolenem země, jako byste chtěl políbit panovníkovi koleno.*“³⁹⁹

Nejedná-li se o pouhý pozdrav a návštěvník potřebuje přednést či předat panovníkovi nějakou žádost, taneční mistr dává i pro tuto situaci patřičné pokyny: „*Pozvedněte svůj pohled a polibte svou žádost, a s další poklonou mu ji předejte. Jakmile dosáhnete u jeho Výsosti svého záměru nebo dostanete-li příhodnou odpověď, opět se od něj vzdalte, a znovu mu jakoby polibte koleno.*“⁴⁰⁰ Z textu jasně vyplývá, že políbení ruky či náznak políbení jiné části těla (kolena) nemuselo nutně znamenat kurtoazii, dvoření se dámám. Políbení ruky naznačovali pánové mezi sebou i dámy mezi sebou. Jednoznačně fungovalo také jako oficiální projev podřízenosti a úcty. Dotyk ústy (jako zmiňovaná formulace „polibte dokument, který vládci přinášíte“) zřejmě reprezentoval úctu, osobní přání a dobrý úmysl, se kterým kavalír žádost přednášel.

Poměrně složité prostorové zákonitosti platily i při jednání s panovníkem: „*Pokud se s Vámi panovník prochází, jděte vždy jeden krok za ním; když se otočí, následujte chvályhodného příkladu Španělů, tj. couvněte tři kroky vzad a stále si udržujte jeho Výsost po své pravici.*“⁴⁰¹ I zde se ukazuje, že místo po pravici bylo považováno za čestné, vážené, stejně jako v tanci: čestné místo po pánově pravici zaujímal v tanečním páru dáma. Tančilo-li se ve třech, pán se ocitl mezi dvěma dámami a měla-li se provést např. taneční figura nejprve s jednou a potom s druhou z nich, rozlišovala se jako „první dáma“ ta, která se nacházela po kavalírově pravé ruce.

Také při rozloučení kavalíra s výše postavenou osobou (panovníkem) bylo nutno ostražitě pracovat s prostorem: „*Měl byste vědět, že když děláte poslední poklonu, nesmíte stát přímo před panovníkem, ale lehce na straně, aby byl po Vaší pravici. Když ale panovník sedí a vy stojíte, měl byste stát přímo před ním... Pokud panovníka opouštíte, udělejte poklonu tak, že se Vaše koleno téměř dotkne země, jak jsem popsal výše. Až se zvednete, vracejte se opět s třemi poklonami, aniž byste se obrátili k panovníkovi zády.*“⁴⁰² Obrátit se k někomu zády, stejně jako dnes, bylo považováno za projev neúcty.

³⁹⁸ V taneční terminologii 16. a 17. století *Riverenza grave*, ve století 15. by to obnášelo zřejmě poklonu „sino in terra“, tedy hlubokou poklonu, během které se dotkne jedno koleno země. O podobě poklony v 15. století viz kap. 6.1.

³⁹⁹ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 68-69 (Rada III.).

⁴⁰⁰ *Ibidem*, s. 69 (Rada III.).

⁴⁰¹ *Ibidem*.

⁴⁰² *Ibidem*.

I pro dámy platila poměrně složitá pravidla pro setkání a pozdrav urozené dámy s jinou: jakmile zahlédne místní dáma urozenou návštěvnicí v sále, „*at' povystoupí a jde jí naproti. Jakmile se k ní přiblíží, udělá před ní poloviční poklonu,*⁴⁰³ *tj. lehce poklesne. Když se k ní přibližuje, políbí si [svou] pravou ruku, ale nedotkne se jí ústy, nechá ji trošku dál. Ruku pokrčí a nenechá ji nataženou, aby nevypadala jako zlomená. Při tom učiní velkou poklonu*⁴⁰⁴ (...) *a jakoby políbí [urozené dámě její] pravou ruku.*“⁴⁰⁵ Pokud ale není místní dáma na téže „společenské úrovni“ jako řečená princezna či urozená dáma, má při pokloně pouze naznačit jakoby políbení kolena Její Výsosti. Aby se vyhovělo společenským formalitám, „*princezna pak má udělat poklonu a totéž [gesto], jakoby se zdálo, že jsou si rovny.*“⁴⁰⁶

Za pozornost stojí chování dam při speciálních příležitostech, kterými byly svatby.⁴⁰⁷ Caroso řeší společenskou etiketu jak v případech, kdy je dáma pozvána, tak situaci, kdy je sama nevěstou a slavnost „pocítí svou přítomností“ některá dáma vyššího společenského postavení. Když je dáma hostem na svatbě některé urozené paní, má po vstupu do sálu zamířit ihned před nevěstu. Jakmile se k ní přiblíží, „*udělá poklonu a políbí si při tom pravou ruku.*“⁴⁰⁸ Nevěsta se spolu s dámami, které jí dělají společnost a sedí poblíž, zvedne ze židle a „*také si ladně políbí pravici. Poté si ruce podají, udělají při tom poklonu a vymění si několik zdvořilých slov. Pak urozená návštěva pozdraví i ostatní dámy, jež jí prokázaly úctu.*“⁴⁰⁹ Poté se nevěsta i dámy v její společnosti opět usadí. Návštěvnicí by se ovšem zachovala nevhodně, kdyby se chtěla po těchto formalitách k nevěstě také posadit. Musí vyčkat, dokud jí k tomu nevyzve sama nevěsta nebo pokud jí nenabídne místo její rodina. Za pozornost stojí i zmínka (ve spisu zcela ojedinělá), že návštěvnicí by měla takové způsoby dodržovat i jindy (na plese či slavnostech), když předstupuje před dámu s dítětem.⁴¹⁰

Pokud se koná svatba, mezi jejímiž hosty se objeví výše postavená osoba (ve spise se mluví zejména o interakci dam mezi sebou), pro nevěstu i ostatní hosty to obnáší značné množství formalit: „*Je třeba, aby se nevěsta spolu s ostatními sedícími v sále zvedla na nohy a vyšla jí [urozené návštěvnicí] vstříc společně se svou matkou, sestrami či rodinou. Jakmile*

⁴⁰³ V originále „mezza Riverenza“.

⁴⁰⁴ V originále „Riverenza grave“.

⁴⁰⁵ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 76-77 (Rada XII.).

⁴⁰⁶ *Ibidem*, s. 77 (Rada XII.).

⁴⁰⁷ V roce 1500 sepsal římský šlechtic Marco Antonio Altieri *Li nuptiali*, dialog o významných svatbách a společenských událostech v Římě dané epochy, kde se objevují také (sporé) zmínky o správném chování na svatebních slavnostech. Tento pramen by si jistě zasloužil další a hlubší zkoumání.

⁴⁰⁸ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 80 (Rada XVI.).

⁴⁰⁹ Viz výše – prokázaly jí úctu tím, že se zvedly ze židlí při jejím příchodu. CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 80 (Rada XVI.).

⁴¹⁰ *Ibidem*.

*se ocitnou poblíž, udělají velkou poklonu, při které si náznakem políbí vlastní ruku.*⁴¹¹ Potom by měla svou pravicí uchopit princeznu levicí, musí ovšem vyčkat a nechat toto gesto na princeznu, neboť se může stát, že by podání ruky nechtěla výše postavená dáma přijmout. Poté se může nevěsta odebrat s ostatními dámami zpět na své místo. Ale „*než se posadí, měla by udělat ještě jednu poklonu. I princezna by měla projevenou úctu [poklonu] opřít předtím, než usedne.*“⁴¹² Ostatní dámy by se měly zachovat podobně jako nevěsta, tedy před usednutím se výše postavené návštěvnici poklonit a vyčkat, až princezna poklonu opětuje a usadí se. Teprve potom se společně s nevěstou mohou posadit samy. Poté nevěsta „*rozvine s princeznou milou a příjemnou konverzaci, jak je mezi dámami zvykem*“.⁴¹³

Vraťme se ještě jednou k zasedacímu pořádku hostů na slavnosti, tentokrát ovšem s přihlédnutím k tomu, jak se tento pořádek během slavnosti či plesu mohl měnit a jakým způsobem bylo třeba se s ním vypořádat. Samozřejmě, místa hostitelů a nejvýznamnějších hostů byla „nedotknutelná“ (už víme, že se často nacházela také na speciálních tribunách). Většina ostatních návštěvníků zřejmě ale takovou jistotu neměla. Budeme-li zkoumat průběh plesové zábavy, je jasné, že společné tančení, vyzývání k tanci, konverzace, návštěvy jiných prostor slavnosti apod. způsobily, že se obsazení jednotlivých míst během večera měnilo. Caroso potvrzuje, že „*na nejvýznamnější plesy u dvora bývají pozváni kardinálové, kteří sedí na přednostních místech, stejně jako mívali svá určená místa vévodové, princové, markýzi, hrabata, urození páni a kavalíři, neboť tak to vyžadují společenská pravidla.*“⁴¹⁴ Nelze říci, zda tomu tak bylo už v 15. století, ale za Carosových časů bylo zřejmě v průběhu plesu mezi „obyčejnými hosty“ běžné si sednout nejen na cizí místo, ale sám si přesunout židli či křeslo na místo jiné. Vznikaly tak nevhodné, až trapné situace: „*Jakmile už je někdo usazen na svém místě (dorazil na slavnost dříve), neudělejte to, co dnes bývá zvykem: přinést si židli, vysokou či nízkou, před křeslo dotyčného prince. Ostatní to pak jeden za druhým udělají také, a sedají si dokonce i před kardinály, panstvo a velvyslance, čímž [navíc] omezí prostor pro tanec (...)* z nich si pak berou příklad i další urození pánové, kteří se začnou usazovat stále více a více dopředu, čímž způsobují zmatek (...), anebo ještě hůře, někdy z toho vznikají i šarvátky. Proto je dobré následovat pravidla slušného a počestného chování, a kdo tak činí, bude vážený a oblíbený jak u dam, tak i u pánů.“⁴¹⁵

⁴¹¹ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 81 (Rada XVII.).

⁴¹² *Ibidem.*

⁴¹³ *Ibidem.*

⁴¹⁴ *Ibidem*, s. 71 (Rada V.).

⁴¹⁵ *Ibidem.*

I projevy úcty a formality je třeba ale držet v patřičných mezích a stejně jako je třeba vědět, co všechno „se patří“, na druhou stranu by formalit nemělo být příliš mnoho a neměly by být přehnané. Caroso tomu věnuje jednu ze svých rad: „*Přílišné formality, přebytečné a prázdné, vypadají jen jako špatně skrývané lichotky. Jsou velmi zjevné a očividné u každého, kdo dělá příliš mnoho poklon a šoupe při nich nohama, líbá ruce, smeká klobouk, předklání se a nahýbá před svou vyvolanou dámou. Takoví lidé si myslí, že tím získají, ale naopak na tom budou trpět. Jejich pochlebování je pro ostatní nepříjemné a nudné. Kdo se chová takto přepjatě a nevhodně, je nerozvážený a marnivý.*“⁴¹⁶ Stejně jako příliš mnoho poklon a gest působí nepatřičně, ani zdvořilosti a přílišné řečnění nejsou pro řádného kavalíra vhodné: „*Někteří jsou zase příliš výřeční a přehánějí zdvořilosti, aby zakryli svou sprostou a nízkou povahu. Ale já jsem toho mínění, že kdyby byli ve svých řečech tak struční a skoupi, jako jsou ve svých skutcích, nikdo by je nesnesl.*“⁴¹⁷ Onu již mnohokrát zmiňovanou „zlatou střední cestu“ by měli tedy urození páni i dámy ctít nejen v tanečních krocích a pohybech, ale i ve svých gestech, pronesených slovech a projevených zdvořilostech vůči ostatním.

9.2 Výzva k tanci

Vznešená společnost podléhala složitým pravidlům společenské hierarchie, a tedy princip vyzývání k tanci vyplýval často z toho, kdo je výše či níže postaven, kdo je hostitel a kdo je hostem, a samozřejmě, je-li to muž či žena. Z dostupných pramenů ale poměrně překvapivě vyplývá, že vyzývat k tanci mohli jak muži, tak ženy, a že vyzvat k tanci mohla osoba „výše“ i „níže“ postavená. (I když je jasné, že rozdíly mezi „vyšším“ a „nižším“ postavením zúčastněných nemohly být obvykle nijak diametrální, neboť kdo už „obdržel vstupenku“ na takovou slavnost, musel náležet ke společenské elitě.)⁴¹⁸

V roce 1459 na Mercato Nuovo vyzývali k tanci jak muži, tak ženy. Když po příchodu všech zúčastněných začali hrát hudebníci tanec *saltarello* (autor blíže nespecifikoval název tance, o jeho podobě více viz kap. 6.2): „*Dvě mladé dívky malebného vzezření, čistých a jasných tváří šly se společným šlechetným úmyslem vyzvat urozeného vévodu a učinily mu přezdobnou a dokonalou poklonu až k zemi. Vojevůdce povstal a jejich poklonu opětoval.*“

⁴¹⁶ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 73 (Rada VIII.).

⁴¹⁷ *Ibidem*, s. 73-74 (Rada VIII.).

⁴¹⁸ Také mohly existovat určité zvyklosti, dle kterých se konkrétní tance (s ohledem na své tempo či charakter) „hodily“ pro určitý druh osob. V *Orchésographie* T. Arbeau se dozvídáme, že některé *branles* (*Branle double* a *Branle simple*) byly určeny pro „starší“ tanečnice, jiné (*Branle Gay*) pro tanečnice mladší a např. *Branle de Bourgoigne* tančili nejhbitější a nejmladší účastníci taneční zábavy. ARBEAU, *op.cit.* (1589).

Odebrali se doprostřed [tanečního prostoru], kde [vévoda] tančil a ani jednou přitom nechyboval.⁴¹⁹ Po tomto tanci (není jasné, zda po doznění hudby či během stejné skladby, kterou hudebníci hráli ještě dlouhou dobu dále) obě dámy s patřičnými projevy úcty doprovodily vévodu zpět na jeho místo. Ten „nečekal příliš dlouho, zvedl se a šel vyzvat dvě další dámy, jejichž tváře okamžitě zaplavil ruměnec. Obě mu řádně projevíly úctu, umístily jej mezi sebe a tančily s ním.“⁴²⁰ Podobně tak prý učinili i další urození pánové a jali se tančit každý se dvěma dámami. Dle záznamu později na téže slavnosti vyzýval k tanci jak sám vévoda a urození pánové, tak i dámy.

Že ve vyzývání k tanci panovala určitá rovnoprávnost, dokazuje i dokument florentského obchodníka Buonaccorsa Pitti, který v roce 1380 při své cestě po Francii strávil i jeden večer v Bruselu ve vznešené společnosti. Jedna z dam (velmi urozeného původu) jej poměrně sebevědomě vyzvala k tanci: „...vévoda a skupina pánů vstali a odešli do jiné místnosti, kde tančilo mnoho dam a kavalírů, a jak jsem stál a vychutnával tu podívanou, přistoupila ke mně mladá svobodná krasavice, dcera jednoho významného barona, a pověděla: ‚Pojď a tanči, Lombard’ane, nebud’ bezradný, neboť Bůh ti jistě pomůže.‘ Pak mě odvedla na [taneční] parket.“⁴²¹

Jak jsme již řekli výše, na taneční slavnosti či plese musely nutně během večera nastávat situace, kdy se jeho „běžní“ účastníci zvedali ze svých míst, tančili, odcházeli si zpět sednout a střídali se s jinými. Aby nevznikaly mezi tanečnický nesrovnalosti či dokonce šarvátky, společenská etiketa musela určit, jakým způsobem o své místo k sezení „vyjednávat“. Podotýkám, že opět nevíme, jak přesně mohla taková situace vypadat v 15. století, Caroso ovšem popisuje problematické momenty poměrně zřetelně: „Když se ocitne princ či kavalír na plese a je vyzván dámou [k tanci], nesluší se, aby jeho místo zabral kdokoliv jiný. Pokud se tam přesto posadíte, bude vhodné, abyste po skončení tance se vši slušností místo vrátil původnímu majiteli. Pokud ten ve své přílišné skromnosti nebude chtít, abyste se zvednul a místo mu vrátil, alespoň to naznačte, neboť tak velí povinnost.“⁴²² Na plese se zřejmě sedávalo na různých druzích židlí, křesel a stoliček, a je zajímavé, že slušnost dovolovala kavalírům se navzájem o místo podělit: „Pokud to bude sedátko bez opěradel

⁴¹⁹ MS Magl. VII 1121, f. 66v.

⁴²⁰ *Ibidem*, f. 67r.

⁴²¹ „...[t]he Duke and a group of gentleman rose and went into another room where many ladies and gentleman were dancing and, as i stood enjoying the spectacle, a young unmarried beauty, the daughter of a great baron, came over to me and said: “Come and dance, Lombard, don’t fret over your losses for God wil surely help you.” Than she led me onto the floor.“ BRUCKER, Gene, (ed.). *Two Memoirs of Renaissance Florence: The Diaries of Buonaccorso Pitti and Gregorio Dati*. Prospect Heights, Ill : Waveland Press, 1991, s. 36 (In NEVILE, *op.cit.*, 2004, s. 18).

⁴²² CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 70-71 (Rada V.).

*a ten druhý nebude souhlasit s tím, abyste se zvedal, nabídněte mu polovinu sedátka, aby nemusel zůstat stát na nohou. Když tak učiníte, zachováte se, jak se sluší na způsobného kavalíra, který je všemi oblíben a chvalně znám. Nepodníte tak příčinu k hádce (...), která by vyvolala všeobecné veselí.*⁴²³

Totéž ovšem neplatilo pro dámy. Byť je Caroso nabádá, aby nebyly zbrklé a navzájem si místa nepřebíraly (neboť „*Co nechceš, aby ti jiní činili, nečiň ty jim*“, cituje Caroso Bibli⁴²⁴), dojde-li k takové situaci, má si jít raději „poškozená“ dáma najít jiné místo k sezení.

Přicházíme nyní k samotnému vyzvání k tanci: jak vlastně vypadá a ve kterém okamžiku začíná? Variant zřejmě existovalo vícero, Arbeau vysvětluje poměrně jasný postup: „*Když vstoupíte na místo, kde je společnost připravená k tanci, v první řadě si vyberete nějakou počestnou dámu dle své libosti. Smekaje klobouk nebo baret levou rukou nabídnete jí ruku pravou, abyste ji mohl odvést k tanci. Ona, jsa rozumná a dobře vychovaná, vám podá levou ruku a vstane, aby vás mohla následovat. Pak s ní obkroužíte sál, každému na očích, a dáte hudebníkům znamení, aby zahráli basse-dance.*“⁴²⁵

V Carosově Nobiltà di Dame se ovšem dozvídáme, že akt „vyzvání“ nemusí nutně vycházet z iniciativy kavalíra a začínat až poklonou či určitou frází typu „Smím prosit“, jak bychom odhadovali dnes. První náznaky se dějí již mnohem dříve. Jedna z Carosových Rad nese přímo název „Způsob, jaký by měly dámy dodržovat, když vyzývají pány k tanci“. V ní se praví, že první impuls je na dámě, která by měla zvednout své oči ke kavalírovi, se kterým by si přála tančit. Ten pochopí tento „signál“ a vydá se za ní, aby jí učinil poklonu, patrně i políbil ruku (nebo to naznačil) a vyzval ji tak k tanci: „*Při tanci sklápějí některé nevěsty a jiné dámy oči příliš k zemi, takže kavalíři nevědí, který z nich byl vyzván, a zvedají se jeden přes druhého. Ve své velké touze tančit k ní pak napřahují své ruce, a tak se přihodí, že [dáma] neví, kterého z nich si vybrat. Je tedy dobré hledět zpříma, a chce-li [dáma] vyzvat nějakého kavalíra, nechť se na něj zaměří svým pohledem tak, aby se nemuseli zvedat ti, co sedí blízko něj či za ním a aby se předešlo skandálu.*“⁴²⁶

Jsou také některé dámy, co se rozhodnou vyzvat kavalíra, jenž je zrovna zaneprázdněn a právě s někým hovoří. Může se pak nedopatřením stát, že daný „signál“ zaznamená jiný pán poblíž a zvedne se, aby šel dámu požádat o tanec. „*Nebylo by vhodné a dáma by kavalíra urazila, kdyby prozradila, že původně vyzvala někoho jiného. Pokud se*

⁴²³ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 71 (Rada V.).

⁴²⁴ *Ibidem*, s. 84 (Rada XX).

⁴²⁵ ARBEAU, *op.cit.* (1589), s. 25r.

⁴²⁶ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 82 (Rada XIX.).

zvedněkdo druhý, musí z úcty k němu tančit s ním.“⁴²⁷ nabádá Caroso. Byť se konkrétní a upřený pohled na kavalíra zdá na svou dobu dosti „odvážný“, etiketa dáminu iniciativu omezuje skutečně pouze na tento „významný“ pohled. Je zcela nemístné používat při výzvě k tanci jakékoliv jiné posuňky, gesta, či dokonce na kavalíra volat. Je-li k dámě otočen kavalír zrovna zády, „některé jiné dámy, když kavalíři sedí či stojí vzadu [za židlemi], dělají různé posuňky hlavou či rukama nebo dokonce volají kavalíra jménem, aby upoutaly jeho pozornost. Všechny tyto způsoby jsou ošklivé, a z toho důvodu je pro dámy nezbytné a vhodné, aby tančily rozvážně, cudně, půvabně a způsobně. Pokud se budou chovat jinak, budou všemi ostatními, i dámami, nařčeni z toho, že nemají dobré vychování.“⁴²⁸

Konečně, dojde-li k úspěšnému „prvnímu kontaktu“ a kavalírově pokloně, která značí vyzvání k tanci, je dle Carosa zcela na místě, když dáma nejedná zbrkle a jak bychom řekli poněkud lidově, „dělá okolky“: „...bude si jakoby naoko upravovat oděv, aby trochu klesl, jemně se „načepýří“⁴²⁹ a bokem se mírně natočí k tomu, koho vyzvala.“⁴³⁰ Není totiž patřičné, aby dáma stála k muži přímo čelem, „to by vypadalo, jako že se spolu milují.“⁴³¹ Že byla jistá zdrženlivost a dáminy „průtahy“ před přijetím výzvy k tanci na místě, potvrzuje i Castiglione: „Nežli [dáma] vyhoví výzvě k tanci nebo hudbě jakéhokoliv druhu, musí se dát chvíli prosit a projevit určitou ostýchavost, jež je důkazem ušlechtilého studu a pravým opakem bezostyšnosti.“⁴³² Poté, co dáma předvedla jistou dávku ostýchavosti před kavalírem,⁴³³ oplatila mu jeho poklonu a konečně se jali tančit.

Po celou dobu slavnosti bylo také třeba, aby se dámy i pánové patřičně věnovali urozeným hostům. „Někdy se přihodí, že slavnost počtí [svou přítomností] jeden či dva princové, a zůstanou více než hodinu sedět, aniž by je vyzvala [k tanci] některá z dam. Tehdy

⁴²⁷ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 83 (Rada XIX.).

⁴²⁸ *Ibidem.*

⁴²⁹ V it. originále „pavoneggiandosi alquanto“. Výraz *pavoneggiare* či *pavoneggiarsi* je velice obtížně přeložitelný. Doslova znamená „nadýmat se jako páv“ a taneční mistři 16. století jím označují obecně „zdobení“ tanečních i jiných pohybů tělem či horní polovinou těla. Termín se v tanečních spisech z tohoto období vyskytuje velice často, bohužel jej na žádném místě nikdo z tanečních mistrů blíže nevysvětluje (alespoň do té míry, jako se starší mistři zabývají způsoby zdobení *ondeggiare*, *campeggiare* ad.). Termín zná i současná italština, která jej vykládá jako „předvádění se“, „vychloubání se“, což není v rozporu s původním významem slova. Vyplývá z toho, že styl těchto jemných pohybů byl zřejmě v 16. století natolik všem dobře znám, že taneční mistři nepovažovali za nutné jej blíže vysvětlovat.

⁴³⁰ *Ibidem.*

⁴³¹ *Ibidem.*

⁴³² CASTIGLIONE, *op.cit.* (1978), s. 205.

⁴³³ Patrně ovšem k takovým „zdvořilostním průtahům“ nedocházelo vždy. Například při citované události z roku 1459, kdy velevážený Galeazzo Maria Sforza vyzval dvě místní dámy k tanci, dlouhé rozpaky jistě nebyly na místě. Jak se píše, tváře dam ihned polil ruměncem, neboť byly zaskočeny takovým projevem náklonnosti z „vyšších míst“, a příliš dlouhé zdržování z jejich strany by se mohlo vykládat jako nezdvorné.

by měl manžel některé z nich (rozzloben takovou netaktností) poslat pro svou manželku,⁴³⁴ aby dotyčného prince vyzvala.“⁴³⁵

Další důležitou otázkou zůstává, jestli a nakolik bylo patřičné vyzvání k tanci „oplatit“. Při oficiálních částech tanečních slavností či plesů taková otázka není na místě, neboť pořadí a „přiřazení“ tanečních partnerů přísně odpovídalo stupňům společenského žebříčku. Ve chvíli, kdy se ovšem slavnost či ples dostaly do fáze společenské zábavy, bylo třeba udat pravidla, jakým způsobem se k tanci „žadávat“. V 16. století bylo zřejmě slušné, oplatil-li kavalír nebo dáma vyzvání k tanci. Nesmělo se tak ovšem dít příliš často a považovalo se za podezřelé, aby dáma s jedním kavalírem strávila více tanců pohromadě: „Je vhodné, aby se napoprvé tanec⁴³⁶ oplatil, ale ne už znovu a znovu, jak někteří nerozvážně činí. Kavalír či dáma tím totiž vzbuzují v myslích přihlížejících nemalé podezření, že upřednostňují dotyčnou osobu více, než povoluje slušnost. Měli byste se tedy vyvarovat [takových] činů stejně jako čehokoliv, co vzbuzuje podezření týkající se dobrých ženských mravů.“⁴³⁷ Podobně také hrozilo velkým skandálem, když dáma opakovaně přijala vyzvání k tanci od některého svého pokrevního příbuzného.⁴³⁸

Samozřejmě mohla nastat situace, kdy si dáma nepřála tančit. I v takovém případě mohla vyslat patřičné „signály“ okolní společnosti, aniž by tím porušila pravidla slušného chování. V první řadě mohla svou neochotu tančit vyjádřit tím, že si nesundala svrchní část oděvu (plášť či jistý druh závoje).⁴³⁹ Takové znamení měli přítomní kavalíři umět rozpoznat a dámu k tanci nevyzývat. Pokud se tak stalo, nebyla chyba přičítána dámě, ale nepozornému kavalírovi. Jakmile ovšem dáma svrchní část oděvu odloží, musí pak počítat s tím, že vyzvání k tanci přijdou: „Jsou na plesě dámy, které bez pláště sedí s ostatními, a přihodí se, že nějaký princ nebo kdokoliv jiný dámu vyzve k tanci. Ona se zdráhá jít a dotyčný ji pak společně s ostatními musí [k tanci] přemlouvát. Když dále zatvrzele odmítá projevit úctu tomu, kdo ji vyzval, není to správné, pravím, neboť tím všechny zmíněné uráží... pokud má již kabát svlečen, není dovoleno odmítnout něčí výzvu k tanci, to je nevychovanost.“⁴⁴⁰

Pokud si ovšem nepřála tančit vůbec, nabádá i Thoinot Arbeau, je lépe na ples vůbec nechodit, aby dáma nezavdala podnět k nedorozuměním: „Dobře vychovaná dáma nikdy

⁴³⁴ Z toho může vyplývat, že dámy a pánové seděli na různých místech v sále. Lze ale i předpokládat, že se během zábavy na slavnosti zkrátka manželé bavili na různých místech, a proto pro ni musel manžel poslat.

⁴³⁵ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 86 (Rada XXII).

⁴³⁶ Rozuměj „vyzvání k tanci“.

⁴³⁷ *Ibidem*, s. 85 (Rada XXII.).

⁴³⁸ *Ibidem*, s. 87 (Rada XXIII.).

⁴³⁹ To se jistě lišilo dle dobové i místní módy (hlubší zkoumání oděvu není ovšem předmětem této práce).

⁴⁴⁰ *Ibidem*, s. 87-88 (Rada XXIII.).

*neodmítne toho, kdo jí prokáže tu čest, že ji vyzve k tanci; kdyby to udělala, byla by za hlupačku, protože když nechce tančit, nemá co chodit mezi ostatní.*⁴⁴¹ Za společenský prohrěšek pak bude pykat dotyčná dáma, neboť kavalír se zachoval podle předepsaných pravidel: *„Pokud si budete jistí dobrými mravy jiné dámy ve společnosti, měl byste vyzvat ji a nechat tu se špatnými mravy být, omluviv se, že jste jí byl na obtíž; samozřejmě by se našli mnozí, kteří by nejednali s takovým klidem, ale je lepší mluvit jemně než ve hněvu, a tak si vysloužit pověst jemného a příjemného člověka. Ta, která vás odmítla, se tak ukáže v pravém světle: nehodná cti, kterou jste jí prokázal.*⁴⁴²

9.3 Jak odmítnout tanec a umění tanci přihlížet

Jak se správně zachovat, když si renesanční aristokrat nepřeje být k tanci vyzván? Či naopak, jak si zachovat „tvář“, když si tančit přejí, ale výzva k tanci nepřichází? Jak dozajista pravdivě píše Fabritio Caroso, bývají často na slavnostech a plesech přítomny i takové dámy, jež nemají takové štěstí a nejasou příliš často vyzývány k tanci. Autor nabádá: *„Nesměj kvůli tomu ale propadat melancholii a smutku, naopak by se měly přinutit vypadat co možná nejveseleji a rozmlouvat s ostatními dámami, které sedí poblíž.*⁴⁴³ Radí také kavalírům, aby byli zdvořilí a takových dam si povšimli: *„Měli by vyzývat k tanci a projevovat přízeň i těmto [dámám], které do tance brány nebývají. Tito pánové pak budou ctěni a milováni těmito [dámami], jejich rodinami i všemi ostatními na plese.*⁴⁴⁴

Když si dáma nepřála tančit a trávila čas na slavnosti jiným způsobem (stejně jako si kavalír mohl dopřát chvíli odpočinku), panovala samozřejmě také jistá pravidla správného vystupování. Na slavnostech a plesech dozajista existoval bohatý program, kterého se dvořané mohli účastnit (hry, hudba, občerstvení...), budeme se ale nyní zabývat především tím, jak se měl aristokrat zachovat ve chvíli, kdy byl v tanečním sále, ale tanci pouze přihlížel. Jistě by se dalo zobecnit pravidlo, že by osoba urozeného původu měla působit za každých okolností důstojně: *„Ne neslušný v stání, ne směšný v sezení,*⁴⁴⁵“ nabádá Piccolomini.

Fabritio Caroso věnuje problematice správného „sezení“ ve svém spise poměrně obsáhlé pasáže, kterým neschází zároveň jistý vtip, zejména při varováních, co se může přihodit, není-li kavalír dost obezřetný. Nejprve ale o vzoru pro pány, jak elegantně

⁴⁴¹ ARBEAU, *op.cit.* (1589) s. 25v.

⁴⁴² *Ibidem.*

⁴⁴³ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 85 (Rada XXII.).

⁴⁴⁴ *Ibidem.*

⁴⁴⁵ PICCOLOMINI, *op.cit.* (1906), s. 9.

a důstojně sedět: „*Měl byste sedět s levou rukou celou opřenu o opěradlo židle, a pravici (jejíž ryzí i všeobecnou povinností je velet i učit se*⁴⁴⁶ *byste měl mít podobně opřenu na druhém opěradle tak, aby od zápěstí visela dolů. Můžete také opřít loket tak, aby tato část paže [předloktí] byla otočena k Vašemu pravému stehnu. Oba dva způsoby jsou vhodné.*“⁴⁴⁷ Aby kavalír dodal ruce většího půvabu, mohl v ní držet kapesníček, květinu či (v 16. století) rukavice.

Aby se vyhnul posměchu, měl by dát pán pozor na to, aby neseseděl na kraji židle a neopíral se tělem příliš dozadu. Pokud není židle o něco opřena, mohl by kavalír i s židlí spadnout. Další nemilý efekt nesprávného sezení (tentokrát příliš vzadu na židli) spočívá v tom, že „*když se opřete příliš vzadu, zvednou se Vám nohy. A nejsou-li položeny na zemi, je to ošklivé, ba odpudivé na pohled, a spíše se při tom unavíte, než byste si odpočinul. Takže aby nemohl kavalírovi nikdo nic vytknout, je vhodné sedět v polovině sedadla, aby se obě dvě nohy dotýkaly země nebo podlahy.*“⁴⁴⁸ Je třeba, aby nohy byly téměř na stejné úrovni, ani překřížené, ani natažené. „*Takovým způsobem tedy sedává pravý kavalír, dle všech pravidel a důstojně, tak si také i nejlépe odpočine.*“⁴⁴⁹

Co dále hrozí při sezení na židli a sledování slavnosti (zejména je-li kavalír znaven), je spadlý baret či klobouk dolů do čela, „*že Vám budou sotva vidět oči.*“⁴⁵⁰ Rozhodně by se neměla pokrývka hlavy ocitnout nakřivo, „*to připadá ostatním nehezke na pohled.*“⁴⁵¹

Přikročme nyní k pravidlům pro dámy: poté, co po příchodu na slavnost provedou všechny nutné formalitty (pozdravení výše urozených dam a podobně), mohou se jít usadit k ostatním dámám, které mohly sedávat pohromadě. Jak se má správně dáma usadit a zkrotit přitom své šaty a vlečku? „*Ty [dámy], které se usazují bez náležitých způsobů a formalit, si zpravidla sedají ledabyly a vlečku šatů nechávají vedle židle, buď vlevo či vpravo, podle toho, jak se posadí. A pak se jí snaží nohou přisunout k sobě, kterýžto způsob zcela připomíná chování koček, což je pramálo vznešené a velice ošklivé,*“⁴⁵² kritizuje Fabritio Caroso. „*Některé jiné zase mají ve zvyku si před usednutím vzít a nadzvednout šaty pravou rukou, aby vlečka nezůstala vedle židle. I to je velice nemravný zvyk, jenž připomíná věc, kterou mi*

⁴⁴⁶ V originále se objevuje poměrně nejasná formulace „*che há il mero, e misto imperio di commandare e d'apprendere*“.

⁴⁴⁷ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 69 (Rada IV.).

⁴⁴⁸ *Ibidem*, s. 70 (Rada IV.).

⁴⁴⁹ *Ibidem*.

⁴⁵⁰ *Ibidem*.

⁴⁵¹ *Ibidem*.

⁴⁵² *Ibidem*, s. 77 (Rada XIII.). I když dámský oděv vypadal v 15. a 16. století výrazně jinak, v tomto případě si lze představit, že obdobné pokyny pro práci s vlečkou šatů mohly být uplatněny i o 100 let dříve.

*cudnost vůbec nedovoluje popisovat.*⁴⁵³ Podobně nežádoucí je také, aby dámě byly vidět střevice či dokonce některá část lýtka.

Když dáma sedí na křesle s opěradly, doporučené „způsoby“ jsou následující: *„Levou ruku nechá celou opřenou o opěradlo židle, pravici opřenou o loket, dlaň směrem do klína. Někdy drží kapesníček nebo vějíř, je-li léto. Když je zima, drží štuclík nebo rukávník.“*⁴⁵⁴ Dámy by měla působit půvabně a živě, když sedí. *„Nesmí sedět [nehybně] jako socha, ale čas od času udělat nějaký pohyb (...) Když je léto, nechť se půvabně ovívá zmíněným vějířem nebo udržuje konverzaci s těmi, co jí sedí nablízku.“*⁴⁵⁵ Stejně jako při tanci,⁴⁵⁶ i při sezení a konverzaci s ostatními dámami musí žena hlídat svůj pohled: *„...její oči přitom musí zůstat nade vše skromné, a nepřelétávat z jedné strany na druhou. To by ji potom nepovažovali za osobu moudrou a váženou, ale lehkomyšlnou.“*⁴⁵⁷ I na sedátku bez opěradel lze sedět elegantně a cudně, dáma si má složit ruce do klína, levou ruku pod pravou, aby šaty splývaly oběma kraji stejně k zemi.⁴⁵⁸

9.4 Odchod z tance i ze slavnosti

Některé taneční choreografie 15. století obsahují ve svém popisu *riverenzu*, tedy poklonu (v 16. století najdeme poklonu popsanou obvykle na začátku i na konci popisu tance). Je-li poklona popsána již v rámci tance, je otázkou, zda byli tanečníci povinováni se sobě poklonit ještě jednou jako „poděkování“ za tanec. Každopádně existují důkazy, že poklona po skončení tance byla nezbytnou součástí společenské etikety: Guglielmo píše, že ani po skončení tance nesmí žena ztratit svou zdrženlivost a poté, co se dotančí, se *„na něj [pána] obrátí se sladkým pohledem a udělá ctnou a něžnou poklonu tak, aby její riverenza [poklona] korespondovala s jeho. Potom si jde skromně odpočinout, všímajíce si přitom vzniklých chyb, ale i předností a výtečných pohybů ostatních.“*⁴⁵⁹ Velmi podobné svědectví zaznamenává i Fabritio Caroso o více než sto let později: *„Když skončí tanec, dáma se musí půvabně otočit a udělat poklonu na svého kavalíra.“*⁴⁶⁰

Z obou citací nevyplývá jasně, zda bylo obvyklé, aby kavalír po tanci dámu

⁴⁵³ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 77 (Rada XIII.).

⁴⁵⁴ *Ibidem*, s. 79 (Rada XIII.).

⁴⁵⁵ *Ibidem*.

⁴⁵⁶ Více o držení hlavy, pohledu a výrazu tváře viz *kap.* 8.2.

⁴⁵⁷ *Ibidem*.

⁴⁵⁸ *Ibidem*.

⁴⁵⁹ Pg, f. 15v: „Et poi nel fine del ballo lasciata dal huomo con dolce riguardo allui tutta rivolta faccia una honesta & piatosa riverenza a quella del huomo corrrsepondente. Et cosi pom modesta attitudine si vada a riposare, degli altri notando gli occorrenti defetti & gli atti giusti & movimenti perfetti.“

⁴⁶⁰ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 83-84 (Rada XX.).

doprovodil na její místo, kde ji prve požádal o tanec: Caroso, když popisuje patálie s „bojem“ o místa v sále, poznamenává, že když se dáma po tanci rozloučí s kavalírem, aby se šla usadit na své místo a zjistí, že je obsazené, má si jít raději hledat místo jiné. Z toho vyplývá, že kavalír nebýval v této situaci nijak dámě nápomocen. Pokud se ale jednalo o výše postavenou osobu, dozajista se patřilo ji doprovodit zpět na místo (soudě dle událostí vylíčených na Mercato Nuovo roku 1495 i dle pozdější „plesové“ praxe se tak patrně dělo).

Pokud chce dáma odejít z plesu dříve, i to si vyžaduje určité formality vůči hostitelce. Jedná-li se o výše postavenou dámu, jež prostor opouští, souslednost povinných formalit je samozřejmě delší: jakmile si hostitelka, byť to je i samotná nevěsta, všimne, že urozená dáma odchází, *„ihned se zvedne i ona, stejně jako ostatní dámy. Potom, pokud se jí princezna pokloní, hodí se, aby nevěsta s ostatními udělala totéž. [Nevěsta] pak pokynutím hlavy požádá o prominutí ostatní dámy, neboť je vhodné, aby doprovodila výše postavenou dámu a zaujala místo po její levici. Pokud si [princezna] ze slušnosti nepřeje být doprovázena, ať [nevěsta] neváhá a doprovodí ji společně se svou rodinou ke dveřím sálu, s velkou poklonou, políbením [princezniny] ruky a vyjádřením díky, že je Její Výsost poctila svou přítomností. Když se pak [nevěsta] vrací na své místo, ještě se pokloní ostatním dámám, aby pak mohly všechny ve stejnou chvíli opět usednout.“*⁴⁶¹

Když bude odcházet jiná dáma, formality nejsou zdaleka tak dlouhé, nicméně bez poklony a poděkování se to neobejde: hostitelka (či nevěsta) *„by se měla zvednout, poklonit se jí, poděkovat, políbit si ruku a dotknout se její. Pak se vrátí, aby se usadila na své místo, a tak dále,*⁴⁶² líčí Caroso. Prozkoumali jsme tedy, jak bylo možno úspěšně, bez nedorozumění či šarvátek a dle pravidel slušného chování absolvovat taneční slavnost.



Obr. 27: Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii (úvodní strana spisu, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale.

⁴⁶¹ CAROSO, *op.cit.* (1600), s. 82 (Rada XVIII).

⁴⁶² *Ibidem.*

10. REKONSTRUKCE

V rámci této kapitoly ukážu, jak postupuji při rekonstrukci konkrétních tanečních choreografií z 2. poloviny 15. století. Vybrala jsem tanec *Leoncello Nuovo, ballo* pro tři tanečníky. Popis této choreografie se objevuje celkem v pěti verzích obsažených v traktátech všech zde diskutovaných tanečních mistrů – Domenico da Piacenza (*De arte saltandi et choreas ducendi*), Guglielma Ebreo/Giovanniho Ambrosia (*De pratica seu arte tripudii*) i Antonia Cornazana (*Libro dell'arte del danzare*). Konkrétně se jedná o rukopisy Pd, V, NY, S, a M (vysvětlení zkratek jednotlivých spisů viz *Příloha 1*).

Popis téhož tance v jednotlivých traktátech mírně variuje (jedná se např. o upřesnění některých tanečních figur, užití různých variant téhož tanečního kroku, mírně odlišné řešení prostoru v jednotlivých figurách apod.). Pro přehlednost vybírám verzi Domenico da Piacenza (Pd), který byl autorem *Leoncella* (soudě dle odkazů ostatních dvou tanečních mistrů). Důležité paralely i odlišnosti jiných verzí v ostatních rukopisech jsou uvedeny v poznámkách pod čarou.

Na vybraném tanci je zajímavé, že (podobně jako i několik jiných) má přívlastek *nuovo*, tj. „nový“. To je proto, že existovala jeho starší verze, „*Leoncello vecchio*“ (it. *vecchio* – starý), kterou nalezneme dokonce v 11 různých verzích tanečních spisů, včetně Norimberského rukopisu z roku 1517 (NgM). Tanec byl tedy evidentně velice oblíben, proto se dočkal tolika opakování v tanečních traktátech během celé druhé poloviny 15. století. Populární zřejmě byla i jeho melodie, protože na tutéž skladbu vytvořil Domenico verzi novější: lišila se nejen tanečními figurami, ale především počtem tanečníků, *Leoncello vecchio* je určeno pouze pro jeden taneční pár (pán a dáma).

Pro kompletní čtenářovu představu o procesu rekonstrukce taneční choreografie zde představuji veškeré dostupné relevantní prameny a materiály, ze kterých v současnosti čerpám – jsou jimi:

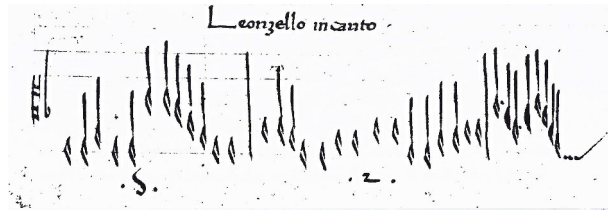
- Originál (Pd, f. 8v – 10r) – faksimile.
- Transkripce (In: Domenico of Piacenza /Paris, Biblioteque Nationale, MS ital. 972) by D.R. Wilson. Early Dance Circle, Cambridge 2006, s. 18-20).
- Moderní notový přepis (In: SPARTI, Barbara. Guglielmo Ebreo - De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing. New York : Oxford University Press, 2003, s. 186).
- Porovnání verzí tance v různých spisech (In: SMITH, William A. Fifteenth-century Dance and Music: the Complete Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995, s. 189-193 (viz *Příloha 4*).

To je doplněno samozřejmě samotnou rekonstrukcí, včetně nákresů tanečních forem v prostoru.

10.1 Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj, 1445):
Ballo Leoncello Nuovo

Original (Pd, f. 8v – 10r)

[f. 8v]



[f. 9r]



[f. 9v]

Leoncello nono sul medesimo canto uechio cui homini dui cū una dona
 in mezzo

Ma prima d'ochi dui homini cum la dona in mezzo fano tempi
 dui de saltarello in mezza quadernaria e a fermase li homini poi
 la dona se parte de mezzo loro cum vno dopio sul pe sinistro e a fer-
 male: Li d'ochi dui homini siegueno poi la dona cum uno dopio
 andagando eguale a lei: poi la dona se parte de mezzo loro e va
 inanti cum vno dopio sul pe drito e a fermase eli d'ochi dui ho-
 mini la siegueno cum uno dopio sul pe drito andagando eguale
 ala dona e a fermase: La dona se parte andagando intorno a
 quisti dui homini a guisa de uno. S. fazando tempi octo de pua
 del quali el quarto e lo octauo se fa impalli dui sempy suso el pe
 drito e cadauno de d'ochi dui passi se fano in mezzo de d'ochi dui homini
 e a fermase poi d'ochi dona in mezzo loro

[f. 10r]

Or nota ch'li homini se parteno tutti dui de compagnia fazando y
 tempi dui de saltarello comenzando al pe sinistro in mezza quaderna-
 ria cum vna uolta tonda comenzando dal pe sinistro vnde gli con-
 siste passi tri sempy e una meza repressa a firmandose poi la dona
 li siegue cum tempi dui de saltarello comenzando dal pe sinistro
 e quatro pasi sempy dogando in d'ochi quatro passi una meza uolta p
 ritrouarse guardar al contrario deli homini

A presso nota che tutti tri se moueno in uno instante e facendo du-
 py tri sul pe sinistro et in capo del terzo fano una posada suso el drito
 in tempo unodo dagando una meza uolta andagando pero la dona al
 contrario deli homini cioè loro inanti e lei indrieto ritornando
 d'ochi dui homini et dona cum quilli medesmi d'ochi dupy e posada e
 ritrouandose la dona in mezzo deli homini guardando al contrario loro

Nota ch'la dona se parte dali homini arouerso di loro fazando vno
 dopio sul pe sinistro e a fermase li d'ochi dui homini vano inanti cum
 vno dopio sul pe sinistro e a fermase La dona va pur ala sua ma
 cum vno dopio sul pe drito e a fermase poi li d'ochi dui homini

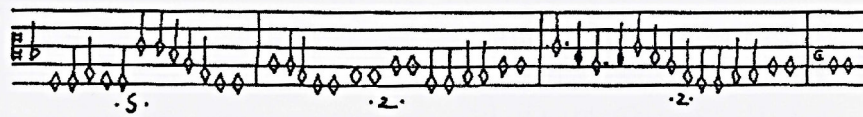
Vno pur ala lora uia contray de la dona cum uno dopio sul pe drito
Apreso nota che in instanti dicti dui homini e dona dano una meza
uolta sul pe drito riguardandose auolto auolto facendo represe
due comenzando col pe sinistro continuate due e ruerentia vno
sulo el sinistro affermandose dicti dui homini
Or nota che la dona se muoue eua incontra li homini cum vno
dopio sul pe sinistro e affermale poi li homini vno incontra
la dona cum vno dopio sul pe sinistro e affermale e la dona
uene incontra li homini cum uno dopio sul pe drito e affermale
Li homini uano incontra ala dona cum vno dopio sul pe dri
to dagando una meza uolta sulo dicto pe e fouandose hauere La
dona eguale in mezo loro facendo tutti insieme una ruerentia
sul pe sinistro poi la dona si fa uno mouimento de mezo tempo
eli homini se rispondeno cum uno altro et e fine

Transkripce

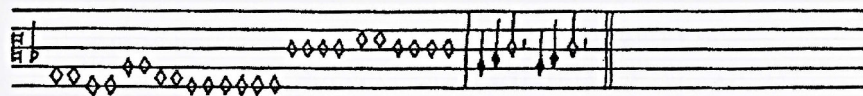
In: Domenico of Piacenza (Paris, Biblioteque Nationale, MS ital. 972)
by D.R. Wilson. Early Dance Circle, Cambridge 2006, s. 18-20.

Lionzello in canto

[f. 8v]



[f. 9r]



[f. 9v]

Lionzello nouo sul medesimo canto uechio eua homini dui cum unadona
in mezo

[I] M prima dicti dui homini cum la dona in mezo fano tempi
dui de saltarello inmexura quadernaria e afermase lihomini / poi
la dona se parte de mezo loro cum vno dopio sulpe sinistro / eafer
ma se : Li dicti dui homini siegueno poi la dona / cun uno dopio
andagando equale alei : poi la dona se parte de mezo loro. e va
inanti cum vno dopio sul pe drito / e afermase eli dicti dui ho
mini la siegueno cum uno dopio sul pe drito andagando equale
aladona eafermanse: / La dona se parte andagando intorno a
quisti dui homini aguisa de uno.S. fazando tempi octo de pua
deliquali elquarto e lo octauo se fa impassi dui sempij suso elpe
drito. e cadauno dedicti dui passi se fanno inmezo dedicti dui homini
e afermase poi dicta dona inmezo loro

Or nota che li homini se parteno tuttidui de compagnia fazando
tempi dui de saltarello comenzando al pe sinistro inmexura quaderna –
ria/ cum vnauolta tonda comenzando dal pe sinistro vnde gli con
siste passi tri sempij e una meza represa afirmandose . poi la dona
li siegue cum tempi dui de saltarello - comenzando dal pe sinistro
e quatro pasi sempij. dagando in cho de dicti quatro passi una mezaultra
per ritrouarse guardare al contrario deli homini :

Apresso nota che tutti tri se moueno inuno instante facendo / du –
pij tri sulpe sinistro / et in capo del terzo fano una posada suso el drito
intempo uuodo / dagando una mezaultra andagando pero ladona al
contrario deli homini cioe . loro inanti elei indrieto /. ritornando
dicti dui homini /et dona cum quilli medesmi dicti dupij e posada / e
ritrouandose la dona inmezo deli homini guardando alcontrario loro
Nota che la dona se parte da li homeni arouerso diloro fazando vno
dopio sul pe sinistro / e afermase / li dicti dui homini vano inanti cum
vno dopio sul pe drito e afermanse / La dona ua pur ala sua uia
cum vno dopio sulpe drito e afermanse . poi li dicti dui homini

[f. 10r]

vano pur ala lor uia contrarij de la dona cum uno dopio sulpe drito

Apresso nota che in instanti dicti dui homini e dona danno una meza –
uolta sul pe drito / riguardandose auolto auolto / fazando represe
due / comenzando col pe sinistro / continenntie due / e riuerentia vna
susu el sinistro . afermandose dicti dui homini

Or nota che la dona se muoue e ua incontra li homini cum vno
dopio sul pe sinistro . eafermanse : poi li homini vano incontra
la dona cum vno dopio sul pe sinistro / e afermanse ela dona
vene incontra li honini cum uno dopio sul pe drito e afermase
Li homini uano incontra ala dona cum vno dopio sul pe dri –
to dagando unamezauolta susu dicto pe . e trouandose hauere La
dona equale in mezo loro fazando tutti in seme una riuerentia
sul pe sinistro: poi la dona si fa uno mouimento de mezo tempo
eli homini ge respondeno cum uno altro et e fine.

Rekonstrukce

Leoncello Nuovo

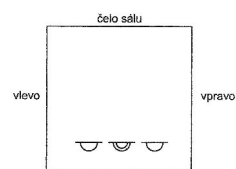
Moderní notový přepis:⁴⁶³

Popis choreografie:⁴⁶⁴

Tanec pro dva pány a jednu dámu mezi nimi uprostřed.

Výchozí pozice: tanečníci v řadě (pán – dáma – páň) vedle sebe.⁴⁶⁵

Výchozí pozice

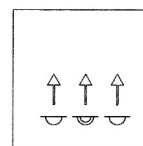


Část I. Misura quadernaria (10 taktů)⁴⁶⁶

Takty *Popis*

- 1-2 všichni: **2x saltarello**⁴⁶⁷ (Ln, Pn)* vpřed, poté se pánové zastaví
- 3 dáma: **1 doppio** (Ln) vpřed od pánů a zastaví se
- 4 pánové: **1 doppio** (Ln) vpřed (za dámou), dojdou na úroveň dámy
- 5 dáma: **1 doppio** (Pn) vpřed od pánů a zastaví se
- 6 pánové: **1 doppio** (Ln) vpřed, dojdou opět na úroveň dámy a zastaví se

Část I, takty 1-2



⁴⁶³ In: SPARTI, Barbara. *Guglielmo Ebreo - De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003, s. 186. Jedná se sice o přepis ze spisu Guglielma Ebreo (Pg), tanec (choreografický popis i hudbu) ovšem autor převzal od Domenica da Piacenza a jeho verze hudby se výrazněji neliší od hudby v Domenicově spise (Pd).

⁴⁶⁴ Pro nákresy v prostoru jsem zvolila symboly užívané v 18. století: ☺ = páň, ☹ = dáma; vodorovná čára značí tanečnickovo čelo, půloblouk(y) značí tanečnickova záda. Dráha tanečnicků po prostoru je značena šipkami.

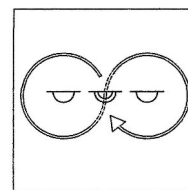
⁴⁶⁵ NY: V držení za ruce ve trojici.

⁴⁶⁶ Původní notový záznam uvádí celkem 5 opakování první fráze, moderní notový přepis Barbary Sparti uvádí pouze 4 (tj. I. část by měla trvat pouze 18 taktů, což je možné ve verzi tance od Guglielma Ebreo). Nicméně z počtu a charakteru Domenicem předespaných tanečních kroků a figur (zejména figura „S“ v taktích 7-10) vyplývá, že je vhodné první frázi zahrát celkem 5x (což potvrzují i nahrávky hudebního doprovodu k tomuto tanci současných interpretů staré hudby).

⁴⁶⁷ V, S, M: *3 contrapassi* (tj. 3 rychlá *doppia* začínající od téže nohy). V těchto mladších spisech se alternace původních *saltarelli* či *doppii* za náročnější a ozdobnější variantu *3 contrapassi* objevuje mnohokrát v popisu choreografie *Leoncella* (v dalších případech nebudu již na tuto alternaci odkazovat). Tentýž jev se objevuje i v řadě dalších choreografií, zřejmě se jednalo o oblíbený způsob ornamentace základních tanečních kroků. NY: *2 continenze, 1 saltarello tedesco* (tj. *saltarello* v *misure quadernaria*).

- 7-8 dáma – začíná figuru „S“ (takty 7-10)⁴⁶⁸: **3x piva**⁴⁶⁹
(Ln, Pn, Ln) kolem pána po levici,
2 sempii (Pn, Ln) prochází mezi pány uprostřed
- 9-10 dáma: **3x piva** (Ln, Pn, Ln) kolem pána po pravici,
2 sempii (Pn, Ln) dochází na své původní místo
uprostřed mezi pány

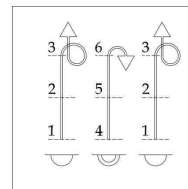
Část I, takty 7-10



Část II. Misura quadernaria (6 taktů)

- 1-3 pánové: **2x saltarello** (Ln, Pn) vpřed,
poté **volta tonda** (= **3x sempio** + $\frac{1}{2}$ **ripresa**)⁴⁷⁰,
skončí čelem do původního směru
- 4-6 dáma: **2x saltarello** (Ln, Pn), ale na konci pouze
mezavolta,⁴⁷¹ tj. skončí zády do původního směru,
čelem k pánům

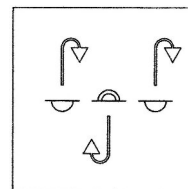
Část II, takty 1-6



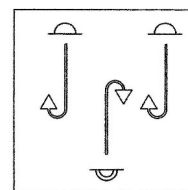
Část III. Misura quadernaria (4 takty)

- 1-2 všichni: **3x doppio** (všechna začínat Ln),⁴⁷²
poté **posada**⁴⁷³ a **mezavolta**: dáma a pánové jdou
do opačných směrů, dáma⁴⁷⁴ prochází uprostřed
mezi pány
- 3-4 jako v taktech 1-2, tanečníci se procházejí
stejným způsobem zpět; skončí v jedné řadě,
dáma zády do původního směru

Část III, takty 1-2



Část III, takty 3-4



⁴⁶⁸ V, NY, S, M: Spisy výslovně uvádějí či alespoň nepřímo formulují požadavek na držení za ruce v této figurě, tj. v taktech 7-8 zátočku za levé ruce dámy s pánem po levici, v taktech 9-10 zátočku za pravé ruce dámy s pánem po pravici. Všichni by měli skončit na svých původních místech (dáma uprostřed mezi pány).

⁴⁶⁹ Pd: Domenico užívá pro následujících osm kroků formulaci „tempi octo de piva“, což v tomto případě neodkazuje na změnu *misury*, ale znamená to pokyn pro užití kroků charakteristických pro *misuru piva*, což je *doppio* v rychlém, dvojnásobném tempu.

⁴⁷⁰ Popsané taneční kroky ($3x$ *sempio* + $\frac{1}{2}$ *ripresa*) odpovídají Domenicovu popisu jedné z variant kroku *doppio* pro *misuru quadernaria*. To odpovídá i formulaci ve spisech V, NY, Sc, M, které uvádějí pouze *doppio in volta*, tj. *doppio* v otočce. Spisy NY, S, M indikují v taktech 11-16 pouze *doppii*.

⁴⁷¹ *Mezavolta* je zde patrně provedena stejnými kroky jako v taktech 1-2, tj. $3x$ *sempio* + $\frac{1}{2}$ *ripresa*.

⁴⁷² Pd: 3 rychlá *doppia* začínající od téže nohy přesně odpovídají označení 3 *contrapassi* užitému na tomto místě v mladších spisech (viz též pozn. výše). Vypovídá to o tom, že Domenico již princip *contrapassi* znal a využíval, byť samotné označení *contrapassi* u něj ještě nebylo tak obvyklé.

⁴⁷³ Pd: *posada* může značit jak pauzu, tak „pózu“. Domenico sám tento prvek blíže nevysvětluje, byť se v jeho choreografiích objevuje poměrně často. Dle způsobu užití v choreografiích popsaných v Pd či Sc vyvozujeme, že se jedná patrně o nepatrné zastavení pohybu, většinou na konci tanečního kroku s možným „položením“ jedné nohy na zem mírně před druhou (což by odpovídalo smyslu „póza“), bez přenesení váhy. V tomto případě by *posada* mohla obnášet mírné předsunutí Pn před Ln ve 3. době 18. taktu, na které pak plynule naváže *mezavolta* vpravo.

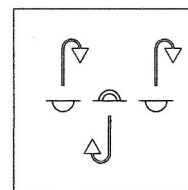
⁴⁷⁴ S: „et vanno le donne verso gli uomini“ – užití plurálu *donne* – „dámy“ a nikoliv „dáma“ by mohlo odkazovat na skutečnost, že bylo obvyklé tanec tančit nikoliv v jedné sólové trojici, ale ve větším počtu.

Část IV. Misura bassadanza (13 taktů)

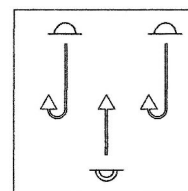
Takty *Popis*

- 1 dáma: **1 doppio** (Ln) vpřed (směrem od pánů)
a zastaví se
- 2 pánové: **1 doppio** (Ln) vpřed a zastaví se
- 3 dáma: **1 doppio** (Pn) vpřed (směrem od pánů)
a zastaví se
- 4 pánové: **1 doppio** (Pn) vpřed
- 5-8 všichni: **mezavolta**⁴⁷⁵ (vpravo), poté naproti sobě
2x ripresa (Ln, Pn), **2x continenza** (Ln, Pn),
riverenza, poté se pánové zastaví
- 9 dáma: **1 doppio** (Ln) vpřed k pánům a zastaví se
- 10 pánové: **1 doppio** (Ln) vpřed k dámě a zastaví se
- 11 dáma: **1 doppio** (Pn) vpřed k pánům
- 12 pánové: **1 doppio** (Pn) vpřed k dámě tak,
aby skončili v jedné řadě, poté na konci **mezavolta** (vpravo)⁴⁷⁶
- 13 **riverenza** (Ln)

Část IV, takty 1-5



Část IV, takty 9-12



Část V. Misura bassadanza (1 takt)

- 1 dáma: **movimento**, poté pánové: **movimento**

*Konec.*⁴⁷⁷

*Vysvětlivky:

Ln – levá noha

Pn – pravá noha

⁴⁷⁵ S, M: „volta del gioioso“ – v Guglielmových spisech často užívané označení pro otočku o 180° či (častěji) o 360°, která se nejčastěji prováděla *2 sempii* a zahrnovala v sobě i *ripresu* (Pn). Název tohoto druhu otočky odkazuje na tehdy populární tanec *Rostiboli Gioioso*.

⁴⁷⁶ S, M: indikují (opět) *3 contrapassi*, během kterých by si tanečníci měli vyměnit místa.

⁴⁷⁷ V, NY, S, M: všechny spisy (kromě Pd) výslovně uvádějí, že se má tanec opakovat ještě jednou či dokonce dvakrát (S, M), aby (vzhledem k různým prostorovým variantám tance) všichni tanečníci skončili na svých původních místech.

11. ZÁVĚR

Příznivá atmosféra doby umožnila italským městským státům v polovině 15. století, aby se na jejich půdě zrodila první celistvá pojednání o společenském tanci, jeho významu, teorii i praxi, jehož dědictví si neseme na našem kontinentě dodnes. „Umění tančit“, intelektem i tělem pečlivě osvojené, se stalo v raně novověké společnosti symbolem civilizovaného způsobu existence a vzdělaného člověka. Bylo zcela v intencích té doby, že renesanční aristokrat potvrdil a předvedl své fyzické i mentální schopnosti (srovnatelnou měrou) tím, že tančil. Stejně jako patřilo k dobré reputaci, když se aristokrat podílel na diskusích o politice, literatuře či filosofii, četl latinsky, skládal básně či komponoval hudbu, tak se velmi oceňovalo, byl-li dobrým tanečníkem a někdy dokonce i sám tance vytvářel.

Tanec zrcadlil při oficiálních příležitostech společenskou hierarchii a politické vztahy, demonstroval moc, bohatství a dobré fungování šlechtického dvora. Velmi populární taneční zábavy a plesy ovšem umožňovaly poměrně bezprostřední kontakt mezi příslušníky různých (byť stále výše postavených) společenských vrstev. Tato tendence se začala projevovat i v tanci divadelním, kde své místo mezi šlechtici nacházeli sami taneční mistři či dovední tanečníci z řad šlechtického doprovodu či bohatých měšťanů. Začalo se rozvíjet taneční umění ve formě tematických tanečních vystoupení, tzv. *intermezzi*, a svou podobu proměnily na šlechtických dvorech i např. oblíbené *moresky*. V tomto ohledu již tanec zaznamenal jistou „profesionalizaci“, a můžeme tak v daném období hovořit o základech celistvého tanečního představení určeného pro „podívanou“, které se později vyvinulo v balet na divadelním jevišti. Jeho kořeny tedy sahají mnohem hlouběji do historie, nežli se často tvrdí, tj. než balet romantický 19. století, ba dokonce dále než barokní balety století sedmnáctého a osmnáctého.

Stejně tak instituce tanečního mistra jako „tanečního profesionála“, který vyučuje zájemce o tanec (buď dlouhodobě u některého dvora, v rámci své taneční školy či příležitostně před důležitými událostmi) existovala v Itálii již v druhé polovině 15. století. To je také mnohem dříve, než se obecně soudí (často se o tanečních mistrech hovoří až v souvislosti se založením Královské akademie tance ve Francii Ludvíkem XIV. roku 1661). Vzhledem k tomu, že (dle životopisných údajů a zmínek o kariérách tanečních mistrů) autoři dochovaných tanečních traktátů nebyli první generací ve svém oboru, lze vyvodit, že taneční styl známý ve druhé polovině 15. století byl již v určité formě přítomný na italských dvorech na počátku *quattrocenta*, ne-li dříve.

Tanec, elegantní, půvabné a uměřené pohyby byly vnímány jako odraz spořádané duše a bystrého intelektu. Takové „umění“ mělo schopnost a ambici vyjevovat lidské ctnosti,

působit jimi na diváka, odrážet vesmírnou harmonií. Mohlo hluboce obohatit diváka, ovšem zejména takového, který byl „informovaný“ a „zainteresovaný“, tedy tanečních principů znalý a dokázal je patřičně ocenit. To je jedna z vyslovených ambicí, které řadí autory tanečních traktátů 2. poloviny 15. století k jádru humanistické společnosti, neboť jejich díla svou koncepcí i obsahem odpovídají dobovým spisům o malířství, sochařství, architektuře či (starší) rétorice. Jako ostatní humanisté kodifikovali do slov to, co už bylo v té době společenskou poptávkou.

To, že vznikly a mohly být zveřejněny spisy s popsanými tanečními pravidly a zásadami, způsobilo, že byl tanec povýšen z „řemesla“ na intelektuální záležitost či „vědu“ v pravém slova smyslu a aspiroval na to být považován za jedno ze svobodných umění. Od té chvíle bylo možné o něm diskutovat, pravidla a styl dále zpřesňovat a vyvíjet, a tuto cestu popsat pomocí patřičné terminologie. Přední taneční mistři, stejně jako např. architekti či hudebníci své doby, nemohli být pouze dobrými „řemeslníky“, museli nejprve cele a dokonale ovládat složité principy této taneční teorie, aby se mohli stát dobrými choreografy i tanečníky a svou práci pak patřičně realizovat.

Taneční teorie 15. století stojí na pěti hlavních pilířích (*misura, misura di terreno, memoria, maniera, aire*), které vypovídají o tom, jak jejich autoři dokázali vnímat taneční pohyb strukturovaně a zároveň celistvě. Shrneme-li taneční teorii té doby, docházíme k překvapivému zjištění, že jejich základních prvků je relativně skromný počet, který ovšem svou variabilitou a vzájemnou propustností různých „vrstev“ poskytuje nepřeborné množství druhů a typů tanečního pohybu. Základním prizmatem dobové taneční teorie je pojem *misura*, kterou taneční mistři vnímali nejen ve smyslu hudebním, ale obecně jako správnou „proporci“ nejrůznějších aspektů tance.

Na základě *misur* hudebních rozlišovala dobová taneční teorie i praxe čtyři různé tempově, rytmicky i charakterem různé celky: *bassadanza, quadernaria, saltarello* a *piva*. Každá z nich vyžadovala jiný způsob tanečního projevu. Ten se zakládal na popsaných 12 pohybech (či spíše z 9 základních pohybů s třemi druhy „ozdob“, *movimenti naturali* a *movimenti accidentali*). Je ohromující, kolika různými způsoby dokázali taneční tvůrci tento relativně malý pohybový rejstřík zpracovat v rámci jednotlivých *misur* a jejich kombinací do tolika různých podob, a to po stránce technické, prostorové, tematické apod.: z druhé poloviny 15. století se dochovala více než stovka originálních choreografií společenského tanečního repertoáru, nehledě na nezapsané, nedochované a (bohužel) z drtivé většiny nezaznamenané tance divadelního charakteru.

Zásadním způsobem určovala podobu každého tance hudba. I když dochované spisy

obsahují zápis hudebního doprovodu pouze cca ke čtvrtině zapsaných tanečních choreografií, z teoretických pasáží traktátů lze vyvodit, že jak hudebník, tak tanečník museli být dokonale obeznámeni s principem 4 *misur*, protože jim odpovídal kromě tempa a rytmu i určitý „styl“, *maniera* hudební i taneční interpretace. Navíc vzhledem k tomu, že škála používaných hudebních nástrojů k tanečnímu doprovodu byla poměrně široká, tanečník musel být citlivý i k tónině, zvuku či tónu každého nástroje, a jim též přizpůsobit svůj pohyb. V tanečních spisech je samozřejmě popsána celková *maniera*, ale z textů vyplývá, že spíše než požadavky na uniformitu tanečního (a hudebního) projevu se dostávají do popředí výzvy k individuálnímu vystižení charakteru jednotlivých *misur*, citlivému vnímání zvuku konkrétního hudebního nástroje či obratným reakcím na každou nově vzniklou situaci v tanci. To nás přivádí k otázce individuality v uměleckém projevu a tématu improvizace.

Doba sice měla své estetické požadavky a pravidla etikety určovala v konkrétních situacích chování osob při tanci i mimo něj, ale nároky na „individualizaci“ tanečního projevu už začínají být ve druhé polovině 15. století zjevné, a to zcela v intencích renesanční doby (neboť příklon k individualismu můžeme považovat za jeden z příznaků renesance). V tanci i jiných uměních již můžeme hovořit o interpretovi, na jehož osobním přínosu záleží. A proto uzavírám, že improvizace musela být běžnou součástí výbavy renesančního tanečníka, byť se nejednalo o improvizaci volnou, ale spíše o výběr tanečních motivů, jejich řazení, „odstínění“ a zdobení na základě prožitku z doprovodné hudby. Ukázaly to mé výzkumy o práci s tanečním rytmem v jednotlivých *misurách*, požadavky tanečních mistrů na různé proměny tanečních kroků, gest a celkového tanečního stylu nejen v rámci konkrétních *misur*, ale zřejmě i v rovině individuálního přístupu k *maniere* tanečních pohybů a kroků. S tím souvisí i nároky na rozmanitost pohybu (*diversità di cose*) a především užívání *movimenti accidentali*, pro něž většinou neindikují taneční mistři konkrétní místo či užití v tanci, ale apelují na interpreta, aby s nimi pracoval samostatně. Z dochovaných pramenů, zápisů v kronikách či osobní korespondence také jasně vyplývá, že taneční repertoár netvořily zdaleka pouze tance „choreografované“, ale (dokonce možná z větší části) tance „volné“ v rytmu některé z *misur*. Od tanečníků se v takových případech improvizace přímo očekávala a bylo nezbytné si tuto dovednost osvojit.

Že dobová estetika vyžadovala uměřenost, ale ne jednotvárnost, svědčí i dochovaný obrazový materiál: gesta tančících i přihlížejících jsou velmi různorodá a nápaditá. Vynalézavá ornamentace pohybů a gest, způsoby držení rukou, apod. zrcadlí tendenci nikoliv k uniformitě jednoho estetického ideálu, ale spíše k různorodosti a projevům jedincovy individuality (v rámci určitého stylu), což zcela odpovídá nastupujícímu renesančnímu duchu

nové doby.

Jak jsme poznali výše dle složitých pravidel etikety, v dané epoše panovala poměrně komplikovaná pravidla pro oficiální projevy úcty: např. příchod hosta do místnosti, zasedací pořádek, způsob předstoupení před výše postavenou osobu, systém poklon, polibků a dalších gest, dodržování patričního odstupu v prostoru. Musel to být poměrně náročný proces, který zabral velmi mnoho času. Tanec, který následoval, naproti tomu umožňoval do jisté míry zrovnoprávnění, „vyrovnání“ stupňů společenského žebříčku: když už se (konečně) dostali šlechtici na taneční parket, figury a pravidla fungovaly jaksi „pro všechny stejně“. Nabízely poměrně rovnoprávný způsob setkávání, interakci a dokonce i vzájemné dotyky mezi příslušníky různých stupňů společenského žebříčku (pojmenovali jsme taneční figury jako určité formy společenské interakce, jako např. „obhlídka“, „konfrontace“, „vzájemný projev úcty“ apod.). To bylo při jiných aktivitách téměř nemožné.

Překvapujícím zjištěním je, že ve druhé polovině 15. století panovala v tanci až nečekaná rovnoprávnost mezi muži a ženami: svědčí o tom nejen kvantita a charakter tanečních příležitostí, jež byly (ve všech svých podobách a různorodých funkcích) určeny oběma pohlavím, ale například i posuzování tanečních kvalit, kterým podléhali kavalíři i dámy (byť s určitými rozdíly) obdobným způsobem. Také společenská hierarchie byla demonstrována spíše výškou postavení na společenském žebříčku nežli samotnými genderovými rozdíly. O značné míře rovnoprávnosti svědčí i prokázaná „aktivita“ obou pohlaví při tanci a zvyklostech, jež jej obklopovaly: to se týká např. principu vyzývání k tanci (vyzývat mohli jak kavalíři, tak dámy, které navíc mohly pánovu aktivitu iniciovat svým pohledem). Ani prostorové formy jednotlivých choreografií nepředepisovaly ani kavalírům, ani dámám více figur či složitějších prvků než pohlaví opačnému. Příznačná je i častá výměna pozic, tj. vůdčích rolí v tanci, dochází-li k jeho opakování. To vše dokládá, že tanec byl na svou dobu mimořádně „spravedlivý“ k mužům i ženám.

Renesanční společnost začala ve druhé polovině 15. století toužit po společném kultivovaném trávení volného času naplněného prožitkem umění, a vnímání estetiky lidského těla a jeho pohybu se stává součástí každodenního života a harmonického rozvoje osobnosti. Ty hodnoty, které byly platné pro tanec, byly zároveň odrazem těch hodnot, na kterých stavěla nová renesanční aristokracie přesvědčení o své „exkluzivitě“. Správné držení těla, způsob chůze a elegance v tělesných pohybech zdokonalených taneční přípravou znamenaly nezbytnou výbavu společenskou, neboť bez elegance a uměřenosti v pohybech stejně jako např. bez dovedné mluvy či obratného zacházení se zbraní se neobešel ten, který chtěl být považován za příslušníka společenské elity.

SEZNAM POUŽITÉ LITERATURY

Primární prameny – taneční spisy

AMBROSIO, Giovanni. *De pratica seu arte tripudii* (cca 1463). In SMITH, William A. *Fifteenth-century Dance and Music: the Complete Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995.

ARBEAU, Thoinot. *Orchésographie*. Langres : Jehan des Preyz, 1589, (z franc. orig. přel. Mikuláš Bryan). Dostupný na www: <http://blog.rond.cz/preklady/orchesographie/>.

BASSES DANSES DITES DE MARGUERITE D'AUTRICHE („Bruselský rukopis“, cca 1490). Ms. 9085, Bruxelles : Bibliothèque royale Albert Ier. Graz : Akademische Druck-u. Verlagsanstalt, cca 1987. Dostupný na www: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@od1\(musdi+112\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/r?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@od1(musdi+112))).

CAROSO, Fabritio. *Il Ballarino*. Venetia : Francesco Ziletti, 1581. Dostupný na www: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+230\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+230))).

CAROSO, Fabritio. *Nobiltà di Dame*. Venetia : Il Muschio, 1600. Dostupný na www: [http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field\(NUMBER+@band\(musdi+199\)\)](http://memory.loc.gov/cgi-bin/query/h?ammem/musdibib:@field(NUMBER+@band(musdi+199))).

CERVERA MANUSCRIPT („Rukopis z Cervery“, 1496). Archive Municipal de Cervera. In Carreras y Candi, F. (ed.). *Folklore y Costumbres de Espana*, 1934. Dostupný na www: <http://www.pbm.com/~lindahl/cervera/>.

CORNAZANO, Antonio. *Libro dell'arte del danzare* (cca 1455). In SMITH, William A. *Fifteenth-century Dance and Music: the Complete Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995.

DOMENICO DA PIACENZA. *De arte saltandj choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare* (cca 1445).

EBREO, Guglielmo. *De pratica seu arte tripudii* (cca 1463). In SPARTI, Barbara. *Guglielmo Ebreo – De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003.

GRESLEY MANUSCRIPT (cca 1500). In FALLOWS, David. The Gresley Dance Collection, c.1500. *RMA: Research Chronicle*, 1996, Vol. XXIX, s. 1-20.

MANUSCRIPT MAGLIABECCHIANO (1495).

MS Magl. VII 1121, f. 63r-69v, Firenze, Biblioteca Nazionale. Transkripce a překlad do anglického jazyka Giovanni Carsaniga. In NEVILE, Jennifer. *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Blomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2004, Apendix I, s. 141-157.

NEGRI, Cesare. *Nuove Inventioni di Balli*. Milano : Girolamo Bondone, 1604 (2. vydání spisu *Le Gratie d'Amore* z r. 1602). Dostupný na www: <http://memory.loc.gov/cgi-bin/ampage?collId=musdi&fileName=121/musdi121.db&recNum=0>.

Použité prameny a literatura

ALBERTI, Leon Battista. *O malbě. O soše*. Praha : Vladimíra Žikeš, 1947. (z ital. orig. „Della Pittura“, 1435, „Della Scultura“, 1464, přel. F. Topinka).

AMES-LEWIS, Francis. *The Intellectual Life of the Early Renaissance Artist*. New Haven : Yale University Press, 2000, s. 74.

ARCANGELI, Alessandro. Dance and Punishment. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 2, s. 30-42.

ARCANGELI, Alessandro. *Davide o Salomé?* Treviso-Roma : Edizioni Fondazione Benetton Studi Ricerche & Viella, 2000.

ARCANGELI, Alessandro. *Recreation in the Renaissance. Attitudes Towards Leisure and Pastimes in European Culture, c. 1425-1675*. New York : PALGRAVE MACMILLAN, 2003.

ARETINO, Pietro. *Rozpravy o mravech hříšných kurtizán*. Praha : Odeon, 1992.

ARISTOTELES. *Etika Nikomachova*. Praha : Petr Rezek, 1996.

BAROCHOVÁ, Hana. *Taneční mistr a jeho role v historii tance*. Diplomová práce. HAMU, Praha 2000.

BAXANDALL, Michael. *Giotto and the Orators: Humanist Observers of Painting in Italy and the Discovery of Pictorial Composition, 1350-1450*. Oxford : Clarendon Press, 1971.

BEJBLÍK, Alois. *Život a smrt renesančního kavalíra*. Praha : Mladá fronta, 1989.

BERGHAUS, Günter. Neoplatonic and Pythagorean Notions of World Harmony and Unity and their Influence on Renaissance Dance Theory. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 2, s. 43-70.

Bible. Praha : Bilblické dílo ekumenické rady církví v ČSR, 1979.

BIE, Oskar. *Der Tanz*. Berlin : Bard, Marquardt & Co., 1906.

BOEHN, Max von. *Der Tanz*. Berlin : Volksverband der Bücherfreunde Wegweiser-Verlag G.M.B.H., 1925.

BORTOLETTI, Francesca. An Allegorical Fabula for the Bentivoglio-d'Este Marriage of 1487. *Dance Chronicle*, 2002, Vol. XXV, No. 3, s. 321-342.

BRAINARD, Ingrid. L'arte del danzare in transizione: un documeto tedesco sconosciuto sull danza di corte. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 77-90.

- BRAINARD, Ingrid. Bassedanse, Bassadanza and Ballo in the 15th Century. In *The Proceedings of the Second Conference on Research in Dance. 4.-6.7. 1969*. New York : Committee on research in Dance, 1970, s. 64-79.
- BRAINARD, Ingrid. An Exotic Court Dance and Dance Spectacle of the Renaissance: La Moresca. In *Report on the XIIth Congress of the JMS*, Berkley : University of Berkley, 1997, s.715-727.
- BRAINARD, Ingrid. (Review) Guglielmo Ebreo's Little Book on Dancing, 1463: A New Edition (Guglielmo Ebreo of Pesaro: De Pratica seu Arte tripudii/ On the Art of Dancing ed. By Barbara Sparti). *Dance Chronicle*, 1994, Vol. XVII, No. 3, s. 369-372.
- BRUNNER, Wolfgang. Städtisches Tanzen und das Tanzhaus im 16. Jahrhundert. In *Alltag im 16. Jahrhundert (Studien zu Lebensformen in mitteleuropäischen Städten)*. Ed. Alfred Kohler - Henrich Lutz. Wien : Verlag für Geschichte und Politik, 1987, s.45-64.
- BRYAN, Mikuláš. *Teatralita renesančního tance: Francie*. Diplomová práce, Katedra divadelní vědy FF UK, Praha 2008.
- BUCKHARDT, Jacob. *Kultura renesance v Itálii*. Praha : Rybka, 2013.
- BUCKLAND, Theresa Jill. Black Faces, Garlands, and Coconuts: Exotic Dances on Street and Stage. *Dance Research Journal*, 1990, Vol. 22, No. 2, s. 1-12.
- BURKE, Peter. *Italská renesance*. Praha : Mladá fronta, 1996.
- CARTER, Françoise. Number Symbolism and Renaissance Choreography. *Dance Research*, 1992, Vol. X, No. 1, s.21-39.
- CASA, Giovanni Della. *Galateo anebo O mravích*. Praha : Odeon, 1971 (z ital. orig. přel. Adolf Felix).
- CASTELLI, Patrizia; MINGARDI, Maurizio; PADOVAN, Maurizio (ed.). *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Gualtieri, Pesaro : 1987.
- CASTIGLIONE, Baldassare. *Dvořan*. Praha : Odeon, 1978 (z ital. originálu „Il libro del Cortegiano“, 1528, přel. Adolf Felix).
- CORRSIN, Stephen D. The Historiography of European Linked Sword Dancing. *Dance Research Journal*, 1993, Vol. 25, No. 1, s. 1-12.
- CRUICKSHANK, Diana. E poi se piglieno per mano. A Brief Study of Hand Holds in 15th- and 16th-century Portraits. *Historical Dance*, 1986/7, Vol. 2., No. 5. s. 17-20.
- DAHLHEIM, Werner. *U kolébky Evropy. Odkaz antického Říma*. Praha : Vyšehrad, 2006.
- DANIELS, Veronique; DOMBOIS, Eugen. Die Temporelationen im Ballo des Quattrocento. In *Basler Jahrbuch für Historische Musikpraxis XIV*, 1990. Winterthur : Amadeus Verlag, 1991, s. 181-247.

- DELIUS, Rudolf von. *Tanec a erotika*. Praha : Občanská knihtiskárna, 1940.
- DOLEŽALOVÁ, Kateřina. *Italský dvorský tanec 15. století*. Diplomová práce, Katedra Kulturologie FF UK, Praha 2007.
- DOLMETSCH, Mabel. *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. London : Routledge and Kegan Paul Ltd., 1954.
- DÜLMEN, Richard van. *Kultura a koždodenní život v raném novověku (16. – 18. století)*. Praha : Argo, 1999.
- ECO, Umberto (ed.). *Dějiny krásy*. Praha : Argo, 2005.
- ELIAS, Norbert. *O procesu civilizace I*. Praha : Argo, 2006.
- ENNENOVÁ, Edith. *Ženy ve středověku*. Praha : Argo, 2001.
- FALLOWS, David. The Gresley Dance Collection, c.1500. *RMA: Research Chronicle*, 1996, Vol. XXIX, s. 1-20.
- FEVES, Angine. (Review) Trying to Discover the Renaissance Dancing Body (The Dancing Body in the Renaissance Choreography c. 1416-1589 by Mark Franko. *Dance Chronicle*, 1989, Vol. XII, No. 3, s. 386-393.
- FISCHER, Ludwig; LEOPOLD, Silke. Kapitel VI: Volkssprachige Gattungen und Instrumentalmusik. In: *Die Musik des 15. und 16. Jahrhunderts, Band 2*. Laaber : Laaber-Verlag, 1990, s. 437-606.
- FLORIO, John. *Queen Anna's New World of Words, or Dictionaire of the Italian and English Tongues*. London : Melch. Bradwood, 1611.
- FRANCALANCI, Andrea. La ricostruzione delle danze del '400 italiano attraverso un metodo di studio comparato delle fonti. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 55-76.
- GARGIULO, Piero. *La Danza italiana tra Cinue e Seicento. Studi per Fabrizio Caroso da Sermoneta*. Roma : Bardi Editore, 1997.
- GARIN, Eugenio et al. (ed.). *Renesanční člověk a jeho svět*. Praha : Vyšehrad, 2003.
- GOMÉZ I MUNTANÉ, M.a Carmen (ed.): *El Libre Vermell de Montserrat. Cants i dances s. XIV*. Els llibres de la Frontera, 1990.
- GRAVES, Robert. *Řecké mýty I, II*. Praha : Odeon, 1982.
- GREBENÍČKOVÁ, Růžena. *Tělo a tělesnost v novověkém myšlení*. Praha : PROSTOR, 1997.
- HEERS, Jacques. *Svátky bláznů a karnevaly*. Praha : Argo, 2006.
- HIBBERT, Christopher. *Florencie, životopis města*. Praha : NLN, 1997.

- HIBBERT, Christopher. *Řím*. Praha : NLN, 1998.
- HIBBERT, Christopher. *Vzestup a pád rodu Medici*. Praha : NLN, 2001.
- HUGES, Anselm; GERALD, Abraham (ed.). *The New Oxford History of Music. Ars Nova and the Renaissance 1300-1540*. Oxford University Press, 1960.
- HUIZINGA, Johan. *Podzim středověku*. Jinočany : H&H, 1999.
- HUIZINGA, Johan. *Homo ludens*. Praha : Dauphin, 2000.
- JŮZL, Miloš et al. (ed.). *Dějiny umělecké kultury I*. Praha : SPN, 1989.
- KENDALL, Yvonne G. Ornamentation and Improvisation in Sixteenth-Century Dance. In *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. McGEE, Timothy . Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s. 170-190.
- KENDALL, Yvonne. Rhythm, Meter and Tactus in 16th-Century Italian Court Dance: reconstruction From a Theoretical Base. *Dance Research*, 1990, Vol. VIII, No. 1, s. 3-27.
- KINKELDEY, Otto. *A Jewish Dancing Master of the Renaissance. Guglielmo Ebreo*. New York : Dance Horizons, Inc., 1972.
- KOLDINSKÁ, Marie. *Každodennost renesančního kavalíra*. Praha - Litomyšl : Paseka, 2004.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Dobové tance 16. až 19. století*. Praha : SPN, 1981.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. *Jevištní pohyb*. Praha : DAMU, 2013.
- KRÖSCHLOVÁ, Eva. Kapitoly o tanci. In Jůzl, M. et al. (ed.). *Dějiny umělecké kultury*. Praha : SPN, 1990.
- LA ROCCA, Patrizia. Le Festa del Paradiso (Milano, 1490): un esempio storico di drammaturgia choreutica. In *La Danza e Italia. Creatività, scambi e diffusione del mondo coreografico italiano nella storia*, Torino : Istituto per i Beni Musicali in Piemonte, 1993, s. 37-53.
- LE GOFF, Jacques. *Středověká imaginace*. Praha : Argo, 1998.
- LE GOFF, Jacques – TRUONG, Nicolas. *Tělo ve středověké kultuře*. Praha : Vyšehrad, 2006.
- LIECHTENHAN, Rudolf. *Vom Tanz zum Ballett*. Stuttgart - Zürich : Belser, 1983.
- LOHSE-CLAUS, Elli. *Tanz in der Kunst*. Leipzig : A. Seeman Verlag, 1964.
- LUKIANOS. *O tanci*. Praha : J. Reimoser, 1930.
- MAS, Carles i Garcia: Baixa Dansa in the Kingdom of Catalonia and Aragon in the 15th Century. *Historical Dance*, 1992, Volume 3, No. 1, s. 15-23.

- McGEE, Timothy J. Dancing Masters and the Medici Court in the 15th Century. *Studi Musicali*, 1988, Vol. XVII, No. 2, s. 221-224.
- MCGINNIS, Katherine Tucker. At Home in the "Casa del Trombone": A Social-Historical view of sixteenth-century Milanese Dancing Masters. In *20. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars*, New York : Barnard College, 1977, s.203-216.
- MCGOWAN, Margaret M. A Renaissance War Dance: The Pyrrhic. *Dance Research*, 1984, Vol. III, No. 1, s.29-38.
- McGOWAN, Margaret. Dance in the Renaissance. European Fashion, Dance Obsession. New Haven and London : Yale University Press, 2008.
- MOHRLAND, Juliane. *Die Frau zwischen Narr und Tod*. Berlin : LIT Verlag, 2013.
- MORUS, Richard Lewinsohn. *Dějiny sexuality I, II*. Praha : Horizont, 1969.
- NEVILE, Jennifer. Dance and the Garden: Moving and Static Choreography in Renaissance Europe. *Renaissance Quarterly*, 1999, Vol. 52, No. 3, s. 805-836.
- NEVILE, Jenifer. *Dance, Spectacle and the Body Politick, 1250-1750*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2008.
- NEVILE, Jennifer. Disorder in Order: Improvisation in Italian Choreographed Dances of the Fifteenth and Sixteenth Centuries. In *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Ed. Timothy McGee. Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s.145-169.
- NEVILE, Jennifer. *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Blomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2004.
- NEVILE, Jennifer. Dance Steps and Music in the Gresley Manuscript. *Historical Dance*, 1999, Vol. 3, No. 6, s. 2-19.
- NOCILLI, Cecilia. Relations Between the Aragonese Court and the Neapolitan Barons (1422-1502). In *25. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 20.-23.6. 2002*. Philadelphia : Temple University, 2002, s.90-95.
- NOWACZEK, Jadwiga: Zur Rekonstruktion des Ballo. Temporelationen in Italienischen Balli des 15. Jahrhunderts oder: Die Misere mit der Misura. In *Heinrich Isaac und Paul Hofhaimer im Umfeld von Kaiser Maxmilian I. Bericht über die vom 1. bis 5. Juli 1992 in Innsbruck abgehaltene Fachtagung*. Innsbruck : Edition Helbing, 1997, s. 101-112.
- OTIS-COUR, Leah. *Rozkoš a láska: Dějiny partnerských vztahů ve středověku*. Praha : Vyšehrad, 2002.
- PADOVAN, Maurizio. Da Dante a Leonardo: La danza italiana attraverso le fonti storiche. *La Danza Italiana*, 1985, Vol. 3, s. 5-38.

PADOVAN, Maurizio. Il Gioco della Cieca rappresentato alla regina di Spagna nel Pastor fido. *La Danza Italiana quad.*, 1998, No.1, s. 11-34.

PADOVAN, Maurizio (ed.). *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo: atti del Convegno Internazionale di Studi : Pesaro, 16-18 luglio 1987*. Pisa : Pacini, 1990.

PADOVAN, Maurizio (ed.). *Mesura et arte del danzare. Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo*. Pesaro : Gualtieri, 1987.

PEARCE, Stella Mary. The Paradise of Ludovico II Moro. In *Memorable Balls*. Ed. James Laver), London, 1954, s. 9-20.

PICCOLOMINI, Eneáš Sylvius (Pius II.): *Pojednání o výchově dítek*. Praha : Knihtiskárna družstva Vlast, 1906 (z lat. orig. "De liberorum educatione", In Aeneæ Sylvii Opera omnia, Basileæ, 1546, přel. Josef Šauer z Augenburgu).

PISAN, Christine de. *The Treasure of the City of Ladies. Or, The Book of Three Virtues*. London : Penguin, 1987 (z franc. orig. „Le Livre de la cité des dames“, 1405, přel. Sarah Lawson).

PLATÓN. *Zákony*. Praha : OIKOYMENH, 1997.

POESIO, Giannandrea. The Story of the Fighting Dances. *Dance Research*, 1990, Vol. VIII, No. 1, s. 28-36.

POLK, Keith. *German Instrumental Music of the Late Middle Ages: Players, Patrons, and Performance Practice*. Cambridge : Cambridge University Press, 1992.

PONTREMOLI, Alessandro. *Intermedio spettacolare e la danza teatrale a Milano fra Cinque e Seicento*. Milano : EuresisEdizioni, 2005.

PONTREMOLI, Alessandro; LA ROCCA, Patrizia. *Il Ballare lombardo*. Milano : Vita e Pensiero, 1987.

PONTREMOLI, Alessandro; LA ROCCA, Patrizia. *La Danza a Venezia nel Rinascimento*. Milano : Neri Pozza Editore, 1993.

PROCACCI, Giuliano. *Dějiny Itálie*. Praha : NLN, 1997.

QUINTILIANUS, Marcus Fabius. *Základy rétoriky*. Praha : Odeon, 1985.

RAVELHOFER, Barbara. *The Early Stuart Masque. Dance, Costume, Music*. New York : Oxford University Press, 2006.

ROUSOVÁ, Andrea (ed.). *Tance a slavnosti 16.-18.století*. Praha : Národní galerie v Praze, 2008.

SAFTIEN, Volker. *Ars saltandi. Der europäische Gesellschaftstanz im Zeitalter der Renaissance und des Barock*. Hildesheim : Gerog Olms Verlag, 1994.

SACHS, Curt. *Eine Weltgeschichte des Tanzes*. Berlin : Dietrich Reimer / Ernst Vohlsen, 1933.

SALMEN, Walter: Dances and Dance Music, c. 1300-c.1530. In *The New Oxford History of Music, Part III*, New York : Oxford University Press Inc., 2001, s. 162-190.

SAVICKÝ, Nikolaj. *Renesance jako změna kódu*. Praha : Prostor, 2010.

SOUTHERN, Eileen. A Prima Ballerina of the Fifteenth Century, In DHU SATIRO, Anne (ed.). *Music and Kontext: Essays for John M. Ward*. Cambridge, Mass.: Department of Music, Harvard university, 1985.

SPINOSA, Margerita Siniscalco; GRANDJEAN, Serge; KING, Monique. *Gli Arazzi*. Milano : Gruppo Editoriale Fabbri, 1981.

Slovník antické kultury. Praha : Svoboda, 1974.

SMITH, William A. *Fifteenth-century Dance and Music: the Complete Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995.

SMITH, William A. References to the Dance in Fifteenth-Century Italian Sacre Rappresentazioni. *Dance Research Journal*, 1991, Vol. 23, No. 1, s. 17-24.

SPARTI, Barbara. Antiquity as Inspiration in the Renaissance of Dance : The Classical Connection and Fifteenth-Century Italian Dance. *Dance Chronicle*, 1993, Vol. XVI, No.3, s. 373-390.

SPARTI, Barbara. Breaking Down Barriers in the Study of Renaissance and Baroque Dance. *Dance Chronicle*, 1996, Vol. XIX, No.3, s. 255-276.

SPARTI, Barbara. Dance Not Only as Text: Getting the Full(er) Picture of Dance in Renaissance and Baroque Italy (c. 1455-1630). In *22. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 10.-13.6. 1999*. Albuquerque (New Mexico) : University of New Mexico, 1999, . s.195-205.

SPARTI, Barbara. The Function and Status of Dance in the 15th-Century Dance. *Dance Research*, 1996, Vol. XIV, No. 1, s. 42-61.

SPARTI, Barbara. *Guglielmo Ebreo – De pratica seu arte tripudii / On the Practice or Art of Dancing*. New York : Oxford University Press, 2003.

SPARTI, Barbara. Humanism in the Arts: Parallels between Alberti's On Painting and Guglielmo Ebreo's On... Dancing. In McIVER, Katherine A. (ed.). *Art and Music in the Early Modern Period*. Aldershot (GB) : Ashgate Publishing Ltd., 2003, s.173-192.

SPARTI, Barbara. Improvisation and Embellishment in Popular and Art Dances in Fifteenth- and Sixteenth-Century Italy. In McGEE, Timothy (ed.). *Improvisation in the Arts of the Middle Ages and Renaissance*. Michigan : Medieval Institute Publications, 2003, s. 117-144.

SPARTI, Barbara. The Moresca and Mattaccino in Italy – circa 1450-1630. In *Proceedings, 21st Symposium of the ICTM Study Group on Ethnochoreology, 2000, Korčula: Sword Dances and Related Calendrical Dance Events : Revival--Reconstruction, Revitalization*. Zagreb, Croatia: International Council for Traditional Music, Study Group on Ethnochoreology, and Institute of Ethnology and Folklore Research, 2001, s. 1-11.

SPARTI, Barbara. Rôti Bouilli: Take Two « El Gioioso Fiorito ». *Studi Musicali*, 1995, Vol. XXIV, No.2, s. 231-261.

SPARTI, Barbara. Stile, espressione e senso teatrale nelle danze italiane del '400. *La Danza Italiana*, 1985, No. 3, s. 39-54.

SPARTI, Barbara. What Can Pictures Tell Us (and Not Tell Us) About Dance? Reading Italian Dance Iconography. In *20. Annual Conference of Proceedings Society of Dance History Scholars 19.-22.6. 1997*. New York City : Barnard College, 1997, s.21-22.

SUTTON, Julia (ed.). *Courtly Dance of the Renaissance. A New Translation and Edition of the „Nobiltà di Dame“ (1600)*. New York : Dover Publications, Inc., 1995.

TREXLER, Richard C. *Public Life in Renaissance Florence*. Ithaca : Cornell University Press, 1991.

WETZEL, Ingrid: „Hie innen sindt geschriben die Wellschen Tenntz“: Le otto danze Italiane del manoscritto di Norimberga. In *Guglielmo Ebreo da Pesaro e la danza nelle corti italiane del XV secolo: atti del Convegno Internazionale di Studi : Pesaro, 16-18 luglio 1987*. Padovan, Maurizio (ed.). Pisa : Pacini, 1990.

WILSON, David. 'Finita:et rifaccino unaltra uolta dachapo'. *Historical Dance Volume*, 1993, Vol. 3, s. 21-26.

ZÍBRT, Čeněk. *Jak se kdy v Čechách tancovalo*. Praha : SNKLHU, 1960.

Internetové zdroje:

BOLDIŠ, Petr. *Bibliografické citace dokumentu podle CSN ISO 690 a CSN ISO 690-2: Část 1 – Citace: metodika a obecná pravidla* [online]. Verze 3.3. c 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit. 2007-06-23]. Dostupný z www: <http://www.boldis.cz/citace/citace1.pdf>.

BOLDIŠ, Petr. *Bibliografické citace dokumentu podle CSN ISO 690 a CSN ISO 690-2: Část 2 – Modely a příklady citací u jednotlivých typů dokumentů* [online]. Verze 3.0 (2004). C 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit. 2007-06-23]. Dostupný z www: <http://www.boldis.cz/citace/citace2.pdf>.

Úprava akademických prací [online]. Verze 3.3. c 1999-2004, aktualizace 2004-11-1 [cit.2007-06-23]. Dostupný z www: <http://romanistka.ff.cuni.cz/upravapraci.html>.

SEZNAM VYOBRAZENÍ

1. (str. 11) Maestro dei Tornei di Santa Croce (2. pol. 15. stol.), florentská škola: La magnanimità di Scipione, 1460. Londýn, Victorian and Albert Museum.
2. (str. 14) Guillaume de Lorris: Román o růži (13. stol.; ilustrace pochází zřejmě z 15. století): 5 párů tančí procesionální tanec za doprovodu hudby.
3. (str. 22) Ambrogio Lorenzetti: Allegoria del Buon Governo (Alegorie dobré vlády, 1337-1340), Salla della Pace, Palazzo Pubblico, Siena.
4. (str. 28) Anonym (2. pol. 15. stol.), Lombardská škola: Johannes de Sacrobosco – De Sphaera Venere (detail), cca. 1490-1500, Lombardie. Modena, Biblioteca Estense, Msa.X.2.14, f. 8v. Miniatura.
5. (str. 30) Pesaro, Palazzo Ducale. Salone Metaurense. Plánek "piana nobile". Pesaro, Palazzo Ducale (Perfektura).
6. (str. 31) Anonym (17. století): Historický sál Norimberské radnice, Nürnberg.
7. (str. 36) Anonym (Benátky, 17./18. století): Moreska se zbraněmi.
8. (str. 37) Maxmilián I: Freydal (1515): Tanečníci moresky.
9. (str. 38) Maxmilián I: Freydal (1515): Tanečníci komické moresky.
10. (str. 39) Israhel van Meckenem (cca 1445-1503): Tanečníci moresky.
11. (str. 57) Domenico da Piacenza: De arte saltandj et choreas ducendj, diagram jednotlivých misur (1445). Paříž, Bibliothèque Nationale.
12. (str. 82) Cervera Manuscript (Rukopis z Cervery; Katalánsko, cca 1496): Grafický záznam tance Ioyos.
13. (str. 82) Basses danses dites de Marguerite d'Autriche („Bruselský rukopis“, cca 1490): popis tance La Francheise.
14. (str. 89) Vittore Carpaccio (1455-1526): Ritorno dei Ambasciatori (Ciclo di Sant'Orsola), detail. Benátky, Gallerie dell'Accademia. Riverenza.
15. (str. 107) Anonym (Španělsko, konec 15. století): Vlámští hudebníci. British Museum Add. 18851, f. 184v.
16. (str. 110) Antonio Cornazano: hudba a popis tance Mercanzia (Libro dell'arte del danzare, 1455), Vatikán, Biblioteca Apostolica Vaticana.
17. (str. 113) Anonym, 2. pol. 14. století, Lombardsko-benátská škola: Tacunium sanitatis: "Sonare et ballare", konec 14. století. Vídeň, Österreichische Nationalbibliothek, Ms. Series nova 2644, f. 104. Miniatura.

18. (str. 115) Michael Wogelmut: Liber Chronicarum Mundi (Nürnberg, 1493).
19. (str. 130) Venceslao (připsáno, přelom 14. a 15. století): Cyklus měsíců: Junius (1390-1407). I, Trento, Castello del Buonconsiglio, Torre dell'Aquila. Freska (detail).
20. (str. 130) Maxmilián I: Freydal (1515): Tanečníci moresky (detail).
21. (str. 131) Zavattari (dílna) a Aiuti (prameny z let 1404 al 1479): La Legenda della Regina Teodolinda, XXI scena: Festeggiamenti per Teodolinda incoronata regina, 1444. Monza, Basilica di SanGiovanni, Cappella di Teodolinda. Freska.
22. (str. 131) Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii (úvodní strana spisu, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale (detail).
23. (str. 132) Andrea Bonaiuti (Andera da Firenze; působil v letech 1346-1377): Ascensione. Firenze, S. Maria Novella, Capellone degli Spagnoli. Freska.
24. (str. 132) Anonym (2. pol. 15. stol.). „Tanec Múz: Talia, Clio et Sorrores“, po 1497. Bracciano, Castello Odelaschi, Ciclo delle figure femminili, XII episodio. Freska.
25. (str. 133) Zavattari (famiglia) e Aiuti (documenti dal 1404 al 1479): La Legenda della Regina Teodolinda, XII scena: Autari festeggia le prossime nozze con Teodolinda di Baviera, 1444. Monza, Basilica di SanGiovanni, Cappella di Teodolinda. Freska.
26. (str. 137) Matteo di Giovanni (cca 1430-1495): Le nozze di Antioco e Stratonice, cca 1460, Toskánsko. USA, San Marino, Henry E. Huntington Library and Art Gallery.
27. (str. 153) Guglielmo Ebreo: De pratica seu arte tripudii (úvodní strana spisu, 1463). Paříž, Bibliothèque Nationale.

SEZNAM PŘÍLOH

PŘÍLOHA 1

Seznam tanečních spisů 2. poloviny 15. století
Zkratky, autoři, datace

PŘÍLOHA 2

Seznam choreografií z tanečních spisů 2. poloviny 15. století
Autor/sbírka, typ, počet tanečníků

PŘÍLOHA 3

Manuscript Magliabecchiano (1495)
Transkripce a překlad do angličtiny (Giovanni Carsaniga)

PŘÍLOHA 4

Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj, 1445):
ballo Leoncello Nuovo
Porovnání verzí tance v různých spisech

PŘÍLOHA 1

Seznam tanečních spisů 2. poloviny 15. století Zkratky, autoři, datace

Domenico da Piacenza: **De arte saltandj & choreas ducendj / De la arte di ballare et danzare** (O tanečním umění a choreografii), cca 1445
Antonio Cornazano: **Libro dell'arte del danzare** (Kniha o tanečním umění), cca 1455

Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio: **De pratica seu arte tripudii** (O praxi čili tanečním umění), cca 1463

Spisy a jejich zkratky:

Pd / PnD – Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj)
Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds it. 972

V / Rvat – Antonio Cornazano (Libro dell'arte del danzare)
Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, Codex Capponiano, 203

Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio

Pa / PnA – Giovanni Ambrosio (Domini Iohannis Ambrosii pisauensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum faeliciter incipit)
Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds it. 476

Pg / PnG – Guglielmo Ebreo (Guilielmi Hebraei pisauensis de pratica seu arte tripudii vulgare opusculum incipit), datováno 1463
Paris, Bibliothèque Nationale, MS fonds it. 973

Guglielmo Ebreo (nedatováno, obsahují teorii spisů Pa, Pg)

Fn / FN – Ghuglielmi hebrei pisauensis De pratica seu arte tripudij vulghare opusculum feliciter incipit
Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale /Codex Magliabecchiana-Strozziano XIX 88

NYp / NY – Ghuglielmi ebrei pisauensis de praticha seu arte tripudi vulghare opusculum feliciter incipit
New York, Public Library, Dance Collection, *MGZMB-res. 72-254

Fl / FL – Guglielmo Ebreo da Pesaro, Qui chominca elibro de bali Ghugliemus ebreis pisauensis de praticha seu arte tripudi volghare opusculum
Firenze, Biblioteca Medicea-Laurenziana, Codex Antinori, A 13.

Fn² – Firenze, Biblioteca Nazionale Centrale
FOLj – Foligno, Seminario Vescovile, Biblioteca Jacobilli
Sc / S – Siena, Biblioteca Comunale, Codex L.V. 29
MOe – Modena, Biblioteca Estense, Codex Ital. 82, a. J. 94.
Vnm – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana
Ngm – Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum HS 8842 / GS 1589

PŘÍLOHA 2

Seznam choreografií z tanečních spisů 2. poloviny 15. století Autor/sbírka, typ, počet tanečníků

Název	typ	tanečníci	autor	Pd	V	Pa	Pg	Fn	NYp	Sc	MOe	Fl	FOLj	Vnm
Alesandresca	bd	2	G/A			*	*	*	*	*		*	*	
Amoroso (francese)	o	2	?			*			*					
Anello	o	4	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*	*	*	*	
Angiola	o	3	?							*				
Bassa di Schastiglia, la	bd	2	?									*		
Basandanza, la (?)	?	?												
Belrigarado	o	2	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*	*	*	*	*
Belriguardo nuovo	o	3	D	*	*					*	*			
Borges (francese)	bd	2	?			*								
Chastelana	bd	2	G/A						*					
Corona Gentile	bd	8 (4 páry)	G/A							*				
Consolata	bd	4	Ph							*				
Corona Gentile	bd	3	?						*					
Crudela, La	bd	3	?										*	
Dances	bd	3	D	*	*	*	*	*	*	*	*	*	*	
Diamante	bd	3	?						*	*	*			
Duchessa	bd	3	?							*	*			
Ferreira	o	2	?							*				
Figlia di Guglielmo, la	o	4	D	*	*									
Flore de Virtù	o	4	G/A			*			*					
Flandesca	bd	2	D			*	*	*	*	*		*		
Fortuna, la	o	3	M						*	(zmínka)				
Franco Cuore Gentile	?	2	?							*				
Gelosia, la	o	6	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*	*	*	*	
Gioia	bd	3	?							*				
Gioliva	bd	2	G/A			*	*	*	*	*		*	*	
Gioioso Spagnuolo	o	2	?						*					

Názov	typ	tanečníci	autor	Pd	V	Pa	Pg	Fn	NVp	Sc	MOe	Fl	FOLj	Vmm
Grazioso	o	2	D			*	*	*	*	*		*		
Humana	o	?	?											
Ingrata, la	o	3	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*		*		
Iupiter (srov. Giove)	o	?	Gr											
Lauro	bd	2	L							(zmínka)				
Legislata	o	4	G/A			*	*	*	*	*		*		
Levoretta	o	?	?		(zmínka)									
Lioncello vecchia	o	2	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*		*		
Lioncello novo	o	3	D	*	*				*	*	*			
Malignotta	o	?	?											
Malum	bd	2	?										*	
Marchesana, la	o	2	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*		*		
Mastri di Tromboni	?	3	Gi									*		
Mercauzia	o	4	D	*	*	*	*	*	*	*		*		
Meschina	o	2	?							(zmínka)				
Meschina	bd	?	?											
Mignotta vecchia	bd	2 (+pár)	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*	*	*		
Mignotta nova	bd	2 (+pár)	D											
Mignotta	bd	3	?	*	*					*				
Moderna	bd	2												
Morosa	bd	2	?							*				
Moza di Bischaric	o	?	?									*		
Nobile	bd	3	?							*				
Parlita C. radde	bd	2	Gr					*	*	*		*		
Patientia	bd	4	G/A			*	*	*	*	*		*		
Pellegrina	bd	?	G/A			*	*	*	*	*		*		
Petit Rù(n)ense (francese)	o	3	?			*	*	*	*	*		*		
Petit Rose	o	2	D			*	*	*	*	*		*		
Pietosa	bd	2	G/A			*	*	*	*	*		*		
Pinzochera (Pizochara)	o	4	D	*	(zmínka)					*				
Precigogna	o	?	?		(zmínka)									
Prigionera	o	2	D	*	(zmínka)	*	*	*	*	*		*		
Principessa	bd	2 (+pár)	G/A			*	*	*	*	*	*	*		
Principessa	o	?	?											
Raja	o	2 či 3	?							*				
Reale	bd	2	G/A		(zmínka)	*	*	*	*	*		*		
Rossina (srov. Voltati in ça Rosina)	o	3	?						*					
Rostibeli Gibosa	o	2	D		(zmínka)	*	*	*	*	*		*		*
Santomera	o	3	?						*					
Se No Dormi Donna Abscholta	o	?	?									*		
Secreta	bd	?	?		(zmínka)									
Seve	o	?	?		(zmínka)									
Sobria	o	6	D	*	*									
Sole d' Amore	bd	2	?							(zmínka)				
Spagna, la	bd	2	?						*	*				
Suovo	o	?	D? (G/A)			*	*	*	*	*		*		
Tesara	o	10	D	*										
Venus	bd	?	?					*	*	(zmínka)		*		
Verceppe	o	5	D	*	*									
Vita de Choluma la	o	?	Gr						*					
Voltati in ça Rosina (srov. Rosina)	o	3	G/A			*								
Zonhora	?			*										

bd - bassadanza
o - ballo

D - Domenico da Piacenza
G/A - Guglielmo Ebreo / Giovanni Ambrosio
G - Giuseppe Ebreo
Gi - Giovannino
M - Marsetto da Perugia
P - Phylippo
L - Lorenzo di Piero di Cosimo de Medici

PnD, Rvat, PnA, PnG - obsahují hudbu

PŘÍLOHA 3

Manuscript Magliabecchiano (1495)

Transkripce a překlad do angličtiny (Giovanni Carsaniga)

MS Magl. VII 1121, f. 63r-69v, Firenze, Biblioteca Nazionale. Transkripce a překlad do anglického jazyka Giovanni Carsaniga. In NEVILE, Jennifer. *The Eloquent Body. Dance and Humanist Culture in Fifteenth-Century Italy*. Bloomington and Indianapolis : Indiana University Press, 2004, Appendix I, s. 141-157.

[63r]

Et quella sera molto si parloe
della gran giostra & poi a pposar vanno.
& chome l'altro giorno ritornoe
ciaschun levossi & mol to allegri stanno
pero che 'l giorno in sul merchato nuovo
far si dee il ballo: & già l'ordine danno.

Et chome già ti dissi ora t'approvo
che 'ntorno è lo stecchato & più riseggi
& di sopra le tende anche vi trovo.
Più civi deputar ch'ongniun proveggi
ch'ongni chosa abbia l'ordine & l'effetto
di ciò che per quel di si faccia o veggi.

Fessi dal saggio fare un bel palchetto
in sul qual fosse dengnia residenza
al mangnio chonte [& altissimo]
prefetto.
Et rispondea a quel locho in presenza
ciò che d'intorno interno al merchato era
& fu parato a gran mangnificienza
di panni arazzi panchali & spalliera.

Di sopra un ciel di panni lochupleti
& di dietro & da llato ongni frontiera.
Il pian del palcho era pien di tappeti
& tutti i seggi altissimi & reali
ch' eran d'intorno splendienti & lieti,

[63v]

Addorni fur di spalliere & panchali,
chom'io so che per te chomprender
puoi,
chon ordin che ma' più si fecier tali.
Tre gradi intorno abe seditoi,
pili alto l'un che l'altro accio che veggha
chi siede prima & chi sedeua poi.
Et per ordinc par chc si proveggha
che 'l primo grado a llato allo stecchato
pe' grandi & dengni cittadini s'eleggha,
et l'altro un po' pili basso che gli è a llato
per donne che non sieno atte a ballare
per tempo o per grossezza o vedovato.

Et quel dinanzi sol s'è fatto ornare
che le donne & fanciulle da ffar festa
intorno intorno su v'abbino a stare.
Al dirinpetto alla singnioril giesta
sopra dello stecchato, alto si fé
pe' pifferi & tronbone un locho assesta,

That night people talked a lot
about the great joust; then they went to sleep.
And as the new day dawned everyone got up,
and they were very merry
because on this day in the New Market
a ball is to take place: and they have
to already given the order.

And as I told you already, now I can confirm
that there is a fence around, and also seats,
and above I also find tents.
Also citizens have charged everyone to make sure
that everything is in order and fit for the purpose
of whatever is being done or seen on the day.

The wise <organizer> had a beautiful little dais made
which could be a worthy place
for the great count and the pope.
And what was inside the market
matched that place in appearance;
it was decked with great magnificence
with fabrics, tapestries, seat and back
padding for the benches.

Above there was a sky canopy of rich cloth
and back and side borders also of this material.
The floor of the dais was covered in carpets
and all the high princely chairs
which were around, shining and bright,

were adorned with back and seat cushions,
as I know you can guess by yourself,
so welll aid out that the like was never to be seen.
There were three ranks of seats all around,
one higher than the next,
so that both those sitting
in the front and in the back could see.
And there seemed to be a provision that
the first rank near the fence
would be for the important and worthy citizens,
and the next, a little lower,
for ladies who could not dance
because of their age, pregnancy, or widowhood.

Only the front rank has been decorated
so that women and girls who would spread
the festive mood all around should occupy it,
Opposite the seignorial coat of arms
above the fence, a place was prepared
high up for the shawm and trombone <players>.

Io ti prometto sopra la mia fé:
doppo mangiare vi venne tanta gente
che in un'ora ongni chosa s'empie.
Palchetti, tetti, chaise, che presente
erano al ballo bel, tutto s'enpieva
senza restarvi voto di niente.
Si grande il popol d'intorno v'aveva
ch'i' nol so dire a uno migliaio o due,
ma pili che venti milia si credeva.
Et sarevenne stati molti più e
se 'l circhuito fosse stato grande
ma picciolo era & per tutto pien fue.

[64r]

Le bocche & vie per ciaschedune bande
furan piene chon tal chalcha ch'io ti dico
che e' vi si ghustò strette vivande;
tal ch'i' son cierto ch'un gran di panicho
non sarebbe potuto chader mai
sulle strade d'intorno al locho apricho.
Il preparato fu chome udito <h>ai:
ora tu entendi quel che poi segue,
ben ch' i' so che 'l vedesti & cierto il sai.

Nel primo seggio molti civi gie
& tanto mangnamente & bene ornati
non gli viddi gia mai quanto quel die.
Furansi nel bel ballo raunati
sessanta giovinetti, che quaranta
avean veste & giubbon di brocchati.
Mangnificienza mai fu tale o tanta
quanto fu quella di vestir di seta:
& credi a quel che la mia lingua chanta.

Festanti, allegri & cholla faccia lieta
erano i giovinetti peregrini
cholla persona a' chostumi decreta.
Figliuoli eran di dengni cittadini
& di gentile & gienerose gieste
& pulcri chome spiriti divini.
Et fu tra l'loro più di cinquanta veste
tutte pien di richami d'ariento
a l'lor funzioni & gientiligie oneste.
Pien di razzi di sole parean dentro
ch'era una chosa ammiranda a vederle
& parmi anchor quando me ne rammento.

[64v]

Et pili che cinquanta altre pien di perle
pulite equali bianche grosse & tondi
a l'lor divise richamate ferle.
Questi gharzoni di chostumi fechondi
in quel giorno una volta o due o tre
mutarsi mangni lor vestir giochondi.
Fodere ricche & chon tire dappié

I assure you upon my faith:
after lunch so many people came
that in one hour the whole place was full.
Scaffoldings, roofs, houses overlooking
the beautiful dance area were completely filling up
without any space remaining empty.
So big was the crowd that I cannot estimate,
give or take one or two thousand,
how many there were,
but it was believed there were more than 20,000.
And there would have been many more
if the circumference <of the enclosure> had been large,
but it was small, and everywhere full up.

The alleys and roads leading to it on every side
were choked by such a crowd that I tell you
it was like being in a jam-packed eating house;
so that I'm sure that a grain of millet
could not have fallen to the ground
on any road surrounding the open space.
The preparations were as you've heard:
now listen to what followed,
even if I'm sure you saw it and know it well.

The first rank of seats was occupied by many citizens
who were so beautifully caparisoned
that I have not seen anything like it since that day.
In the beautiful dance
are a sixty young people
had gathered together, of whom forty
wore brocade dresses and jackets.
There was never such magnificence
as this, that they were all dressed in silk:
believe what my poem tells you.

Festive, joyful, and with a happy face
were the distinguished youth
whose persons were suited to their attire.
They were sons of worthy citizens
and of noble and patrician lineage,
and handsome like divine spirits.
They had between them more than
fifty dresses
all covered in silver embroidery,
fit for their functions and noble status.
They seemed full of sunbeams
so that it was a wondrous thing to see
and even now when I remember it.

And more than fifty other liveries,
embroidered with large white round pearls
of equal size, were made for them.
These well-caparisoned young men
changed their lovely grand costumes
on that day once, twice, or three times.
They all had rich linings,
with lower hems

avean tutti, & tanto acchonci bene
che orrevoli sarieno emperio o re.
Pareano d'angioletti le lor giene,
ylar, giubilli & pien di festa & risa
chome in si dengnio locho si chonviene.

Et aven tutti le chalze a ddivisa,
di perle & d'ariento richamate,
ciaschuno a ssua gentile & bella guisa.
Et chosi stando le giovan brigbate
aspettavan le donne che venire
dovevan, belle & mangnifiche ornate.

In questo tempo & io vedevo gire
i pifferi e 'l tronbone di tromba torta
nel deputato loro locho salire.
Venti tronbetti stavan per ischorta
ne llo stecchato sulla bella entrata,
che quando donne giunghano alla porta
facievan grande & bella stormeggiata.
E' giovan si facieano inchontro a esse
chon reverenzia leggiadra & ornata,
et pel merchato poi givan chon esse
mettendo innanzi a sseder quelle prima
atte a ffare festa & l'altre andentro messe.

[65r]

Ciaschuna donna splendida & subblima
che in quel giorno venir vido via
in una ora ivi fu. Chonprendi & stima,
però, che a quattro a ssei ve ne giungnia,
a otto & dieci: chon ordin sinciero
al bel riseggio ongniuna si mettia.
Venne una squadra da cchasa di Piero,
moglie & chongniate & parenti & figliuole
che furan ben cinquanta a ddire il vero.
Lustre leggiadre & belle quanto un sole
entraron dentro & furon poste tutte
a sseder chome il dato ordine vole.

Fu 'l primo seggio di fanciulle & nupte
pien dall'un chapo all'altro intorno intorno
che pulcre stelle paren le più brutte.
E vi fu ciento donne chon tanto orno
che di saper ridire non mi rinchoro
la loro mangnificienza e 'l grande addorno.
Ciaschuna avea il dì broccato d'oro
in mangnificha vesta o in giornea
o in maniche o in altro bel lavoro.

D'alchuna qualità non ve n'avea
sanza broccato o di sopra o disotto
& chi di sotto & di sopra il tenea.
Egli era il dl per foderare ridotto
& ben tre braccia o più per terra andava
strascinando chome un panno rotto.
I n orli in gielosie vi si portava
& chi nal chapuccino & chi la chotta
& chi l'extermità tutte n'orlava.
Fuvvi di mangnie veste una gran frotta

of Tyrian purple, so well fitting
that they would have done a king or an emperor
proud.
The young men's faces were angel-like,
full of hilarity, joy, merriment, and laughter,
as suited such a worthy place.

They all had hose in livery colors,
embroidered with pearls and silver thread,
each one in the fine insignia of his noble house.
Thus the young brigade
were waiting for the ladies who had to come,
beautiful and magnificently adorned.

It was at this time that I saw the shawm players
arrive with the trombone <trombone with bent
pipe>
and go up to their appointed place.
There was an escort of twenty trumpet players
by the beautiful doorway to the enclosure,
who, whenever any ladies came to the entry,
burst into a loud and striking flourish.
The young people went to meet them
with a charming and elegant bow
and then accompanied them to the market,
placing in the first row those
who could take a part in the feast,
and the others behind.

Every splendid and sublime woman
whom I saw coming away on that day was there
at one at the same time. Consider and understand,
therefore, that they came
in groups of four or six
or eight and ten: in the proper order
each one took her beautiful seat.
A group came from the house of Piero,
wife, sisters-in-law, parents, and daughters:
there must have been fifty of them, to tell the truth.
Bright, lovely, as beautiful as the sun,
they came within and were all seated
as the seating plan demanded.

The first row, full from one end to the other,
was of unmarried and married ladies,
the ugliest of whom seemed beautiful stars.
And there were a hundred ladies so adorned
that I cannot be sure to be able to describe
their magnificence, and their great adornments.
Each one on that day had golden brocade
in her marvelous dress, or in her robe,
in its sleeves or in other fancy needlework.

There was no garment of quality
without brocade, either above or below <the belt> ,
and some had it both above and below.
That day <brocade> was downgraded to lining,
and a good three braccia or more lay on the ground
trailing behind like a ragged cloth.
There was some in hems and face covers [?],
some had it in their hood, others in the tunic,
and some put it in all the possible hems.
There was a surfeit of rich robes

[65v]

richamate di perle, argenti & ori
che chome 'l sol risplendon ciaschun' otta.
Perché son pien di tanti & be' lavori
chon tal somma di perle ricche & belle
che memorarne mi danno stupori.

Vediensi tutte le donne & pulzelle
chon molte varie addorne acchonciature
sopra i chapelli rilucienti & snelle.
<H>an di tante ragion chapellature:
di trecchie, di ciocchette & ricci belli
chon ordini chonposti & chon misure.
Chi <h>a sovr'essi balzi & chi chappelli
chi bovol, chi stregghioni & chi mazzocchi,
ghirlande & chorna & chappuccini snelli.
Et sopra queste chose cho' miei occhi vidivi
tante perle che in effetto
parea grangniuola che sopr'essi fiocchi.
Aveano intorno al chollo, in testa & in petto
vezzi, chollane, brocchette & fermagli,
ricchi gioielli in oro puro & netto.

Chonvien per forza che ciaschuno abbagli
che sopra loro tenesse gli occhi saldi
perché son pien di gioie & dengni intagli.
Sonvi rubini turchiesse & smeraldi
balasci, topazzii, zaffiri, diamanti
preziosi & fini, ricchi senza fraldi.
A mme non par di dir di tanti & tanti
velluti & vellutati & alti & bassi
ch' i' non saprei né ti potrei dirquanti.
Né so per che chagione io mi chontassi

[66r]

martore, zibellini lattizii & vai
o gientili ermellini ch'io nominassi,
che più di ciento & ciento cientinai
di ciaschuna ragione in quelle dame
furon di quelle pelle ch'udito ai.
Quel giorno fu da cchavarsi la fame
di veder belle donne & belle chose
& bene examinar tutte lor trame.
In questa forma le donne vezzose
si stavan tutte dinanzi a ssedere:
in bel meschuglio di fanciulle & spose.

La mia gran singnoria venne a vedere
in una chasa a parati balchoni
di panni & di tappeti al mio parere.
Di poi pervenuti alle chonclusioni
il gientil chonte allo stecchato giunse
chon suoi mangni singniori & gran chanpioni.
Ciaschun trombetto la sua tromba sumse
& a gloria sonando volentieri
in fin che 'l chonte dentro si chongiunse.

Et nell'entrare i gientili schudieri, giovani belli
addorni & peregrini,
si fero inchontro [al martesc' e] guerrieri.
Chon dengnie reverenzie & belli inchini

embroidered with pearls, silver, and gold,
which shine like the sun at every turn.
Because they are full of so many excellent works,
with such a lot of fine rich pearls,
that it astonishes me even to remember it.

All the ladies and young girls could be seen
with their shiny and sleek hair turned into
a variety of ornamental hairstyles.
They have hairdos of so many types:
tresses, bobs, lovely curls,
fashioned with order and measure.
On top some wear veils, and some hats,
others chains [?], combs, or head-bands,
garlands, horned hats, and small hoods.
And on them, with my very eyes,
I saw so many pearls
that gave the impression
of hailstones that had landed on them.
Round their neck, head, and chest they wore
pendants, necklaces, brooches, and studs,
rich jewelry in pure fine gold.

Surely any one would necessarily be dazzled
who kept his eyes on them for any time,
because they are full of jewels and fine filigrees.
There are rubies, turquoises, and emeralds,
spinel, topazes, sapphires, diamonds
precious and fine, rich with no fakes
There is no point in talking about so
many types of velvets and velveteens, with high
and low pile,
because I would not know nor could I say how
many.
I don't know why I began counting the number

of marten, baby sable, and squirrel
or noble ermine furs, or any other I might think of,
as more than a hundred and a hundred hundreds
of any type of those furs you have heard me
mention
were worn by those dames.
That day was when one could satisfy one's hunger
for the sight of beautiful women
and lovely things,
and examine in detail all their guiles.
In this form the coquettish ladies
were all sitting in the first rank:
a lovely mixture of unmarried and married women.

My lord came to watch
from a house with balconies adorned
(I believe) with hangings and tapestries.
Later, toward the end,
the noble count came to the enclosure
with his great lords and great champions.
Each trumpeter took his instrument
and played flourishes at will
until the count joined the others inside.

On entering, his noble equerries,
handsome well-dressed young men of
rare distinction,
moved forward, with a martial and warlike air.
With deferential bows and dutiful signs of homage

verso 'l palchetto bell'acchonpangniaro
cho' suoi seguaci mangni paladini.
Et nell'andare le donne si rizzaro
facciendo reverenzia a sua persona
& quasi sino in terra s'inchinaro
Il singnior mangnio dengnio di chorona
cholla berretta in mano la reverenzia
rendea loro quanto potea buona.

[66v]

Et giunto nella bella residenza
subitamente a sseder fu posato
in locho ch'ogni chosa gli è in presenza.
Non domandar se fu maravigliato
delle dame parate dengniamente
& quanto egli ebbe lor biltà laudato.

I suoi singniori & tutta la sua giente
si furano a sseder nel palcho assisi,
ciaschun dove lo stato suo chonsente,
tenendo gli occhi fissi ne' bei visi
di quelle donne chon gran dilezzione
che angioli parèn di paradisi.
In questo tempo i pifferi e 'l tronbone
chominciario a ssonare un salterello
fondato d'arte d'intera ragione.

Allora ongi schudier gientile & snello
chi piglia maritata & chi pulzella
& a ddanzar chomincia or questo or quello.
Chi passeggia d'intorno & chi saltella,
chi schanbia mano & chi lascia & chi 'n vita,
& chi in due parti o 'n tre fa danza bella.
Due giovinette cholla voglia unita
di gicntilezza & chon ridente fronte
& cholla guancia splendida & pulita
andarono a 'n vitare il gientil chonte
facciendogli uno inchino in fino in terra
chon reverenzia ornatissime & pronte.
Drizzossi ritto il chapitan di guerra
& rendé loro l'inchino & poi entrò
nel mezzo & danza & nel danzar non erra.
Mentre che 'l chonte chon chostor danzò

[67r]

huomini & donne ongniun si rizza e 'n china
quantunque volte innanzi a llor passò.
Ballato quella danza peregrina
le dame il rimenarono al suo locho
oprando in fargli onore ongni dottrina.

Et doppo questo il chonte stette pocho
che si rizzò & due dame invitava
le qual ferian la guancia lor di focho.
Pur dengniamente ongniuna l'onorava
messollo in mezzo & ballavan chon esso
& nel passare ciaschedun si rizzava.

they escorted him to the beautiful dais
with the noble members of his
household in attendance.

As they went by, the ladies got up,
making a curtsy to his person
almost reaching the ground.
The great lord, worthy of a king's crown,
with his hat in his hand, returned their gesture
of reverence as well as he could.

And, as he reached the beautiful stand,
he was at once shown his seat,
placed where he could see everything.
Do not ask if he was astounded
by the worthily attired ladies
and how much he praised their beauty.

His lords and all his retinue
sat down on the dais,
each one where his rank allowed,
their eyes fixed with great delight
on the beautiful faces of those ladies
who looked like angels of paradise.
That was the time when the shawms
and the trombone
began to play a saltarello
artistically designed in all its proportions.

Then each noble and nimble squire
took a married lady or a young girl
and began to dance, first one, then the other.
Some promenade around, hop, or exchange hands,
some take leave from a lady while others invite one,
some make up a beautiful dance in two or three
parts.

Two young girls, united in their courteous
purpose, and with a smiling mien,
and with their radiant polished face
went to invite the noble count,
showing how ready they were to pay
formal homage to him by making a bow down to
the ground.

The warlike leader stood up straight,
bowing back to them in his turn, then made his way
on to the middle of the floor, danced,
and in dancing did not make a mistake.
While the count was dancing with these ladies,

every time he passed before any man or woman
each one of them would get up and bow.
Having danced that characteristic dance,
the ladies escorted him back to his seat
using every means they knew to do him honor.

After that the count did not wait much
before he got up and invited two ladies
whose cheeks at once turned to fire.
Yet each one worthily honored him,
placing him in between them and dancing with him;
and as they passed everyone would get up.

Danzò anchor chon questo ordine appresso
messer Tiberto & gli altri gran signiori
& ciaschun da due dame in mezzo è messo.
Non domandar s'aven giubilli i chori
& se le damigielle miran fiso
vegiendosi da lloro far tanti onori.

Pareva quel trepudio il paradiso
& era pien ciaschun di gioia & riso.
di gierarchie angieliche chi balla
Ongni gienerazion festante ghalla
sotto il triumfo delle menbra snelle
Parea il tutto un ciel di rose bell
di quell[o] a cchi 'l pastore donò la palla.

Parea il tutto un ciel di rose belle
nel quale il chonte rappresenta un sole
& le donne e gharzon lucienti stelle.
Quivi si ghode quanto ciaschun vole
sotto le chalde & gloriose insengnie
del gran chupido di biforme prole
Io credo che lle dame mangnie & dengnie
il dì facessero ardere mille fochi

[67v]

sanza fucile o pietra, zolfo o lengnie
Uso Venere il dì tutti i suoi giuochi
perché ghalantemente ongniun festeggia
senza sospetto alchun che nulla nuochi.
Chi danza chi sollazza & chi motteggia,
chi è mirato & chi fisso altri guarda
& chi è vaneggioato & chi vagheggia
Quel dì si dette il focho alla bonbarda
in forma tal che non v'era alchun petto
nel quale il chor chon gran fiamma non arda.
Se 'n paradiso si sta chon diletto,
& puossi in paradiso in terra stare,
il paradiso è questo ch'io t'<h>o detto.

Un'ora era durato già il danzare
nel quale amore strinse più d'un nodo
quando la chollazion s'ordinò fare.
Della qual tutto il bello ordine & modo
disposto sono di ben volerti dire
chol proprio vero & metti questo in sodo.

Inprimamente si vedea venire
per lo stecchato in circhulo sonando
molti tronbetti, & doppo lor seguire
quattro donzelli i quai venien portando
un gran bacino d'argiento in man per uno.
& doppo loro venieno seguitando
d'argiento pur venti bacini ch'ongniuno
pieno di bicchieri & panllin ben lavati.
& poi seguivan trenta, che ciaschuno
avea dua vasi in man d'argiento orati
che d'acqua chiara & pura eran pien drento
ch' a uno a uno venieno ordinati.

Subsequently Messer Tiberto and the
other great lords also danced in this manner,
each one placed between two ladies.
Do not ask if they had joyful hearts
and if the young ladies kept a straightface, seeing
so much respect being shown to them by their
partners.

That joyful dance seemed like a paradise
of dancing angelic hierarchies,
and everyone was full of joy and laughter.
People of all ages rejoice and show their happiness
under the authority of the nimble body
of the man to whom the pastor
gave the ball.

The whole seemed like a heaven of roses
in which rhe count represents the sun
and the young boys and girls the shining stars.
There one enjoys oneself as much as one wishes
under the warm and glorious banner
of the great Cupid with twofold progeny.
I believe that the great and worthy ladies
made a thousand fires bum on that day

without tinder-box, flint, sulphur, or wood.
Venus used all her tricks on that day
because everyone makes merry
in an amorous disposition
without any thought that anything might be
harmful.

some stare at people and others are stared at
some are objects of desire, and others desire.
On that day the big gun was fired
so that there was no breast
in which the heart did not burn with
a fierce flame.

If to be in paradise is delightful
and it is possible to be in paradise on this earth,
then paradise is what
I have just described to you.

Dancing had been going on already for one hour,
during which love tied more than one knot,
when the time came arranged for a meal,
Of which I am disposed to reveal to you
the fine order and manner of service
as it really was, and hold it for true.

At first one saw many trumpeters
walking round the perimeter of the enclosure
while playing, followed by
four pages, each carrying
a large silver basin in his hands.
And they were followed by
at least twenty silver basins,
each full of glasses and well-washed linen cloths.
Then came thirty <waiters>,
one after the other in order,
each having in his hands two silver- gilt vessels
full of clear pure water.

[68r]

Seguiva poi chon bello ordinamento
d'amabil zuccheroso & buon *trebbiano*
cinquanta che portavan fiaschi ciento.
Ciaschuno n'avea un alto in ongni mano
& l'ordine seguia senza intervallo chon chontenenza
& chon un passo piano.
Vien poi quaranta giovani del ballo
chon chonfettiere d'argiento dorate
resplendenti chome chiar orpallo [?]*.
Che cholla mano in alto l'<h>an portate
tutte [e] quaranta pien di morselletti
di pinnocchiato bianco & di zuchate [?].

Di sopra bistie & leoni di chonfetti
ritratti chon grand'arte al naturale
per man di mastri pratici & prefetti.
Et chon tal modo sublime & reale
intorno intorno allo stecchato andando
l'un dietro all'altro chon ordine equale,
poi dall'un lato i tronbetti sonando
& intro 'l mezzo i gran bacin posarsi
i giovani i bicchieri venien pigliando:
chi mestie vino & chi acqua fa darsi
& dan bere alle donne & chiunque v'era
& del chonfetto ciaschuno può pigliarsi.

Parean proprio una solare spera
due damigielle che ritte levate
destre n'andaron dove 'l gran chonte era.
Et giunte a llui si furano inchinate
facciendogli una dengnia reverenza
chome gientili oneste & chostumate.
Ferongli poi chon gran mangnificienza

[68v]

del vino & del chonfetto alla palese
chol tocchare & ghustar fedel credenza.
Allora il chonte cholle sue man prese
chonfetto & vino dalle incarnate rose
& ringraziolle dello atto chortese.
Le gientil donne angieliche & vezzose
da llui partiron chon un bello inchino
& nel suo locho ciaschuna si pose.

Fatto ongniun chollazione a ssuo domino
fiaschi & chonfetto che v'era avanzato
si gitto intorno & missesi a bbottino.
Quei della chollazione fuor del merchato
l'argiento & ongni chosa riportaro
là dove a cciaschedun fu ordinato.
E' giovan tutti addorni ritornaro
chon nuove veste ricche & mangnie molto
e 'n questo tempo i pifferi sonaro.
Et ciò sentendo ongni schudiere <h>a tolto
chi una donna & chi fanciulla piglia
perch'al ballare ciaschuno <h>a l'almo volto.

* chome chiã & pãllo

There followed in good order
fifty <attendants> carrying one
hundred flasks of good *trebbiano*, sweet and
sugary.
Each one held one high in each hand,
and they followed one another in
procession, without a break,
with calm demeanor and slow gait.
Then came forty young men, those
who had danced,
holding silver-gilt confectionery trays
shining like bright pinchbeck [?].
They have carried them high with one hand,
the forty of them all full of little pieces
of white pine-nut nougat and sugar sweets [?].

On top, confectionery snakes and lions
portrayed with great art and realism
by experienced and proficient masters.
And, while with such a lofty
and regal manner
they were going all round the fenced-in area,
one behind the other in orderly single file,
and the trumpeters were playing on one side,
and the big trays were placed in the middle,
the young men began to take the glasses:
Some poured out wine, others asked for water,
and offered drinks to the ladies and
whoever was there;
people could help themselves to the confectionery.

Two damsels really looking like
the sphere of the sun rose upright
and nimbly went where the great count was.
Once before him they bowed,
giving him worthy obeisance
as the noble, chaste, and well-
mannered ladies they were.
Then, with great magnanimity, they openly showed,

by touching and tasting, that the wine
and the confectionery were to be trusted.
Then the count took with his own hands
wine and confectionery from the two
roses made flesh,
and thanked them for their gracious act.
The noble ladies, angel-like and charming,
left him with a graceful bow
and returned each to her seat.

After everyone had eaten to their satisfaction,
any wine and confectionery left over
were thrown around for people to
grab as they pleased.
Those who had brought in the food took
the silverware and everything out of the market
wherever each one of them was told
to take it.
The young men came back all decked out
in new, rich, and very grand clothes,
and the shawms played at this time.
Hearing the music, every squire got hold
of a lady or a girl,
because everyone's mind has turned to dancing.

Si mangniamente il bel danzar s'appiglia
che ciaschun che lo vide o che lo sente
mirabilmente se ne maraviglia.
Ballò più volte il gran chonte exciellente
chon dame che pareano angiolette
che givano a 'nvitarlo & ei chonsente.
lucienti chome stelle mattutine
& al ballare in mezzo a llor si mette
Gli altri singniori & giente peregrine
invitar dame & erano invitati

[69r]

da quelle donne che paiano reine.
I gharzoni mangni dengni & tanto ornati
ch'eran destri & leggier chom'uno ucciello
danzavan cholle dame acchonpangniati.
Et ballato gran pezza al salterello
ballaron poi a danza variata
chome desiderava questo & quello.

Feron la chi<a>rintana molto ornata
& missero amendue gli arrostiti in danza
chon lura, cho<n> mummia & charbonata
Lionciel, bel riguardo & la speranza
l'angiola bella & la danza del re
& altre assai che nominar m'avanza.
Ma vo' che bene examini da tte
che cio che per ciaschuno si chonosceia
che fosse dengnio & mangnio vi si fé;
et tutto quel che non vi si faciea
di mangnificha chosa o di dechora
non si chongniobbe o far non si potea.
Et chonclusive ballossi un'altra ora,
& ordinossi un'altra chollazione
chome la prima, & fu pili mangnia anchora.
Perché ebbe l'usato ordine & ragione,
ma doppo le quaranta chonfettiere
pien della nominata chonfezzione,
quattro gran zane si potero vedere
dorate & portate alto da schudieri
cholme di pinnocchiati al mio parere.
Quivi è chi empie & chi vota bicchieri
quivi è chi porgie & chi piglia chonfetti
& chosì fassi in tutti que' sentieri.

[69v]

Et chomo di mangnifici antedetti
fu fatta la credenza al gran singniore
da due dame gientili di lieti aspetti.
I giovan delle zane a gran furore
gittavan qua & lil di quel chonfetto
al popol che faciea un gran romore.

Chi 'l gitta alle finestre, chi al palchetto,
& chi al tetto, alle femmine e maschi
fin ch'elle furan vote chon effetto.
Et tutti quanti gli avanzati fiaschi
si gittar qua & lil chon gran tempesta
acciò che mangniamente ongniun si paschi
Chosì finì la mangnificha festa
del gientil ballo che fu sì giulia
ch'alchuna ne fu mai simile a questa.

So magnificently this beautiful dance begins
that whoever se es it or hears it
is struck by wonder and amazement.
The great excellent count danced several times
with ladies who looked like angels:
they went to invite him and he accepted.
On occasions it was the count who
invited young girls, bright like the morning stars,
and danced among them.
The other lords and distinguished people
invited the ladies, and were invited

by those women who looked like queens.
The worthy youths, splendidly dressed,
who were agile and light as birds,
danced with the accompanying ladies.
And, after dancing the *saltarello*
for a long time,
they danced a variety of dances,
as one or the other desired.

They danced an ornamented version of
Chiarintana,
and both *Arrostiti*,
with *Laura*, *Mummia*, and *Carbonata*,
Lioncel, *Bel riguardo*, and *La speranza*,
L'angiola bella and *La danza del re*,
and many others which I omit to mention.
What I want you to keep well in your mind is
that every deed each one knew
to be worthy and magnificent was done there;
and whatever magnificent
or dignified thing
was not done there
either was not known or was not possible.
In the end the dances went on for another hour,
and another collation was ordered
like the first one, but even bigger.
Because it had the same order and type of food,
but after the forty trays
full of the aforementioned confectionery,
one could see four big gilded baskets
carried high by the pages,
which I believe were full of pine-nut nougat.
There some drained and others filled glasses,
some offered and others took sweet-
meats,
and that was done all over the place.

And, like the magnanimous gesture
I mentioned before,
two gentlewomen with a smiling face
tasted the food offered to the great lord.
The young men carrying the baskets threw
in a frenzy here and there pieces of confectionery
to the people who made a great uproar.

Some threw it at the windows, some at the dais,
others at the roof, to women and men alike,
until the baskets were effectively empty.
And the flasks of wine that were left
were thrown here and there at random
so that everyone may have their fill.
Thus ended the magnificent festival
of courtly dance, which was so joyful
that no other feast could ever be
compared to it.

PŘÍLOHA 4

Domenico da Piacenza (De arte saltandj & choreas ducendj, 1445): ballo Leoncello Nuovo Porovnání verzí tance v různých spisech

In: SMITH, William A. *Fifteenth-century dance and music: the complete transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvestant (NY) : Pendragon Press, 1995, s. 189-193.

LIONCELLO (for three) novo					
Paris, Bibliothèque Nationale, It. 972 [lines 474-518]	Città del Vaticano, Biblioteca Apostolica Vaticana, cod. Cap. 203 [lines 731-81]	New York, Public Library, Dance Collection, MGZMB-Res. 72-254 [lines 1801-34]	Siena, Biblioteca Comunale, L.V. 29 [lines 3585-623]	Modena, Biblioteca Estense, It. 82 (a.)9.4 [lines 1238-60]	English
Lioncello novo sul mede(s)linsertimo canto vecchio e va homini dui cum una dona in mezo.	LEonçello novo e ballo che si fa in tre dui homini et la dona in mezo a paro a paro.	baletto chiamato lioncello in tre chonposto per messere gogvan andruogo che fu elreio La donna i mezo presi per mano tuti a tre	Lioncello in terzo si balla.	Lioncello In terzo.	Lioncello novo, ¹ a ballo, for three side by side holding hands, the woman in the middle of two men, ² to the old ³ tune:
Mprima dicti dui homini cum la dona in mezo fano tempi dui de saltarello in mexura quadernaria e afferma se li homini	In tale ordine firno tutri insieme tre contrapassi començando col sinistro.	e facino dua chontinenzie poi pure insieme chon tempo di saltarello todescho chomincando chol pie mancho e fermin si	Imprima si fa tucti insieme tre contrapassi	INprima si fa tutti insieme tri contrapassi	They perform two continencie, ⁴ and three ⁵ contrapassi beginning with the left.
poi la dona se parte de mezo loro cum uno dopio sul pe sinistro e afferma se.	Poi la donna va inanci uno doppio col dritto	poi la donna vadia inamnz chon dua passi doppi chomincando chol pie ritto e fermin si	poi la donna ne fa tre altri da se a se	poy la dona ne fa tri altri da se a se.	The ⁶ woman goes forward with a doppio ⁷ with the right.
Li dicti dui homini siegueno poi la dona cum uno dopio andagando eguale a lei	et gli homini gli van dietro con quello proprio.		poi gli uomini ne fanno sei altri insieme	Poy li huomeni ne fano sei altri insieme	The men follow her with a doppio, ⁸ going equal to her.

¹Nuovo = new.
²One version states that the dance was choreographed by Mister Giovanni Ambrosio. According to Cornasano (in Rvat), all of the choreographic descriptions in his treatise are by Domenico. Also, see lines 369-71 in PnD.
³Apparently the version choreographed for two dancers was well known. The same music was used for this version for three dancers.
⁴Many choreographic descriptions in the treatise at Siena begin with two continencie, which isn't seen here, but few in the treatise at New York exhibit this characteristic found here, that is, beginning with continencie. In place of "three contrapassi," one version has "two continencie" and "a tempo of saltarello tedesco," and another has "two tempi of saltarello in a misura of quadernaria."
⁵The reader is reminded here of the introductory comments, that the English functions to show what is found in the segments of description appearing in the row. A reconstruction hypothesis that would attempt to fit two continencie and three contrapassi to the existing music might be difficult to justify.
⁶One version has the following exchange (w=woman, m=men, and letters and hyphens from left to right represent time units): w-m-w-m-. Other versions suggest w---m--- and w-m---w-. The directions of one version correlate better with the extant musical notation of Lioncello.
⁷In place of a doppio on the right, one version has a doppio on the left foot, another version has two doppio beginning with the right (probably requiring two tempi), and another version has three contrapassi (probably requiring one tempo here to be able to correlate with the temporal aspects of the known musical notation).
⁸One version that earlier specified that the woman performs three contrapassi specifies that the men perform six altri [contrapassi] (probably requiring two tempi).

PnD	Rvat	NYp	Sc	MOe	English
poi la dona se parte de mezo loro e va inanti cum uno dopio sul pe dritto e afferma se	Poi la donna va un altro doppio inanci	poi gl'uomini vadino pure inanzi chon dua passi doppi chomincando chol pie ritto rimetendo la donna i mezo e fermin si			The woman performs another doppio ⁹ forward on the right foot.
e li dicti dui homini la siegueno cum uno dopio sul pe dritto andagando eguale ala dona e afirman se.	et gli homini dietro.		et la donna gli viene dietro con tre altri contrapassi	et la dona li viene dietro cum tri altri contrapassi	The men ¹⁰ follow her with a doppio on the right foot, going equal to her, and they stop.
La dona se parte andagando intorno a quisti dui homini a guisa de uno S. fazando tempi octo de piva deli quali el quarto e lo octavo se fa im passi dui sempis suso el pe dritto e cadauno de dicti dui passi se fanno in mezo de dicti dui homini e afferma se poi dicta dona in mezo loro.	Poi la donna si parte col sinistro a mano sinistra et gli va circondando tutri dui in piva e torna al suo loco.	poi la donna si volta a mano mancha chon quatro chontrapassi pure inanzi e fati li dua chontrapassi pigli l'umo che e a mano mancha per la mano mancha e lui fa un dopio chol pie ritto tornando caschuno a luogho suo poi fa questo merdesimo a mano ritta pigliando l'uomo per la mano ritta tornando caschuno al suo luogho	poi la donna fa tre altri contrapassi a cerchio et l'uomo che e da mano mancha della donna et tre altri a cer a quello che e da mano dritta	poy la dona fra tri altri contrapassi a cerchio et l'huomo che e da man mancha dila dona e tri altri a cerchio quello che e da mano dritta	The woman performs eight tempi of piva, the fourth and the eighth as two tempi on the right foot in the middle of the two men. She circles ¹¹ the man on the left side and then the other in the style of a S, ¹² and then returns to her place.
Or nota che li homini se parteno tutri dui de compagnia fazando i tempi dui de saltarello començando al pe sinistro in mexura quadernaria	Poi gli homini si partono in saltarello di quaternaria et fanno tre tempi	poi gl'uomini vano dritto soli chon dua doppi chomincando chol pie mancho	et poi gli uomini fanno tre passi doppi	e poi li homeni fano tre passi doppi	In the misura of quaternaria the men perform two tempi ¹³ of saltarello beginning with the left foot.

⁹The version that earlier required the woman to perform two doppi states that the men go forward with two doppi beginning with the right foot, and put the woman in the middle.

¹⁰The version (Sc) in which the men performed six contrapassi requires that the woman goes with three more contrapassi, possibly to end up in the middle of the men.

¹¹One version states that "the woman performs two contrapassi then takes the left hand of the man on the left side, and each returns to her/his place, the woman with two

contrapassi, the man with a doppio with the right foot, and then she performs similarly with the man on the other side, taking the right hand."

¹²This is probably the shape of the path, but in some other descriptions of other dances, the term *signore* is used.

¹³One version specifies that the men perform "two doppi," and another specifies "three doppi."

PnD	Rvat	NYp	Sc	MOe	English
cum una voltatonda comenzando dal pe sinistro unde gli consiste passi tri sempii e una meza represe afermando se.	e 'l terzo tempo fanno in tondo battendo la botta sul sinistro et voltano le spalle alla donna.	e un dopio in volta in sul pie mancho e ferman si	et uno in volta	& uno in volta	They perform the third tempo ¹⁴ beating the botta ¹⁵ on the left, turning, and end with their backs to the woman.
poi la dona li siegue cum tempi dui de saltarello comenzando dal pe sinistro	La donna gli seghue con quello medesimo	poi la donna va pure innanzi chon tre doppi passando per mezo degl' uomini	et la donna fa questo medesimo	i la dona fa questo medesimo	The woman performs similarly,
e quatro pasi sempii dagando in (cho de) [insert] dicti quatro passi una meza volta per ritrovar se guardare al contrario deli homini.	ma ella non da senno meza volta in l' ultimo tempo et volta le spalle agli homini	e nela fine del terzo dopio e la da meza volta	ma lo terzo passo doppio lo fa meza volta	ma lo terzo passo doppio lo fa meza volta	but she performs ¹⁶ a meza volta and ends with her back to the men.
Aprreso nota che tutti tri se moveno in uno instante e facendo dupii tri sul pe sinistro et in capo del terzo fano una posada suso el drito in tempo vuodo	Poi tutti ad uno tempo si partono e fanno l' uno al contrario dell' altro cioe la donna in suso et gli omni in giuso tre contrapassi sul sinistro	poi la donna in gu e loro in su chon quatro chontropassi chomincando chol pie ritto	poi fanno tucti insieme tre contrapassi la donna in su et l'uomo in giu	poy fano tutti insieme tre contrapassi la dona in su & l'homo in giu	At the same time, the woman goes "upgroup" ¹⁷ and the men "downgroup" with three ¹⁸ contrapassi on the left.
dagando una meza volta		e nela fine del quarto dieno tutti meza volta in sul pie ritto	poi si voltano	poy si voltano	They perform a meza volta.
andagando pero la dona al contrario deli homini cioe loro inanti e lei indietro ritornando dicti dui homini et dona cum quilli mede(s)[insert]mi dicti dupii e posada	et si venghono all' incontro l' uno a l'altro con tre contrapassi sul d dritto		et fanno tre altri contrapassi et vanno le donne verso gli uomini	e fano tri altri contrapassi e vanno le done verso li homeni	They approach one another with similar actions.

¹⁴The version that requires the men to perform two *doppi* specifies that "the third *doppio* is performed, turning, on the left foot." One version specifies that there is a *voltatonda* beginning on the left foot, consisting of three *sempi* and a *meza ripresa*.

¹⁵*Botta* = beat, but is also used interchangeably with *tempo*, a musical and dance unit. See *Vergèppe*, and *Rosabò Gioioso* for other usages of this term.

¹⁶One version states that she performs four *sempi*, and another states that she performs

a *doppio*. One version specifies that the *meza volta* occurs at the end of the third *doppio*.

¹⁷In *giu* = downstream, or downstairs.

¹⁸In place of "three *contrapassi* on the left," one version has "four *contrapassi* beginning with the right foot," and another has "three *doppi* on the left foot where at the end of the third, they perform a *posada* on the right in the *vuodo*."

PnD	Rvat	NYp	Sc	MOe	English
e ritrovando se la dona in mezo deli homini guardando al contrario loro.	et si voltano spalla con spalla gli omni ala donna et la donna agli omni.				And the woman is in the middle of the men, facing oppositely.
Nota che la dona se parte dali homini a roverso di loro fazando uno dopio sul pe sinistro e aferma se	Poi la donna va inanzi uno dopio col sinistro	poi gl'uomini stieno fermi e la dona vadia un dopio in gu e fermi si	et la donna fa un altro passo doppio	e la dona fa uno altro passo dopio	The woman performs a <i>doppio</i> forward on the left foot.
li dicti dui homini vano inanti cum uno dopio sul pe sinistro e aferma se.	et gli homini quello proprio al contrario di lei.	poi loro vano in su chon un dopio e fermi si	et gli uomini un altro	e li homeni uno altro	The men perform a <i>doppio</i> on the left foot away from her.
La dona va pur ala sua via cum uno dopio sul pe drito e aferma se	Poi la Donna va un altro col dritto	poi lei va un dopio e ferma si	la donna ne fa poi un altro	la dona ne fa poy uno altro	The woman performs a <i>doppio</i> on the right foot.
poi li dicti dui homini vano pur ala lor via contrarii dela dona cum uno dopio sul pe drito.	poi gli omni un altro	e loro ne vano un altro			The men perform a <i>doppio</i> on the right foot.
Aprreso nota che in instanti dicti dui homini e dona danno una meza volta sul pe drito riguardando se a volto a volto	et tucti poi si voltano ad uno tempo sul dritto	poi tutti a uno tempo dieno meza volta in sul pie ritto	poi fanno tucti insieme. La prima in volta colla volta del gioioso	poy fano tutti insieme La prima in volta cum la volta del gioioso	At one tempo, they all perform a meza volta ¹⁹ on the right foot, looking face to face.
fazando represe due comentando col pe sinistro	et fanno due riprese tutti insieme	poi facino dua riprese l'una in sul pie mancho e l'altra in sul pie ritto			All together they perform two riprese, one on the left foot, the other on the right.
continentie due e riverentia una suso el sinistro afermando se dicti dui homini.	poi tucti insieme due continentie et una riverentia sul stancho l' uno verso l' altro cioe la donna et gli omni	poi dua chontinenzie	poi si fa due continentie	poy si fa do continentie	They perform two continentie and a riverentia on the left, the woman and the men toward one another.
Or nota che la dona se muove e va incontra li homini cum uno dopio sul pe sinistro e aferma se	Poi la donna fa uno doppio col sinistro inverso gli omni	poi la donna va loro inchoon chon dua pasi scienpi chomincando chol pie mancho e ferma si	et la donna fa uno passo doppio	e la dona fa uno passo doppio	The woman performs a <i>doppio</i> ²⁰ with the left toward the men.

¹⁹One version has, "then they perform all together, the first, turning, with the volta del Gioioso" (poi fanno tucti insieme. La prima in volta colla volta del gioioso).

²⁰One version specifies two *sempi*.

PnD	Rvat	NYp	Sc	MOe	English
poi li homini vano incontra la dona cum uno dopio sul pe sinistro e afferma se	et gli omini ver lei	poi loro vanno inverso lei chon dua dopi	et gli uomini un altro	e li homeni uno altro	The men approach her with a ²¹ <i>doppio</i> on the left foot.
e la dona vene incontra li homini cum uno dopio sul pe dritto e afferma se.	e la donna l' altro col dritto		la donna ne fa un altro	La dona ne fa uno altro	The woman performs a <i>doppio</i> on the right foot.
Li homini vano incontra ala dona cum uno dopio sul pe dritto	e gli omini el simile		poi gli huomini fanno una ripresa in volta	poi li homeni fano una ripresa in volta.	The men perform a <i>doppio</i> ²² on the right foot.
dagando una meza volta suso dicto pe e ((r))insertjovando se havere La dona equale in mezo loro fazando tutti insieme una riverentia sul pe sinistro	et in capo del doppio gli omini si voltano sul dritto et togliono la donna in mezo con una riverentia et cosi la donna fa a loro	en nela fine del sechondo dopio danno meza volta rimetendo la donna i mezo e fano insieme dua riprese l'una in sul pie mancho l'altra in sul pie ritto	poi fanno tutti insieme tre contrapassi andando quello che e da mano stanca da mano dritta	Poy fano tutti insieme tre contrapassi andando quello che e da mano stanca da mano dritta	At the end of the <i>doppio</i> the men perform a <i>meza volta</i> on the right placing the woman in the middle. They perform a <i>riverentia</i> on the left foot. ²³
poi la dona si fa uno movimento de mezo tempo	poi la donna fa uno movimento	poi la donna fa uno schoseto			The woman performs a <i>movimento</i> , ²⁴
e li homini ge rispondeno cum uno altro	et gli omini gli rispondeno	e gl'uomini le rispondono puoe uno schoseto			and the men respond to her.
et e fine.	& incomincia.	ce e finito e rifacin lo un'altra volta da chapo e pure la donna i mezo	Et questo fanno due altre volte per in fino che la donna torna al suo luogo. Finis.	E questo fano do altre volte per in fin che la dona torna al luoco Suo	It ends. Repeat ²⁵ it from the top.
			[line 2795] Lioncello in terzo		(from table of contents of source)

²¹One version specifies two *doppi*.

²²In place of a *doppio* and a *meza volta*, one version specifies a *ripresa*, turning.

²³Instead of the following exchange (w=woman, m=men, b=both) w-m-w-m-b- (as in Cornazano's version), one version has w-m--b-- which seems equivalent in time. The version that requires the men to perform two *doppi* specifies that at the end of the second *doppio*, the men perform a *meza volta*, putting the woman in the middle, and together they perform two *riprese*, one on the left foot and the other on the right foot.

The version that requires the men to perform a *ripresa*, turning, specifies that the dancers all perform three *contrapassi*, the one at the left side going to (da=from, a=to) the right side.

²⁴One version uses a variant form of *scosso*, seen in other descriptions of dances to equate to the term *movimento*.

²⁵One version specifies that the dance is repeated two times so that the woman returns to her place. Another states that the woman continues in the middle position.