

Univerzita Karlova
Filozofická fakulta
Ústav hudební vědy

Disertační práce

RNDr. Bc. Hana Tillmanová

**Evangelista Papazzone a jeho rukopis
Tractatus de arte saltandi**

Evangelista Papazzone and his manuscript
Tractatus de arte saltandi

Školitelka: prof. Mgr. Dorota Gremlicová, Ph.D.

Praha 2021

Poděkování

Především děkuji své školitelce, prof. Dorotě Gremlicové, za trpělivé a přátelské vedení, za inspirativní podněty a vhledy a nádherně obohacující debaty o nejrůznějších aspektech tanců v jejich proměnách v průběhu času.

Michaele Žáčkové Rossi děkuji za pečlivou kontrolu a připomínky k mému překladu textových částí Papazzonova rukopisu a za poskytnutí cenných údajů z císařských účetních knih.

A konečně děkuji svým žákům za jejich otázky a pokusy o samostatné variace *gagliardy*, které velmi obohatily mé přemýšlení o renesančním tanci.

Prohlášení

Prohlašuji, že jsem tuto disertační práci vypracovala samostatně, že jsem řádně citovala všechny použité prameny a literaturu a že práce nebyla využita v rámci jiného vysokoškolského studia či k získání jiného nebo stejného titulu.

V Praze, dne 10. září 2021

RNDr. Bc. Hana Tillmanová

Abstrakt

Cílem této disertační práce je analýza a zhodnocení obsahu unikátního pramene rudolfinské doby, rukopisu Evangelisty Papazzona, tanečního mistra působícího na dvoře Rudolfa II. Východiskem je vlastní přepis a překlad rukopisu do češtiny.

Nejprve práce vykresluje obraz situace v Čechách ve druhé polovině 16. století a dvora Rudolfa II., shrnuje dosavadní poznatky o vztahu české nobility k italské kultuře a významu tance v Čechách a zabývá se úvahami o profesních možnostech italského tanečního mistra v tomto prostředí.

Práce rovněž detailně představuje italský taneční styl 16. století a předkládá analýzu italských tanečních spisů, v jejichž kontextu je Papazzonův rukopis posuzován. Tento traktát je výjimečný tím, že jako jediný z renesančních italských tanečních spisů vznikl mimo území Itálie, vykazuje však s nimi četné shody, především v tom, že rovněž upřednostňuje gagliardu, nejpopulárnější renesanční tanec.

Gagliarda, její charakteristika, variabilita, společenská funkce a využití představuje další důležité téma, v souvislosti s významnou pozicí tohoto tance v Papazzonově rukopisu. Práce proto detailně sleduje specifika Papazzonova způsobu zápisů tance, konkrétních tanečních termínů a variací gagliardy, v komparaci s dalšími tanečními spisy pozdní renesance.

Klíčová slova

Evangelista Papazzone, Rudolf II., italský taneční mistr, taneční příručka, renesanční tanec, gagliarda.

Abstract

The aim of this dissertation is to analyse and evaluate the content of a unique source from the Rudolphine period, the manuscript by Evangelista Papazzone, a dance master at the court of Rudolf II. The starting point is the independent transcription and translation of the manuscript into Czech.

First, the thesis paints a picture of the situation in Bohemia in the second half of the 16th century and the court of Rudolf II, summarizes the existing knowledge about the relationship of the Bohemian nobility to Italian culture and the importance of dance in Bohemia, and discusses the professional possibilities of an Italian dance master in this milieu.

The thesis also presents in detail the Italian dance style of the 16th century and presents an analysis of Italian dance treatises, in the context of which Papazzone's manuscript is considered. His treatise is exceptional in that it is the only one of the Renaissance Italian dance manuals to have been written outside Italy, but it shows numerous correspondences with them, especially in that it also favours the *gagliarda*, the most popular Renaissance dance

Gagliarda, characteristics, variability, social function and use is another important topic, in connection with the prominent position of this dance in Papazzone's manuscript. The final part of the thesis traces the specifics of Papazzone's way of writing down specific dance terms and variations of the *gagliarda*, in comparison with other dance writings of the late Renaissance.

Key words

Evangelista Papazzone, Rudolf II., Italian dancing master, dance manual, renaissance dance, *gagliarda*.

Obsah

Poděkování.....	2
Prohlášení.....	3
1 Úvod.....	8
1.1 Koncepce práce, teoretická východiska a pojmy.....	10
1.2 Stav bádání.....	13
2 Rudolf II. – patron Evangelisty Papazzona.....	28
2.1 Rudolf II. a jeho taneční aktivity.....	30
2.2 Rudolf II. a jeho dvůr.....	36
2.3 Italští taneční mistři na habsburských dvorech.....	38
3 Italský tanec v českých zemích.....	42
3.1 Ferdinand Tyrolský.....	46
3.2 Kontakty české aristokracie se zahraničím.....	51
3.3 Tanec jako součást výchovy aristokracie – kavalírská cvičení, kavalírské cesty a výchova urozených pážat.....	55
3.4 Tanec v životě české nobility.....	59
3.5 Taneční hudba v Čechách rudolfinské doby.....	65
4 Evangelista Papazzone v habsburských službách.....	70
4.1 Evangelista Papazzone v dalších službách?.....	76
5 Papazzone jako představitel italského tanečního stylu <i>Cinquecento</i>	79
5.1 Charakteristické rysy tanečního stylu <i>Cinquecento</i>	81
5.2 Taneční formy stylu <i>Cinquecento</i>	86
5.3 <i>Pavana a passomezzo</i> , jedinečné tance Papazzonova spisu.....	98
5.4 Dochované taneční spisy stylu <i>Cinquecento</i>	101
Lutio Compasso: <i>Ballo della Gagliarda</i>	104
Fabritio Caroso: <i>Il Ballarino</i>	105
Fabritio Caroso: <i>Nobiltà di Dame</i>	108
Prospero Lutii: <i>Opera bellissima</i>	111
Cesare Negri: <i>Le Gratie d'Amore / Nuove Inventioni di Balli</i>	113
Livio Lupi da Caravaggio: <i>Libro di gagliarda</i>	118
Ercole Santucci Perugino: <i>Mastro da Ballo</i>	122
6 <i>Gagliarda</i> – stěžejní tanec Papazzonova spisu.....	125
6.1 <i>Gagliarda</i> a její společenská funkce v průběhu času.....	128

6.2	<i>Gagliarda</i> jako společenský tanec (forma participační).....	134
6.3	<i>Gagliarda</i> jako virtuózní tanec (forma prezentační).....	138
7	Papazzonův rukopis.....	140
7.1	Popis Papazzonova spisu.....	142
7.2	Obsah Papazzonova spisu v kontextu dalších tanečních sbírek.....	144
7.3	Tance v Papazzonově rukopisu.....	146
7.4	Papazzonovy termíny a jejich komparace s dalšími sbírkami.....	149
7.4.1	Abecední přehled Papazzonových termínů.....	149
7.4.2	Komentář k Papazzonovým termínům.....	152
7.4.3	Shrnutí Papazzonových termínů.....	214
8	Papazzonovo pojetí <i>gagliardy</i>	216
8.1	Papazzonovy <i>gagliardové</i> variace.....	217
8.2	Specifika Papazzonových <i>gagliardových</i> variací.....	229
9	Přepis a překlad Papazzonova traktátu.....	233
9.1	Metodické poznámky k přepisu a překladu.....	233
9.2	Přepis a překlad.....	236
10	Závěr.....	338
11	Soupis literatury.....	344
	Prameny.....	344
	Literatura.....	346
12	Příloha 1: Slovník italských pojmů.....	352

1 Úvod

Může se stát, že já sám pro svou nepatrnou hodnotu nepřinesu na světlo světa nic, co by si mohlo získat jméno a slávu. Přesto však nechci promarnit sebe sama a zklamat mnohé, kteří si v mém městě Miláně i po celé Itálii přáli, abych zformuloval pravidla tanečního umění; rozhodl jsem se tedy udělat, co budu moci, abych uspokojil jejich očekávání, jehož si vážím. Jestliže nedosáhnu té mety, již si oni zaslouží, otevřu alespoň oči těm, kteří to svedou udělat lépe než já, a probudím v jejich duších takový důvtip, aby k tomu málu, které snad nyní činím, sami pak připojili časem tolik, kolik svedou.

(Cesare Negri)¹

V Itálii v 15. století vystoupili z anonymity první taneční mistři působící u šlechtických dvorů, z nichž známe především autory dodnes dochovaných tanečních rukopisů.² Ve druhé polovině 16. století patřilo už v Itálii povolání tanečního mistra mezi vážené profese, zájem o tanec vzrůstal a rovněž v dalších evropských zemích přibývalo těch, kteří toužili naučit se tančit po italském způsobu. To vedlo jednak k nárůstu počtu tanečních škol v italských městech, a zároveň i ke snahám italských tanečních profesionálů naleznout angažmá v zahraničí, pokud možno u významných dvorů a mecenášů.

Jedním z těch, jimž se to podařilo, byl Evangelista Papazzone, který získal službu u dvora Rudolfa II. Byl nejen jedním z mnoha představitelů vytrýbeného italského tanečního stylu, zařadil se navíc mezi ty, kteří o něm zanechali písemné svědectví. Papazzone je autorem rukopisu věnovaného

¹ NEGRI, Cesare., *Nuove Inventioni di Balli*, 1604, s. 2.

² Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo, který později používal jméno Giovanni Ambrosio a Antonio Cornazano.

tanci, dnes uloženého v Österreichische Nationalbibliothek ve Vídni, který je dedikován Rudolfovi, pozdějšímu císaři, tehdy ale jen uherskému králi.

Papazzonův spis zaujímá mezi dalšími italskými tanečními spisy raného novověku výjimečné postavení, neboť je to jediný taneční traktát, který prokazatelně vznikl mimo území Itálie. Má s nimi ovšem i hodně společného, především tím, že rovněž upřednostňuje jeden tanec, významný pro italské prostředí a rozšířený i v dalších zemích Evropy. Je jím *gagliarda*, nesmírně populární, která byla ve své době více než pouhým tancem, byla přímo společenským fenoménem.

Existence takového tanečního pramene pochopitelně provokuje, zvláště pak člověka, který se po desetiletí aktivně věnuje provozování a výuce renesančních tanců v rámci tzv. *early dance* aktivit, a má s *gagliardou* a její výukou dlouhodobou praktickou zkušenost. A zároveň navozuje množství otázek: Jaký byl Papazzonův vztah k arciknížeti a pozdějšímu císaři Rudolfovi? Jaké bylo prostředí, v němž se Evangelista Papazzone po příchodu do Čech ocitl? Jaké bylo postavení italského tanečního mistra na Rudolfově dvoře? Nakolik lze upřesnit údaje o soukromém a osobním Papazzonově životě? Mohly být Papazzonovy znalosti vítané a jeho umění oceňované i mimo rámec císařského dvora? Mohl získat angažmá u dalších zaměstnavatelů a podílet se na výchově dalších českých šlechticů? Co je obsahem rukopisu, v čem spočívalo Papazzonovo pojetí *gagliardy* a čím se lišilo od ostatních tanečních mistrů? A konečně – proč rukopis vznikl a komu a jakému účelu měl sloužit?

Těmto otázkám je věnována má disertační práce a snaží se na ně najít odpovědi. Právě přítomnost Papazzona v Praze, jakožto jediného italského tanečního mistra prokazatelně dlouhodobě působícího u Rudolfova dvora,³ mě přiměla k zaměření na možnosti Papazzonových aktivit v Čechách

³ O Carlu Beccariovi a jeho předpokládané přítomnosti na císařském dvoře podrobněji v podkapitole **2.2 Rudolf II. a jeho dvůr**.

a vztahu české nobility k italské taneční kultuře. Mým hlavním záměrem ovšem bylo přiblížit a zpřístupnit obsah Papazzonova spisu.

1.1 Koncepce práce, teoretická východiska a pojmy

Výchozím bodem práce se stal vlastní přepis a vlastní překlad Papazzonova rukopisu. V kapitolách následujících po úvodu postupně vykresluji prostředí působnosti dvorního tanečního mistra pážat. Nejprve se zaměřím na vztah Rudolfa II. a dalších představitelů habsburského rodu k tanci a význam, jenž přikládali tanci a dvorským slavnostem. Dále se snažím postihnout situaci rudolfinských Čech: všeobecnou obeznámenost s italskou kulturou a italským způsobem tance, formy edukace mladých aristokratů a význam tance v prostředí české nobility, přičemž se opírám o práce především českých historiků.⁴ Zamýšlím se rovněž nad pozicí Papazzona na císařském dvoře a v českém prostředí. Následně předkládám důkladnou charakteristiku italského tanečního stylu *Cinquecento*, včetně přehledu a rozboru dochovaných italských tanečních sbírek z druhé poloviny 16. století a počátku 17. století (využívám přitom vlastní překlady původních italských textů), nejen pro zařazení Papazzonova spisu do jejich kontextu, ale i proto, že tato tematika doposud nebyla v českých textech uceleným způsobem zpracována. Významné místo patří *gagliardě*, stěžejnímu tanci nejen Papazzonova rukopisu, ale i ostatních italských tanečních spisů. V této části práce rozvíjím také úvahy o společenské funkci *gagliardy*, jejích proměnách v průběhu času a způsobech jejího využití jako tance společenského a tance určeného pro podívanou, využívám přitom zkušenosti a poznatky etnochoreologických výzkumů.⁵ Podstatnou část mé práce tvoří přepis, překlad (s pomocí

⁴ Jejich přehled jej uveden v následující části **1.2 Stav bádání**.

⁵ NAHACHEWSKY, Andriy, Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories, *Dance Research Journal* 27/1, Spring 1995, s. 1–15

dobového italsko-anglického slovníku)⁶ a analýza Papazonova textu, s detailním rozбором užitých tanečních termínů⁷ a zaměřením na jeho pojetí *gagliardy*, v komparaci s tanečními spisy současníků.

Důležité pojmy:

V teoretických úvahách používám některé obecné pojmy adaptované pro specifickou povahu studovaných jevů, tanečně teoretické pojmy v jejich distinktivním významu formulovaném v rámci současné tanečně vědné literatury, doplněné vlastními pojmy.

Pojem **taneční kultura** užívám ve smyslu, který formuloval Clifford Geertz, jako „historicky dochovaný systém významů vystupujících v symbolické podobě, systém tradovaných představ, vyjadřovaný v symbolických formách, systém, s jehož pomocí lidé sdělují, udržují a dále rozvíjejí své vědění o životě a své postoje k němu.“⁸ Pokud jde o italskou taneční kulturu, jde tedy o systém, který v sobě zahrnuje nejen styl tance (viz níže), ale rovněž široký rámec jeho společenského využití při různých příležitostech, způsoby výuky tradované především ústně a bezprostředním předáváním⁹, způsoby prezentace, dobové chápání funkce tance a jeho reflexe současníků.

⁶ FLORIO, Ionn, *Queen Anna's New World of Words or Dictionarie of the Italian and English* [online]. London 1611. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/>.

⁷ V Papazonově době ještě nelze hovořit o jednoznačné taneční terminologii, autoři tanečních spisů *Cinquecenta* nebyli v užívaných termínech jednotní.

⁸ Citováno podle: DÜLMEN, Richard van, *Historická antropologie*, Praha 2002, s. 38.

⁹ Taneční spisy (renesanční i pozdější) nemohly samy o sobě posloužit k osvojení tanečního stylu a dokonalému zvládnutí tanečních forem, většinou plnily funkci paměťových pomůcek. To si plně uvědomoval např. Karel Link, když v předmluvě své příručky upozornil, že uvedené popisy tanců nemají být „*rukověti k samoučbě, nýbrž spíše malá upomínka na to, čemu se byl žák učil.*“ (LINK, Karel, *Tanec se stanoviska theoretického a aesthetického*, Praha 1872.)

Taneční styl – specifický způsob tančení, zahrnující konkrétní pohybové elementy a sekvence, pohybovou techniku, estetické faktory a konkrétní taneční formy.¹⁰

Taneční styl *Cinquecento* – můj vlastní termín pro označení specifického stylu popsaného ve sbírkách italských tanečních mistrů 16. století a počátku 17. století.¹¹ V odborné literatuře se pro něj dosud nevyhranilo jednoznačné pojmenování.

Podstata tance – princip, na jehož základě se tanec utvářel a který tvoří jeho identitu, zůstal uchován i přes mnohé variační proměny.¹² V případě *gagliardy* je to základní pětikrok, jehož identita zůstává zachovaná a srozumitelná navzdory četným obměnám.

Pohybový element – pohyb či pohyby časově připadající na jeden moment, na jeden „úder“ (dobu) hudby,¹³ např. skůček (*saltino*), krok (*passo*), *zoppetto* (naskočení na nohu s přednožením druhé nohy) aj.

Pohybová sekvence – můj vlastní termín, který užívám (mimo zavedené tanečně analytické modely) pro sled více pohybových elementů prováděných v čase za sebou a tvořících uzavřenou jednotku. Většinou jde o jednotlivé *gagliardové* variace nebo jejich části, např. *sottopiede* (opakované zahánění nohy), *riverenza* (poklona) aj.

¹⁰ Podrobněji k významům a nejednoznačnosti termínu styl: KAEPPLER, Adrienne, Dance and the Concept of Style, *Yearbook for Traditional Music Vol. 33*, 2001, s. 49–63.

¹¹ Výraz není z časového hlediska zcela přesný, protože diskutovaný taneční styl zasahuje ještě do několika desetiletí století následujícího, může však v mnoha ohledech vyhovovat: především se zřetelně časově vymezuje proti dřívějšímu italskému stylu, popsanému italskými mistry 15. století (*Quattrocento*).

¹² STAVĚLOVÁ, Daniela, *Lidové tance v guberniálním sběru z roku 1819. Příspěvek k historické typologii české lidové taneční kultury*, Praha 1996, s. 92.

¹³ GIURCHESCU, Anca, KRÖSCHLOVÁ, Eva, Theory and method of dance form analysis, *Dance structures: perspectives on the analysis of human movement, vol. Studies in ethnology*, 3, s. 21-52.

1.2 Stav bádání

Ucelená tematická práce rozsáhlejšího formátu, která by se podrobně zabývala přímo osobností tanečního mistra Evangelisty Papazzona a jeho dílem, vzhledem ke značné specifičnosti problematiky doposud neexistuje. Příbuznou problematikou se z různých hledisek více či méně dotýkají autoři, které podle zaměření můžeme rozdělit do tří základních okruhů:

1. Italský styl tance v období raného novověku a jeho reflexe v zemích Evropy.
2. Profese tanečního mistra v období raného novověku.
3. Vztah významných představitelů habsburského rodu a české nobility k tanci v období raného novověku.

První okruh, který se týká samotného italského tanečního stylu, naštěstí disponuje poměrně bohatou pramennou základnou, která sestává ze dvou rukopisných traktátů a osmi tištěných sbírek (dvě z nich vyšly dvakrát pod různými názvy). Jednotlivým níže uvedeným spisům a jejich podrobnějšímu rozboru věnuji příslušný prostor v 5. kapitole – **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento.**

Rukopisy:

- PAPAZZONE, Evangelista, *De arte saltandi* (1572–1575)¹⁴
- SANTUCCI, Ercole (Perugino), *Mastro da Ballo* (1614)¹⁵

¹⁴ Rukopis je uložen v Rakouské národní knihovně ve Vídni, ve sbírce rukopisů a starých knih pod signaturou 11095 (Österreichische Nationalbibliothek /ÖNB/, Cod. 11095). PAPAZZONE, Evangelista: *Tractatus de arte saltandi* [online]. 1572–1575 [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13948997>

¹⁵ SANTUCCI Ercole, *Mastro da Ballo* (faksimile), B. Sparti (Historical introduction), Hildesheim/Zürich/New York 2011.

Tištěné sbírky:

- CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino*, Venetia 1581.¹⁶
- CAROSO, Fabritio: *Nobiltà di Dame*, Venetia 1600.¹⁷
- CAROSO, Fabritio, *Raccolta di varii balli*, Roma 1630 (druhé vydání sbírky *Nobiltà di Dame*).
- COMPASSO, Lutio, *Ballo della Gagliarda*, Fiorenza 1560.¹⁸
- LUPI, Livio: *Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannarii e passeggi*, Palermo 1607.¹⁹
- LUTII, Prospero, *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di Gagliarda*, Perugia 1589.²⁰
- NEGRI, Cesare, *Le Gratie d'Amore* (1602)²¹
- NEGRI, Cesare, *Nuove Inventioni di Balli*, Milano 1604 (druhé vydání sbírky *Le Gratie d'Amore*).²²

Užitečné srovnání a poněkud odlišný náhled z pera současníka na renesanční tance, jež byly známé a provozované v Itálii i Francii, poskytuje mimořádně cenný spis francouzského kanovníka Thoinota Arbeua nazvaný

¹⁶ CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino* [online]. Venetia 1581. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/>.

¹⁷ CAROSO, Fabritio, *Nobiltà di Dame* [online]. Venetia 1600. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso2/>.

¹⁸ COMPASSO, Lutio (transkripce Greg Lindahl), *Ballo della gagliarda* [online]. Fiorenza 1560. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/compasso/>.

¹⁹ LUPI, Livio: *Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannarii e passeggi* [online]. Palermo 1607. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: [http://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_\(SCA\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_(SCA).pdf).

²⁰ LUTII, Prospero (transkripce Joseph A. Casazza): *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di Gagliarda* [online]. Perugia 1589. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/renaissancedancesources/home/primary-dance-sources/lutii>.

²¹ NEGRI, Cesare, *Le Gratie d'Amore*, Milano 1602.

²² NEGRI, Cesare, *Nuove Inventioni di Balli* [online]. Milano 1604. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/>.

Orchésographie.²³ Arbeauova kniha vyniká detailními popisy většiny uvedených tanců, včetně *gaillarde* (*gagliardy*) a především ojedinělým způsobem zápisu názvů konkrétních pohybů přímo do hudební notace; tím poskytuje neocenitelné informace o rytmickém členění *gagliardy* a jejich variací, což v italských sbírkách zachyceno není.

V novodobé odborné literatuře je téma poměrně obsírně *gagliardy* zpracováno formou hesel v základních odborných slovnících,²⁴ se zřetelem k etymologii termínu, taneční hudbě a stylu tohoto tance.

Dosud ale schází práce, která by téma italského tanečního stylu 16. století pojala komplexním obsáhlým způsobem a podrobně se zabývala komparací jednotlivých sbírek nebo se dokonce pokusila shrnout celý taneční styl v jeho více než stoletém vývoji a vystihnout jeho podstatné znaky. V dosavadních příspěvcích, knihách, člancích a studiích, se jejich autoři soustředili na dílčí témata, většinou zaměřená k obsáhlým knihám dvou nejvýznamnějších tanečních mistrů onoho období – Fabritia Carosa a Cesara Negriho.

Badatelský zájem směřovaný k historii tance má své kořeny v 17. století,²⁵ teprve v 19. století však obrátil svou pozornost (na rozdíl od

²³ ARBEAU, Thoinot (transkripce Nicolas Graner), *Orchésographie* [online]. Langres 1589. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.graner.net/nicolas/arbeau/>. Český překlad je obsažen zde: BRYAN, Mikuláš, *Teatralita renesančního tance*, diplomová práce, FF UK Praha 2008.

²⁴ LE MOAL, Philippe, Gaillarde, in: *Dictionnaire de la Danse*, Paris 2008, s. 740.
LUTZ, Michael: Gaillarde, in: Ludwig Fincher (ed.): *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Kassel, London, Basel, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 989 – 998.
SUTTON, Julia: Galliard, in: John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, Oxford 2001, sl. 737 – 739.
SUTTON, Julia: Galliard, in: Selma Jeanne Cohen (ed.): *International Encyclopedia of DANCE*, Volume 3, New York, Prag, Oxford 2004, s. 106–111.

²⁵ MÉNESTRIER, Claude-François, *Des ballets anciens et modernes selon les regles du theatre*, Paris 1682; WEAVER, John, *An Essay towards an history of dancing*, London 1712; BONNET, Jacques, *Histoire generale de la danse sacrée et profane*, 1723.

starších prací, spíše srovnávajících současnost s antikou) ke středověku a renesanci. Tehdejší práce většinou sledovaly vývoj tance v jednotlivých evropských regionech až k tancům současnosti autorů, přičemž ještě neměly potřebu rozlišování podle stylových epoch. K autorům, kteří svým původem a zájmy měli blízko k oblasti střední Evropy, se řadí Karl Haraschin,²⁶ Rudolf Voß²⁷ a Franz Magnus Böhme,²⁸ jenž v přehledu „cizozemských“ tanců známých v Německu v 16. až 18. století poměrně podrobně popisuje *gagliardu*, *pavanu* i *passomezzo*. Pojetím a rozsahem svého díla své současníky výrazně přesáhl gdaňský taneční mistr Albert Czerwinski, překladatel Arbeauovy *Orchésographie* a autor dvou knih sledujících vývoj tance v Evropě.²⁹ Pozornost těchto badatelů byla v Itálii upřena výhradně ke knihám Fabritia Carosa a Cesara Negriho, pravděpodobně pro jejich relativní dostupnost.³⁰ Autoři se většinou shodovali v názoru, že teprve francouzský vklad v 17. století pozvedl tanec na skutečně vysokou uměleckou úroveň, předchozí italské taneční kultuře ovšem přiznávali vysokou kultivovanost a byli si vědomi jeho rozšíření po evropských zemích a jeho obliby u elitních vrstev společnosti, včetně vysokého duchovenstva.

²⁶ HARASCHIN, Karl, *Tanz-Fragmente*, Wien 1874.

²⁷ VOß, Rudolph, *Der Tanz und seine Geschichte. Eine Kulturhistorisch-Choreographische Studie. Mit einem Lexikon der Tänze*, Berlin 1869.

²⁸ BÖHME, Franz Magnus, *Geschichte des Tanzes in Deutschland*, Leipzig 1886, s. 128–129 a 134–137.

²⁹ CZERWINSKI, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern*, Leipzig 1862. CZERWINSKI, Albert, *Brevier der Tanzkunst : die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1879.

³⁰ Na rozdíl od jiných italských tanečních spisů jsou Carosovy a Negriho knihy velmi výpravné a doplněné krásnými rytinami, byly tedy jistě ceněnými součástmi mnohých knihoven, což může být důvodem, proč se jich dochovalo větší množství.

V českém prostředí vyniká mezi ostatními pracemi 19. století³¹ mimořádná monografie Čeňka Zíbrta *Jak se kdy v Čechách tancovalo* (1898).³² Zíbrt ve svých úvahách o osobitosti tančení „*po vlasku*“ a jeho vzrůstající oblibě v Čechách došel ke správnému úsudku, že šlo o záležitost týkající se především vyšších a movitějších vrstev společnosti, které nacházely své vzory v zahraničí, pro tance italského stylu používá termín „*strojené, umělé tance vlaské*“. V této souvislosti zmínil i Negriho knihu (*Nuove Inventioni di Balli*) a předložil její stručnou a poměrně objektivní charakteristiku.³³ V souladu s tehdejší míněním považoval Negriho dílo za kuriozitu, proto se také záměrně nepokusil o podrobný odborný výklad obsahu s odůvodněním, že kniha je k dispozici každému zájemci v pražské universitní knihovně. Zmínuje také, že ke knize jsou přidány „*souvěké hudebniny*“, které blíže nespecifikoval.³⁴

Monografie Curta Sachse z roku 1933, věnovaná světovým dějinám tance,³⁵ sice zaznamenává jistou specifiku tance v pojetí italských tanečních mistrů, ale nepřikládá jí význam hodný větší pozornosti. Příčinou je s největší pravděpodobností silná autorova subjektivita; Sachsův zájem je veden výhradně k obecně rozšířeným tancům, které ve sbírkách italských mistrů postrádá. Je zřejmé, že znal pouze dva tituly z italských spisů: první sbírku

³¹ Dějinami tance se zabývalo více autorů, včetně Jana Nerudy, žádná z těchto prací ale ani zdaleka nedosahuje Zíbrtových kvalit.

³² ZÍBRT, Čeňek, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1898. (2. vydání 1960.)

³³ Negriho kniha, kterou měl Zíbrt na mysli, je součástí konvolutu, dnes uloženého v Národní knihovně České republiky v hudebním oddělení pod signaturou 11 B 41. Konvolut, jehož majitelem byl císařský rada Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth, pochází z počátku 17. století a obsahuje celkem 17 položek. Za Negriho sbírkou následuje 15 hudebních tisků (1613–1618), jako poslední je připojen traktát zabývající se problematikou menzurální notace (1618).

³⁴ Hudebními tisky konvolutu se podrobněji zabýval: RACEK, Jan, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách*, Olomouc 1945.

³⁵ SACHS, Curt, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim/Zürich/New York 2007, s. 231–232. (4. Nachdruck der Ausgabe Berlin 1933.)

Fabritia Carosa – *Il Ballarino* (1581) a druhou sbírku Cesara Negriho – *Nuove Inventioni di Balli* (1604). Přestože Sachs příslušnou kapitolu své monografie nazval „1500–1650, *Das Zeitalter der Gaillarde*“, zcela opomínil přínos obou zmíněných italských sbírek, které se *gagliardě* věnovaly velmi podrobně. Vůči oběma autorům a hlavním představitelům stylu se Sachs vyznamenal velmi kriticky: Negriho zkritizoval za jeho údajnou ješitnost – kvůli titulnímu vyobrazení, výčtu významných osobností, před nimiž Negri tančil, a prezentaci Negriho podílu na různých slavnostech. Carosa pak odbyl stručným konstatováním, že „*neumí vysvětlovat*“. Sachs uvedl nepřilíš obsáhlý přehled kroků a pohybů z uvedených sbírek, které (ne vždy správně) ztotožnil s kroky a pohyby z italských tanců 15. století a z Arbeauovy *Orchésographie*. Zařadil i charakteristiky renesančních tanců, které pokládal za důležité, mezi nimi jsou i *pavana*, *passamezzo* a *galliarde*.

Mimořádně zajímavým příspěvkem novější odborné literatury je obrazová publikace Waltera Salmena,³⁶ která ve snaze zachytit rozmanitost hudebních projevů v 16. století nejen věnuje značný prostor hudbě světské a taneční, ale předkládá i poměrně bohatý ikonografický materiál k tanečním tématům; dalším kladem této publikace je obsáhlý zasvěcený úvodní komentář. Salmen je také autorem další knihy,³⁷ která sleduje vývoj tance za středověku a renesance, a všímá si mnoha důležitých faktorů, včetně taneční hudby, tanečních prostor a příležitostí, ale také záležitostí velmi praktických, např. oblečení. Celou kapitolu věnuje tanečním mistrům, školám a předtanečníkům. Téměř polovina knihy je věnována jednotlivým tancům, mezi nimiž zaujímá významné místo *gagliarda*.

³⁶ SALMEN, Walter, *Musikleben im 16. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 9, 2. Auflage. Leipzig 1983.

³⁷ SALMEN, Walter, *Der Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim/Zürich/New York 1999.

Významný posun v bádání přinesly komentované překlady stěžejních italských tanečních sbírek. Roku 1985 to byla disertační práce³⁸ Yvonne Kendall, která přeložila do angličtiny první Negriho sbírku *Le Gratie d'Amore* a doplnila ji úvodním komentářem. Kromě stručného popisu díla a základních údajů z Negriho života a jeho aktivit věnovala pozornost i jeho snaze představit taneční profesi jako žádoucí možnost získání společenské prestiže, významných styků a slušných příjmů. V souvislosti s dalšími tanečními mistry uvedla přehled evropských zemí, kde získali angažmá, konkrétně ale jmenovala pouze Diobona. Kendall se ke sbírce Cesara Negriho vrátila ještě později (2004) článkem³⁹ o milánských slavnostech spojených s tancem, na nichž se Negri profesně podílel a které se konaly u příležitosti návštěv významných osobností – španělské královny Markéty, infantky Kláry Evženie Isabelly a jejího manžela Albrechta, a kardinála Františka Dietrichsteina.

Julia Sutton uveřejnila roku 1995 svůj překlad⁴⁰ druhé Carosovy sbírky *Nobiltà di dame* do angličtiny opatřený obsáhlým komentářem s podrobným popisem knihy, prepisem hudby k tancům a zápisem jednotlivých tanečních kroků v Labanově notaci.

Překlad prvního vydání Negriho sbírky do němčiny⁴¹ realizovala roku 2003 Brigitte Garski. Ta svou práci zaměřila především k možnostem současnému praktickému využití Negriho díla – detailním rozbořením tanečního stylu, objasňováním kroků a *gagliardových* variací a vlastními názornými rekonstrukcemi několika typově odlišných tanců, věnovala však pozornost

³⁸ KENDALL, Gustavia Yvonne, *Le gratie d'amore 1602 by Cesare Negri, translation and commentary*, disertační práce, Stanford University, 1985.

³⁹ KENDALL, G. Yvonne, Theatre, dance and music in late Cinquecento Milan, *Early music*, February 2004, s.74–95.

⁴⁰ SUTTON, Julia, *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobiltà Di Dame (1600)*, Toronto 1995.

⁴¹ GARSKI, Brigitte, *Cesare Negri, Le Gratie d'amore*, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

i podrobnému popisu sbírky včetně její první části. Přínosem této autorky je hlavně přehledné seřazení chronologických údajů týkajících se života a profese Cesara Negriho, a doplnění dalších údajů, včetně identifikace významných osob, s nimiž se Negri a jeho kolegové stýkali. Přitom Brigitte Garski zmínila i konkrétní jména některých tanečních mistrů v souvislosti s jejich působením u předních evropských dvorů.

Z novodobých českých prací je třeba připomenout texty Boženy Brodské,⁴² a zejména Heleny Kazárové,⁴³ jež přinášejí cenné poznatky k vývoji tanečních forem už od 16. století. Disertační práce Kateřiny Klementové,⁴⁴ primárně zaměřená k italské taneční kultuře 15. století, hledá vývojové paralely ve sbírkách autorů *Cinquecenta* (Caroso a Negri), obzvláště ve sféře společenské etikety.

Druhý okruh, týkající se úžeji samotné **profese tanečního mistra** v období raného novověku, je zastoupen několika pracemi, které se zaměřují většinou na specifika, vývoj a proměny taneční profese v průběhu staletí.

Ze sociologického hlediska detailně zpracoval strukturní analýzu tohoto povolání Kurt Wegner ve své disertační práci z roku 1962,⁴⁵ v níž věnoval kapitolu i dvorské výuce tanců od 15. zhruba do 17. století, italské taneční mistry přitom nejmenoval a jejich vklad nijak zvlášť nezdůraznil. Značně odlišně přistoupil k tématu muzikolog Walter Salmen, který se ve své monografii (1997)⁴⁶ více zaměřil na dějiny taneční profese od antiky po počátek

⁴² BRODSKÁ, Božena, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006.

⁴³ KAZÁROVÁ, Helena, *Barokní taneční formy*, Praha 2005.

KAZÁROVÁ, Helena, *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha 2008.

⁴⁴ KLEMENTOVÁ, Kateřina, *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*, disertační práce, FF UK, Praha 2015.

⁴⁵ WEGNER, Kurt, *Der Tanzlehrer – Strukturanalyse eines Berufes als Beitrag zur Soziologie des Tanzens*, disertační práce, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln, 1962.

⁴⁶ SALMEN, Walter, *Der Tanzmeister*, Hildesheim/Zürich/New York 1997.

20. století a předložil profil těchto profesionálů s ohledem na jejich působení v různých prostředích – především dvorském, akademickém a měšťanském, zvláště ještě vyčlenil kategorii putujících tanečních mistrů bez stálého angažmá. Upozornil na prameny typu korespondence či zápisků z cest, potvrzující činnost a působnost tanečních mistrů v italských městech. Z Italů činných v období raného novověku věnoval pozornost těm, které zařadil do kategorie dvorských tanečních mistrů, hlavně Carosovi a Negrimu, uvedené údaje z jejich profese a života odvodil z jejich tanečních sbírek. Zmínil také Beccariu a Diobona. Kniha je vybavena poměrně bohatým ikonografickým materiálem, jemuž Salmen výslovně a právem přikládá silnou výpovědní hodnotu.

V českém prostředí se problematice tanečních mistrů věnovala Hana Barochová ve své diplomové práci (2000).⁴⁷ Jejím záměrem bylo postihnout z širšího úhlu podstatu jejich funkce a působnosti a také proměnu obsahu samotného termínu „taneční mistr“ v různých dobách a zemích. Kapitola II, věnovaná renesanci, obsahuje údaje také o Negriho sbírce a tanečních mistrech, jejichž výčet Negri zařadil do první části knihy. Z nich jsou jmenovitě uvedeni Diobono, Bracesco a Palvello, všichni tři v souvislosti s francouzským dvorem Jindřicha II., a Beccaria, který je zde představen jako taneční mistr rudolfinské doby v českém prostředí. Barochová, podobně jako Zíbrt, rozvíjí úvahy o působnosti italských tanečních mistrů a převažujícím vlivu italského stylu na taneční vývoj v českých zemích.

Dalším českým příspěvkem jsou texty Kateřiny Doležalové (Klementové) ve sborníku k výstavě Národní galerie *Tance a slavnosti 16.–18. století*⁴⁸;

⁴⁷ BAROCHOVÁ, Hana, *Taneční mistr a jeho role v historii tance, Geneze a proměny tanečního a baletního mistra v průběhu 15.–18. století*, diplomová práce, HAMU Praha 2000.

⁴⁸ Výstava se konala v termínu od 12. prosince 2008 do 3. května 2009, autorkou a kurátorkou byla Andrea Rousová.

jedním z vystavovaných exponátů byl i konvolut 11 B 41,⁴⁹ obsahující Negriho sbírku, k němuž Doležalová vypracovala katalogové heslo⁵⁰ se stručným zhodnocením Negriho významu. Sborník obsahuje i její článek⁵¹ o renesančním tanci zařazený v úvodní části katalogu, v němž se Doležalová mimo jiné věnovala i charakteristice profese tanečních mistrů a tanečního stylu, zmínila i několik z těch, které ve své sbírce uvádí Negri: Fabritio Caroso, Stefano z Boloně, Lodovico Palvello a Paolo Ernandes. Profesi italských tanečních mistrů věnovala i kapitolu ve své disertační práci,⁵² v souladu s tématem zaměřenou k jejich postavení a profesní specializaci v 15. století.

Profesí italských tanečních mistrů se zabývá také má seminární práce,⁵³ která vznikla roku 2013 během studia hudební vědy a je zaměřena k doposud nezpracovanému tématu, totiž k textu Cesara Negriho z prvního traktátu jeho sbírky, věnované (podle něj) nejvýznačnějším tanečním mistrům jeho časů. Záměrem práce bylo systematické zhodnocení poněkud útržkovitých informací o tanečních profesionálech, které Negri v první části své sbírky jmenovitě představil, a v rámci možností i upřesnění časové a geografické lokalizace jejich aktivního působení. Je doplněna překladem příslušného Negriho textu do češtiny a abecedním seznamem všech 46 zmíněných tanečních mistrů se stručnými charakteristikami jejich osobností a aktivit.

⁴⁹ Viz pozn. 31.

⁵⁰ DOLEŽALOVÁ, Kateřina, Cesare Negri, *Nuove Inventioni di Balli*, in: Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008, s. 380–383.

⁵¹ DOLEŽALOVÁ, Kateřina, *Tanec v době renesance – umění či pouhá kratochvíle*, in: Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008, s. 53–66.

⁵² KLEMENTOVÁ, *Renesanční tanec*, cit. v pozn. 44.

⁵³ TILLMANOVÁ, Hana, *Maestri di ballare aneb nejvýznamnější italské taneční mistři 16. století z pohledu Cesare Negriho a jeho sbírky Nuove Inventioni di Balli*, seminární práce, FF UK, Praha 2013.

Přepřracovaný text této práce byl o rok později uveřejněn jako článek v internetovém periodiku *Clavibus Unitis*.⁵⁴

K **třetímu okruhu**, totiž literatuře týkající se poměrů na habsburských dvorech, **vztahu Habsburků a české nobility k tanci v období raného novověku**, se řadí většinou drobnější práce nebo pasáže v monografiích. Již uvedená kniha Waltera Salmena o tanečních profesionálech⁵⁵ stručně představuje taneční mistry působící u středoevropských představitelů habsburského rodu, přičemž zcela okrajově zmiňuje i Evangelistu Papazzona (ve verzi jména Joannes Evangelista Papazon), ovšem pouze k roku 1575, jako nepřilíš dobře placeného tanečního mistra pážat, bez zmínky o jeho tanečním traktátu.

Článek Roberta Lindella (1989),⁵⁶ mapující hudební život na Rudolfově dvoře, předkládá v úvodu zajímavé detaily týkající se tance a tanečních aktivit Rudolfa II. po jeho návratu ze Španělska; jisté nepřesnosti (např. úvahy o zřízení „nové“ funkce tanečního mistra po smrti Maxmiliána II.) lze přičíst na vrub tehdejší úrovni informovanosti v dosud málo probádané oblasti výzkumu.

Vocelkova kniha⁵⁷ o svatbách příslušníků habsburského rodu ve druhé polovině 16. století podrobně ilustruje nejen samotný průběh jednotlivých svatebních událostí, ale i široký rámec jejich politických a společenských souvislostí a dokládá jejich reprezentační a propagační význam. Tanec u Vocelky nestojí v popředí zájmu, ale i pouhé zmínky, např. o ceremonii-

⁵⁴ TILLMANOVÁ, Hana, Taneční mistr z pohledu Cesara Negriho a jeho sbírky *Nuove inventioni di balli* (1604), *Clavibus unitis* 3, 2014 [online], s. 29–42, dostupné z: https://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf.

⁵⁵ SALMEN, *Der Tanzmeister*, cit. v pozn. 46.

⁵⁶ LINDELL, Robert, Hudební život na dvoře Rudolfa II., *Hudební věda* 26, 1989, s. 99–111.

⁵⁷ VOCELKA, Karl, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600 : Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Böhlau, Wien u. a. 1976.

álním tanci nevěsty, svědčí o tom, že na habsburských dvorech tvořil zcela samozřejmou součást svatebních oslav. Kniha poskytuje cenné informace o vzájemné provázanosti a spřízněnosti Habsburků s dalšími významnými dvory (Mantova, Mnichov), u nichž jsou doloženy taneční aktivity podle italské kultury.

Specifický příspěvek k tematice dvora Rudolfa II předkládá Jaroslava Hausenblasová v přínosné monografii (2002),⁵⁸ jež se zabývá (dochovanými) seznamy všech osob, které měly u císařského dvora své postavení, definované konkrétním úřadem či funkcí, tedy tzv. hofštáty (*Hofstaatsverzeichnisse*). Přináší tak nejen podrobnosti o struktuře císařského dvora, ale dokonce i cenné dílčí údaje o Evangelistu Papazzonovi, zejména o časovém vymezení jeho působnosti u dvora a jeho funkci – *Edelknabentanzmeister*. Publikace zpřístupňuje šest seznamů z let 1576 (soupis č. 8), 1580 (č. 10), 1584 (č. 11), 1589 (č. 15), 1601 (č.16) a 1612 (č. 17), navíc stručně informuje i o společném dvoře arcivévodů Rudolfa a Arnošta v období 1561–1576.

K výraznému zpřesnění představy o postavení tanečního mistra na habsburském dvoře přispěla rakouská muzikoložka Gudrun Rottensteiner článkem (2004)⁵⁹ o úloze mistrů taneční profese ve Štýrském Hradci ke konci 16. století a v průběhu 17. století. Autorka se zajímavými detaily zmapovala i situaci na dvoře arcivévodů Karla II. Štýrského, vládce Vnitřních Rakous, a věnovala velkou pozornost dvornímu tanečnímu mistru Ambrosiu Bontempovi a jeho roli ve výchově četných arcivévodových potomků, kteří zaujali významná místa na evropských trůnech, včetně trůnu císařského.

Heslo *Ferdinand Tyrolský* v encyklopedii *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století* (2007)⁶⁰ informuje o kulturním dění (nejen) během

⁵⁸ HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava, *Der Hof Kaiser Rudolfs II*, Praha 2002.

⁵⁹ ROTTENSTEINER, Gudrun, Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“, in: *Morgenröte des Barock: Tanz im 17. Jahrhundert*, Freiburg 2004, s. 181–188.

⁶⁰ JAKUBCOVÁ, Alena, VAŇÁČ, Martin, Ferdinand Tyrolský, in: Alena Jakubcová (ed.):

20 let 16. století, kdy se Praha dočasně stala vedlejší habsburskou rezidencí za pobytu arcivévody Ferdinanda, místodržícího v Čechách. Zmiňuje a částečně přitom popisuje i slavnosti a události, spojené s tancem, které Ferdinand pořádal a jichž se sám aktivně účastnil, součástí hesla je obsáhlá bibliografie k tématu.

Osobností Ferdinanda Tyrolského, jeho mocenskými i kulturními zájmy, i utvářením jeho blízkých vztahů s českou šlechtou se velmi důkladně zabývá monografie Václava Bůžka (2006).⁶¹ Kniha obsahuje i popisy důležitých slavností, pořádaných za účasti nebo z podnětu arciknížete Ferdinanda, a zamýšlí se v široce významovém záběru nad fenoménem tzv. rytířských kratochvílí a masopustních slavností v symbolicky teatralizovaném pojetí. Tanci jsou tu ovšem, s výjimkou popisu masopustní maškarády v Plzni roku 1555, věnovány jen okrajové zmínky.

Článek rakouského muzikologa Marka Motnika (2012)⁶² je ojedinělým dosavadním příspěvkem, který přímo a v rámci možností podrobněji směřuje přímo k Papazzonovi a jeho traktátu. Článek je veden záměrem prokázat, že italský taneční styl byl na habsburských dvorech znám a provozován už od poloviny 16. století, tedy nikoli až v 17. století pod vlivem Eleonory da Gonzaga, druhé manželky císaře Ferdinanda II, jak bylo donedávna tradováno v odborných kruzích. Motnik zmínil více italských tanečních mistrů, činných na zaalpských habsburských dvorech, Papazzone a jeho traktát jsou zde ale výrazným hlavním tématem: Motnik rukopis popisuje, uvádí dostupné podrobnosti z Papazzonova života, včetně jeho pobytu v Praze, přičemž upo-

Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla, Praha 2007, s. 165–168.

⁶¹ BŮŽEK, Václav, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvním Habsburků*, České Budějovice 2006.

⁶² MOTNIK, Marko, *Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof*, in: „*All'Ungaresca – Al Español*“, *Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420–1820*, Freiburg 2012, s. 133–145.

zorňuje na nedoloženou výpovědní hodnotu některých pramenů. Článek obsahuje i přepis části rukopisu s *gagliardovými* variacemi. Zhodnocení rukopisu a hlubší úvahy o jeho významu, vzhledem ke svému záměru a rozsahu, článek neobsahuje.

Na tomto místě je rovněž nutno připomenout českou odbornou historickou literaturu, která sice taneční témata většinou pojednává jako marginální nebo je zcela opomíjí, na druhé straně ovšem velmi dobře ilustruje poměry v českých zemích a život české šlechty za vlády Rudolfa II. i ovlivnění životního stylu šlechty českých zemí italskou kulturou. Jsou to texty a knihy Elišky Fučíkové,⁶³ Zdeňka Hojdy,⁶⁴ Martina Horyny,⁶⁵ Josefa Janáčka,⁶⁶ Marie Koldinské,⁶⁷ Jaroslava Pánka,⁶⁸ Marie Ryantové⁶⁹ a Milana Svobody,⁷⁰ Václava Bůžka a Pavla Krále.⁷¹ K nim se řadí i zdařilé studentské práce vzniklé v posledních letech, např. Ludmily Tůmové⁷² a Jany Říhové.⁷³

⁶³ FUČÍKOVÁ, Eliška (ed.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze – Pierre Bergeron, Jacques Esprinhard, François de Bassompierre*, Praha 1989.

⁶⁴ HOJDA, Zdeněk, „Kavalírské cesty“ v 17. století a zájem české šlechty o Itálii, in: *Itálie, Čechy a střední Evropa*, Praha 1986, s. 216–239.

⁶⁵ HORYNA, Martin, Vilém z Rožmberka a hudba, *Opera historica* 3, 1993, s. 257–264.

⁶⁶ JANÁČEK, Josef, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987.

JANÁČEK, Josef, *Ženy české renesance*, Praha 1996.

⁶⁷ KOLDINSKÁ, Marie, *Každodennost renesančního aristokrata*, Praha – Litomyšl 2001.

⁶⁸ PÁNEK, Jaroslav, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice 2003. PÁNEK, Jaroslav, *Poslední Rožmberkové – velmoži české renesance*, Praha 1989.

⁶⁹ RYANTOVÁ, Marie, *Polyxena z Lobkovic*, Praha 2016.

RYANTOVÁ, Marie, *Památníky aneb štambuchy, to jest Alba Amicorum*, České Budějovice 2007.

⁷⁰ SVOBODA, Milan, *Redernové v Čechách*, Praha 2011.

⁷¹ BŮŽEK, Václav, KRÁL, Pavel, *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

⁷² TŮMOVÁ, Ludmila, *Svět Kryštofa Popela mladšího z Lobkovicz optikou jeho deníků*, diplomová práce, FF UK, Praha 2013.

⁷³ ŘÍHOVÁ, Jana, *Kateřina Hradecká z Montfortu (1556–1631)*, diplomová práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2017.

Výjimku v tomto ohledu představuje kolektivní práce historiků Jihočeské univerzity věnovaná české šlechtě 16. století, která v kapitole o svatbách představuje tanec jako nedílnou součást zábav aristokratické společnosti a uvádí i konkrétní příklady.⁷⁴ Volbou tématu, jež silně rezonuje s tématem mé práce, mi byla velmi nápomocná monografie Petra Mati věnovaná české aristokracii v období raného novověku.⁷⁵

Užitečný přehled bibliografie, témat vztahujících se ke sledovanému období v českých zemích i metod jejich zpracování předkládá kolektivní práce vytvořená pod vedením Marie Šedivé Koldinské a Iva Cermana.⁷⁶

⁷⁴ BŮŽEK, Václav, HRDLIČKA, Josef, KRÁL, Pavel, VYBÍRAL, Zdeněk, *Věk urozených, Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha – Litomyšl 2002.

⁷⁵ MAŤA, Petr, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004.

⁷⁶ ŠEDIVÁ KOLDINSKÁ, Marie, CERMAN, Ivo a kol., *Základní problémy studia raného novověku*, Praha, 2013.

2 Rudolf II. – patron Evangelisty Papazzona

*Tam tančil před jeho Veličenstvem a jeho obratnost,
půvab a elegance mu znovu vynesly chválu a nejvyšší ocenění.*

(Cesare Negri)⁷⁷

Uvedená Negriho slova se sice netýkají vztahu Papazzona a císaře Rudolfa II., výmluvně však vyjadřují touhu snad každého italského tanečního mistra – dostat se do blízkosti vysoce postavené urozené osoby, pokud možno z královské krve, okouzlit ji svým mimořádným tanečním uměním a nadlouho, či nejlépe natrvalo, získat její přízeň a hmotné ocenění, a přitom i chválu a úctu svých současníků. Příklady takových profesních úspěchů zařadil do své sbírky Cesare Negri, a je velmi dobře možné, že jména těch nejúspěšnějších byla v Itálii mezi tanečními profesionály známá a tradovaná, a že posty a odměny, kterých dosáhli, pro ně byly jakýmsi společně sdíleným vytouženým snem. Výstižně tuto situaci ilustruje Negri ve vzpomínce na svého učitele: „*Pompeo Diobono milánský, jenž zůstává stále v čerstvé paměti, přírodou obdařený hbitým, krásným a souměrným tělem. Lze směle říci, v souladu s ostatními, že jemu náleží koruna mezi mistry našeho umění; a i ten, kdo by ho neznal, podle jeho živé chůze, postoje těla, půvabu a elegance, jimiž doprovázel všechny své pohyby, řekl by správně, že toto je tanečník. Byl mým mistrem, když přebýval v Miláně; vyžádal si jej však Monsignor di Brisacco, vícekrát v Piemonte, s nímž odešel do Francie. Po jeho odchodu, roku 1554, jsem začal vyučovat ve zmíněném městě Miláně. Ale jen stěží lze uvěřit tomu, jaké pocty mu byly prokázány a jaké hodnosti obdržel na dvoře krále Jindřicha II. Sám panovník jej pověřil*

⁷⁷ NEGRI, C., *Nuove Inventioni*, s. 3. Zmiňovaným tanečním mistrem je Miláňan Virgilio Braccesco, Veličenstvem španělský král Filip II.

výchovou svého druhého syna, vévody Karla Orleánského. Dostával plat 200 franků jako tanečník a jako valletto di camera⁷⁸ 260 franků, k tomu rentu 1000 franků a 160 franků na ošacení. Ani bych rázem nesvedl vypočíst všechny ty veliké dary, které mu byly ze strany různých knížat v krátké době učiněny. A kdyby se Bohu bylo zlíbilo dopřát dlouhý běh života vévodovi, poté co byl korunován králem Francie jako Karel IX., snad by naše město Milán bylo uvidělo svého občana, jemuž celá Francie prokazovala tak veliké pocty. I po smrti Karla IX. totiž jeho nástupce Jindřich III. potvrdil posty a renty, které mu poskytl zesnulý král, a to nejen po dobu trvání jeho života, ale i pro jeho potomky.“⁷⁹

Touhu po dosažení významného profesního úspěchu můžeme předpokládat i u Evangelisty Papazzona, v jehož životě a profesi jistě musel důležitou roli sehrát ten, jehož ve své dedikaci nazval svým patronem – arcivévoda Rudolf, od roku 1572 král uherský, od roku 1575 král český a římský, od roku 1576 císař Rudolf II.

⁷⁸ Pravděpodobně komorník či důvěrník.

⁷⁹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 3.

2.1 Rudolf II. a jeho taneční aktivity

Rudolf se narodil 18. července roku 1552 ve Vídni, jako třetí potomek a první přeživší syn⁸⁰ císaře Maxmiliána II. a Marie Španělské, Maxmiliánovy sestřence. O prvních letech jeho života nemáme dostatek informací, postrádáme tedy i zprávy o tom, zda se už v tomto věku setkal s nějakým způsobem taneční výuky. Podle dohody, kterou Rudolfův otec uzavřel se svým švagrem, španělským králem Filipem II., byl Rudolf spolu se svým mladším bratrem Arnoštem odeslán do Španělska, kde měli oba chlapci, předurčení k vladařským povinnostem, získat náležitou výchovu a posílit své katolictví. Na cestu se vydali na podzim roku 1563, v doprovodu početného dvora (370 osob) pod vedením hofmistra Adama z Ditrichštejna. Vánoční svátky strávili v Miláně, kde se mladí arcivévodové setkali s tamním nejlepším tanečním mistrem Cesarem Negrim, mezi jehož vznešenou klientelu patřili i milánští vládcové se svými rodinami. Rudolf a Arnošt se zde blíže seznámili i s Negriho uměním a jeho výukou, což neopomněl zaznamenat ve své knize: „*Tančil jsem před knížaty Rudolfem a Arnoštem, syny císaře Maxmiliána, když přijeli z Německa do Milána, aby se odebrali do Španělska, na dvůr Jeho Katolického Veličenstva, dokonce jsem je vícekrát učil mnohým krásným věcem, a byl jsem za to obdarován velkolepými dary.*“⁸¹

Vzhledem k tomu, že tanec byl neoddelitelnou součástí kavalírské výchovy a oba arcivévodové, příslušníci jednoho z nejvýznamnějších evropských rodů, se měli stát kavalíry prvotřídními, nemohlo se jejich vzdělání ve Španělsku obejít bez výuky tance. Zcela jistě byli svěřeni do péče mistra pocházejícího z Itálie, neboť přítomnost italského tanečního mistra u španělského dvora

⁸⁰ Rudolfův starší bratr Ferdinand, narozený roku 1551, zemřel roku 1552.

⁸¹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 7.

byla v 16. století takřka samozřejmostí, jak vyplývá z Negriho vzpomínek.⁸² Známe tak dokonce tři jména italských tanečních mistrů, kteří působili na dvoře Filipa II., konkrétní dobu jejich působení ale nelze z Negriho stručných informací upřesnit. První z nich, Miláňan Francesco Legnano, byl již ve službách Filipova otce, císaře Karla V.⁸³ Další Miláňan a žák Cesara Negriho, Giulio Cesare Lampugnano, se odebral ke dvoru Filipa II. z pověření milánského vládce vévody di Terranova;⁸⁴ Lampugnano vyučoval u Filipova dvora tanci a obratné jízdě na koni – voltiži (*volteggiare a cavallo*), dvůr později opustil jako člen doprovodu Filipovy dcery, infantky Donny Cateriny, která odjela do Turína, aby se provdala za savojského vévodu.⁸⁵ Třetím pak byl Virgilio Bracesco, který po delším velmi úspěšném angažmá u francouzského královského dvora přijel do Španělska jako člen doprovodu Alžběty z Valois, nevěsty krále Filipa II.⁸⁶ Z těchto tří působil v době pobytu mladých rakouských arcivévodů princů na španělském dvoře Francesco Legnano, není však vyloučeno, že se Rudolf a Arnošt mohli setkat i s dalším tanečním mistrem, neboť Negriho výčet je především výběrem mimořádných představitelů tanečního umění a nezahrnuje všechny taneční profesionály oné doby.

Roku 1571 se urození bratři Rudolf a Arnošt vrátili ze Španělska nazpět do Vídně. Jejich cesta vedla opět přes Itálii, do níž přijeli spolu s nevlastním bratrem španělského krále, Donem Juanem d'Austria. V Janově a dalších místech se jejich příjezd stal důvodem k velkolepým oslavám, o čemž ve své

⁸² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 2–5.

⁸³ Karel (1500–1558), první španělský král (jako Carlos I.) v letech 1516–1556, od roku 1519 římský král, římský císař v letech 1531–1556. 23. srpna 1556 postoupil španělský trůn svému synu Filipovi II. a svému bratru Ferdinandovi císařskou hodnost.

⁸⁴ Carlo d'Aragona Tagliavia, kníže di Castelvetro, vévoda di Terranova. Milánským vládcem byl v letech 1583–1592.

⁸⁵ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 5.

⁸⁶ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 3.

knize referoval Cesare Negri: „26. července 1571 připlula do Janovského přístavu se čtyřiceti dvěma galérami, a dvěma velkými loďmi Jeho výsost Sig. Don Giovanni d'Austria se dvěma knížaty, Rudolfem, jenž je nyní císařem a jeho bratrem Arnoštem, kteří odjeli ze dvora krále Filipa II. 29. onoho měsíce Jeho Excellence pan Gio. Andrea Doria pořádal v Janově banket pro dvaapadesát urozených dam tohoto města. Všechny byly oděny v hermelínu a bílém atlasu a ozdobeny překrásnými šperky. Servírováno bylo osmnáct chodů. Pak se konala velká slavnost, kam Jeho Výsost Sig. Don Giovanni d'Austria a oba princové přišli maskováni, s knížaty z Florencie, Urbina a Parmy, a mnoha italskými a španělskými kavalíry. Při této příležitosti jsem se náhodou ocitl i já a tančil jsem tam v přítomnosti všech těch velkých knížat, a bez veškeré své zásluhy jsem se stal oblíbencem všech.“⁸⁷

Do Vídně mladí arcivévodové dorazili v srpnu 1571 v době příprav slavného sňatku svého strýce, arcivévody Karla II. Štýrského, který se ženil se svou neteří Marií Bavorskou,⁸⁸ sestřenicí Rudolfa a Arnošta. Tato svatba měla pro habsburský dům mimořádný význam, oběma stranám záleželo na tom, aby byla vypravena s nebývalou okázalostí a byli na ni pozváni významní zahraniční hosté včetně příslušníků královských rodů. Nešlo totiž jen o pouhé spojení představitelů dvou spřízněných rodů, v tehdejší nábožensky rozdělené střední Evropě se velkolepé svatební oslavy měly stát nádherným a oslňujícím představením demonstrujícím moc vládnoucích Habsburků a měly zapůsobit propagačně, podobně jako jezuitská divadelní představení oné doby. Oslavy trvaly několik dní a postupně probíhaly ve

⁸⁷ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 7–8.

⁸⁸ Marie Bavorská byla dcerou bavorského vévody Albrechta V. a vyrůstala na mnichovském dvoře, proslulém svou nádherou a kulturní vyspělostí. O její osobnosti podrobněji: ŘÍHOVÁ, *Kateřina Hradecká z Montfortu*, s. 33–50. O tanečním vzdělávání četných potomků tohoto páru podrobněji: ROTTENSTEINER, *Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“*, s. 181–182.

Vídni a Štýrském Hradci.⁸⁹ Při této příležitosti se široké veřejnosti představili princové Rudolf a Arnošt a také se aktivně i tanečně zúčastnili oslav: 26. srpna 1571, v den uzavření sňatku, vystoupili v Tanci hvězd, k němuž složil hudbu dvorní císařský kapelník Philippe de Monte.⁹⁰

25. září roku 1572 (původně stanovena na 6. září) se konala první Rudolfova korunovace, při níž byl v Prešpurku korunován králem uherským. Ze všech tří Rudolfových korunovací byla právě tato nejslavnostnější a nejokázaleji provedená, i když její průběh byl poněkud komplikován souběhem událostí, který některým významným hostům zabránil v účasti.⁹¹ Součástí korunovace byly tehdy obvyklé vícedenní oslavy, při nichž nechyběl ani tanec. Všeobecný obdiv přítomných vzbudil virtuózní sólový bojový tanec mladého šlechtice Bálinta Ballassiho. Mikuláš Istvánffy, básník původem ze Zvolena, který studoval také v Boloni a Padově, vypověděl o události následující: *„Po odstránení stolov vojenská mládež a podrastené děti urodzených mužov tancovali na otvorenej chodbe domu, medzi nimi získal palmu Bálint Balassi, dvadsaťročný syn v týchto dňoch omilosteného Jána – tým tancom, ktorý je zvlášť príznačný pre našich pastierov, ale ktorý cudzinci pokladajú za spoločný uhorský tanec – toho cisár a král a ostatné kniežatá z vysokej*

⁸⁹ Sňatku a svatebních oslav se zúčastnil nebývale velký počet hostů, např. doprovod nevěstiny rodiny Wittelsbachů z Bavorska čítal přes 550 lidí. Přestože si pozdně renesanční doba v alegorických slavnostech libovala, pro mnohé z účastníků to byla nejvelkolepější událost, jakou během svého života zažili. Podrobněji: VOCELKA, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600*, s. 47–94.

⁹⁰ LINDELL, *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, s. 99.

⁹¹ Při korunovaci chyběl např. Vratislav z Pernštejna i oba hlavní představitelé rodu Rožmberků. Vratislav z Pernštejna a Vilém z Rožmberka z pověření císaře Maxmiliána vedli ve prospěch Rudolfova bratra Arnošta diplomatická jednání o polský trůn, uprázdněný po smrti krále Zikmunda Augusta II. (7. července 1572). Petr Vok účast na prešpurské korunovaci přislíbil, na poslední chvíli se však omluvil pro nemoc. To vyvolalo i spekulace o jeho obavách, že by se při korunovaci mohlo opakovat podobné vraždění nekatolíků, k němuž došlo v Paříži téhož roku během Bartolomějské noci (23.–24. srpna 1572) během oslav sňatku Jindřicha IV. s Markétou z Valois. (JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*, s. 63–65.)

*tribúny s pôžitkom sledovali, ako Pana a satyrov napodobňujúc holeňami po zemi drepčíl, nohy raz stiahol, raz rozhodíl, raz poskokmi skákal.*⁹²

Není však nic známo o tom, že by se během prešpurské korunovace nějakého tance zhostil v roli aktéra i nový uherský král Rudolf, ani o přítomnosti či aktivním podílu nějakého tanečního mistra při realizaci oslav prešpurské korunovace. Už při této události lze také spekulovat o Rudolfově celkovém nezájmu o společenské záležitosti: vrcholu oslav, alegorické rytířské hry, zpodobňující osvobození urozené panny vězněné v řetězech dvěma loupeživými rytíři, se král Rudolf vůbec nezúčastnil.⁹³

Další dvě Rudolfovy korunovace byly zorganizovány poněkud v chvatu, neokázale a bez velkých oslav. Pražská korunovace českým králem se konala 22. září 1575, byla provedena neobvykle skromně a kromě slavnostního oběda ochuzena prakticky o vše, co bylo pro události tohoto významu typické: nekonaly se žádné rytířské hry, hudební a alegorické produkce a ovšem ani tance. Podobně stroze a rychle, bez turnajů, plesů a okázalých oslav, proběhla i Rudolfova korunovace římským králem 1. listopadu 1575 v Řezně.⁹⁴ Jedním z důvodů pro tento spěch byl bezesporu špatný zdravotní stav Rudolfova otce, císaře Maxmiliána II., v jehož zájmu bylo „stihnout“ korunovace svého syna včas a zajistit mu tak silnou pozici ještě před svou smrtí. Maxmilián II. zemřel 12. října 1576 a Rudolf se poté stal císařem.

Přesto se z tohoto období dochovalo ještě jedno svědectví o aktivní účasti Rudolfa, tehdy ještě pouze uherského krále, v tanci. Stalo se to v dubnu roku 1575 v Drážďanech, během přátelské návštěvy dvora saského kurfiřta Augusta, při níž Rudolf spolu s matkou, bratry a početným průvodem

⁹² VOJTEK, *Terpsichore Istropolitana*, s. 25.

⁹³ JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*, s. 68.

⁹⁴ Podrobněji k této tematice: JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*, s. 128–143.

doprovázel svého otce, císaře Maxmiliána. Při slavnostní hostině Rudolf tančil s Dorotou, dvanáctiletou kurfiřtovou dcerou.⁹⁵

Zdá se, že absenci dalších záznamů o Rudolfových tanečních aktivitách nelze svést jen na mezery v pramenech a že bude nutno přičíst je spíše na vrub jeho nezájmu nejen o tanec, neboť císař Rudolf, na rozdíl od svých předků a blízkých příbuzných, si neliboval ani ve společenských událostech, při nichž tanec plnil nezbytnou reprezentační úlohu.⁹⁶

⁹⁵ JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*, s. 122. Podle Janáčka Rudolf vyzval Dorotu k tanci čtyřikrát (není jasné, zde během jediného večera), což prý i zavedlo důvod ke spekulacím o možném sňatku.

⁹⁶ Podrobněji JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*.

2.2 Rudolf II. a jeho dvůr

Pokud je v literatuře zabývající se historií tance zmíněn Rudolfův dvůr, bývá jaksi automaticky předpokládáno, že jde o císařský dvůr sídlící v Praze. Tento předpoklad ale může vést k omylům. Prvním důvodem je, že pojem „Rudolfův dvůr“ nelze jednoznačně přiřadit až k době, kdy se arcivévoda stal císařem, neboť u Habsburků bylo zvykem, že dvorem disponovali i nezletilí. Pro Rudolfa a Arnošta byl zřízen společný dvůr už v roce 1561, z důvodu jejich plánovaného odjezdu do Španělska, k němuž ale došlo až na sklonku roku 1563. Společný dvůr sdíleli bratři až do smrti svého otce Maxmiliána II. (1576), tedy i v době, kdy už byl Rudolf králem uherským, českým a římským.⁹⁷

Navíc pojem dvora jako stabilního útvaru, pevně svázaného s jedním konkrétním místem pobytu nebyl ještě v 16. století něčím samozřejmým.⁹⁸ Rudolfovi předchůdci, děd Ferdinand I. i otec Maxmilián II., strávili se svými dvory hodně času jednak na cestách, jednak při kratších či delších pobytech ve svých rezidenčních městech (Vídeň, Wiener Neustadt, Štýrský Hradec, Innsbruck, Linec, Praha), v závislosti na aktuálních politických a administrativních potřebách. Podobně i císař Rudolf II. v prvních letech své vlády pobýval na cestách se svým dvorem poměrně často, takže je poněkud nepřesné hovořit o tom, že po smrti svého otce přesídlil se svým dvorem do Prahy. K tomu totiž došlo až roku 1583. V následujících letech už císař Rudolf II. Prahu opouštěl jen velmi zřídka: stalo se tak roku 1584, kdy odcestoval do Řezna na říšský sněm, v letech 1599–1600 se kvůli nebezpečí

⁹⁷ Charakteristiku habsburských dvorů před rokem 1576 podává: HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II.*, s. 57–62.

⁹⁸ Touto problematikou se podrobně zabývá: BURKE, *Dvořan*, in: *Renesanční člověk a jeho svět*, s. 109–132.

moru uchýlil do Plzně, případně občas pobýval v Poděbradech či v Brandýse nad Labem.⁹⁹

Tyto skutečnosti jsou důležité nejen pro úvahy o pobytu Evangelisty Papazzona v Praze, ale také v souvislosti se jménem dalšího italského tanečního mistra, u nějž se rovněž předpokládalo působení na pražském Rudolfově dvoře a který byl poměrně dlouho považován za jediného dvorního tanečního mistra císaře Rudolfa II. Měl jím být Carlo Beccaria, o němž se dochovala zmínka ve sbírce Cesara Negriho: „*Carlo Beccaria, Miláňan. Byl mým žákem, odešel pak na dvůr císaře Rudolfa, kde podle svých způsobů vyučoval tanci a voltiži barony a pány dvora vévody Arnošta. Byl u těchto pánů velmi oblíben pro své dovednosti.*“¹⁰⁰ Jméno Carlo Beccaria ale v účetních knihách uvedeno není (ani ve zkomoleninách typu Pecaria apod.). Ze stručné Negriho informace se bohužel ani nedá určit, na kterém z Rudolfových dvorů vlastně Beccaria vyučoval, jestli šlo o dlouhodobější angažmá nebo jen o krátkou návštěvu, kdy se tak stalo a dokonce ani to, zda byl Rudolf už vůbec v oné době císařem, jímž ovšem byl v době vydání Negriho knihy.

⁹⁹ HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II*, s. 21–22.

¹⁰⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 6.

2.3 Italští taneční mistři na habsburských dvorech

*Ve všech dobách a v každé zemi zazářili věhlasní mistři tohoto umění;
jasné znamení toho, že bylo vždy hodně vážené.
(Cesare Negri)¹⁰¹*

Takřka samozřejmě přítomnost italských tanečních mistrů u španělského královského dvora už byla zmíněna dříve (viz **2.1 Rudolf II. a jeho taneční aktivity**), podobně i Habsburkové vládnoucí ve střední Evropě považovali za potřebné angažovat u svých dvorů italského učitele tance. Už na dvoře Rudolfova děda, císaře Ferdinanda I.,¹⁰² působil zhruba od roku 1551 jako učitel tance a šermu pážat Luca Bonaldi, který po císařově smrti roku 1564 odešel do Štýrského Hradce do služeb arcivévody Karla II.¹⁰³ Roku 1565 je v účetních záznamech u jména Luca Bonaldi uveden údaj 12 fl., od následujícího roku 1566 se jeho plat zvýšil na trojnásobek 36 fl. Zemřel nejpozději roku 1575, kdy ovdovělá manželka Helena obdržela za 24 let služby svého chotě velmi slušné vyrovnání.¹⁰⁴

V 80. letech 16. století byl ke štýrskému dvoru angažován další italský taneční mistr Ambrosio Bontempo, jemuž arcivévoda Karel II. svěřil

¹⁰¹ NEGRI, C., *Nuove Inventioni*, s. 2.

¹⁰² Ferdinand I. Habsburský (10. března 1503 – 25. července 1564), římskoněmecký král (od 1531), římský císař (od 1556), český a uherský král (od roku 1526) a rakouský arcivévoda.

¹⁰³ Karel II. Štýrský (3. června 1540 – 10. července 1590), arcivévoda rakouský; syn císaře Ferdinanda I. a mladší bratr císaře Maxmiliána II. Arcivévoda Karel II. byl od roku 1564 vládcem v tzv. Vnitřních Rakousích, samostatného knížectví v rámci Svaté říše římské.

¹⁰⁴ SALMEN, *Der Tanzmeister*, s. 17.

výchovu nejen pážat, ale i svých četných potomků.¹⁰⁵ Jmenujme alespoň nejvýznamnější z nich:

Anna (1573–1592), která se stala polskou královnou, stejně jako její mladší sestra Konstancie (1588–1631); obě se postupně provdaly za polského krále Zikmunda II. Vasu;

Ferdinand II. (1578–1637), který se později stal císařem;

Markéta (1584–1611), která se provdala za španělského krále Filipa III. a stala se tak španělskou královnou;¹⁰⁶

Marie Magdalena (1589–1631), jež se jako manželka florentského vládce Cosima II. de Medici stala velkovévodkyní toskánskou.

Bontempo jako dvorní taneční mistr doprovázel dcery arcivévodky Karla při jejich cestách do nových domovů v cizině. Roku 1592 takto odjel s Annou do Polska¹⁰⁷ a roku 1598 s Markétou do Španělska, aby o ně pečoval při jejich četných vystoupeních, které podstoupily v rámci svatebních oslav, při nichž předvedly tehdy módní italské tance.¹⁰⁸ Svatbu Marie Magdaleny s florentským vládcem Cosimem II. Medicejským, která se konala roku 1608, Bontempo připravil po taneční stránce; z toho důvodu také odcestoval roku 1607 do Florencie, aby si tam osvojil aktuální taneční repertoár. Dochoval se také dopis zmiňující tance, které štýrský taneční mistr s Marií Magdalenou nastudoval. Byla to *Gagliarda*, *Tortiglione*, *Canario*,

¹⁰⁵ Karel II. Štýrský a jeho jediná manželka Marie Anna Bavorská měli celkem 15 dětí, z nichž tři se nedožily dospělosti, tři nastoupily duchovní dráhu, a dvě dcery zemřely před dovršením 20 let.

¹⁰⁶ Právě jí věnoval milánský taneční mistr svou taneční sbírku *Le Gratie d'Amore / Nuove Inventioni di balli* (1602 / 1604).

¹⁰⁷ Podrobněji o svatebních oslavách arcivévodkyně Anny s králem Zikmundem: GAŁUSZKA, Justyna, Jak Kraków witał arcyksiężniczkę? Uroczystości ślubne i koronacyjne Anny Habsburžanky i Zygmunta III Wazy w 1592 roku, in: *Przegląd Nauk Historycznych*, 2018, R. XVII, nr 2 [17], s. 225–251.

¹⁰⁸ ROTTENSTEINER, *Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“*, s. 181.

Florido Giglio, Fiamma d'amore, Gallaria d'amore, k nim Bontempo přidal svůj vlastní tanec, prostě označený jako *Ballo*.¹⁰⁹

V zájmu arcivévody Karla II. Štýrského tedy bylo nejen to, aby taneční mistr poskytl jeho potomkům obvyklou společenskou průpravu a naučil je dvorným způsobům. V tomto případě byly skutečně důležité i taneční dovednosti na náležité úrovni, neboť Bontempo měl své vznešené svěřence (nebo přinejmenším svěřenkyně)¹¹⁰ vzdělat tak, aby obstáli před urozeným poučeným diváctvem a dokázali předvést aktuální novinky italského tanečního repertoáru. Bontempo byl za své služby velmi dobře placen a roku 1606 byl dokonce povýšen do šlechtického stavu. Ve Štýrském Hradci zůstal pravděpodobně až do roku 1620.¹¹¹

Také u dvora císaře Maxmiliána II.¹¹² našel své místo italský taneční mistr. Byl jím Francesco Bonaldi, který zde od roku 1560 působil jako taneční mistr pážat (*Edlknaben Tantzmeister, vnser Edlknaben Im Tantzen vnderweisen solle*).¹¹³ Roku 1566 po jeho boku stanul preceptor Quirinus Trumeranus a další dva sloužící (*zwey diener so auff die Edel Knaben warten*).¹¹⁴ V souvislosti s tyrolským městem Innsbruck zmiňuje Salmen¹¹⁵ další

¹⁰⁹ ROTTENSTEINER, *Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“*, s. 181–182.

¹¹⁰ V této souvislosti může vyvstat otázka, zda aktivní zvládnutí oněch tanečních novinek bylo důležitější právě u dívek – arcivévodkyň, neboť tanec představoval snad jedinou tělesnou činnost, v níž se mohly aktivně předvést a prezentovat tak nejen všestrannou dokonalost své výchovy, ale i svůj půvab, fyzickou zdatnost a a tělesné zdraví.

¹¹¹ ROTTENSTEINER, *Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“*, s. 181–188.

¹¹² Maxmilián II. (31. července 1527 – 12. října 1576), král český (korunován 1562), uherský (korunován 1563), markrabě moravský a arcivévoda rakouský, a císař římský. Vlady se ujal po smrti svého otce Ferdinanda I. 27. července 1564.

¹¹³ SALMEN, *Der Tanzmeister*, s. 17.

¹¹⁴ SALMEN, *Der Tanzmeister*, s. 17.

¹¹⁵ SALMEN, *Der Tanzmeister*, s. 17.

italské jméno – Desiderio Scaramuzza. Jeho přítomnost u innsbruckého dvora od roku 1579 potvrzuje i Motnik.¹¹⁶

Ze vzpomínek Cesara Negriho¹¹⁷ známe také jména a další podrobnosti týkající se tanečních mistrů působících na dvorech, které byly s Habsburky spjaty sňatkovou politikou: např. u dvora bavorského vévody¹¹⁸ našel angažmá Alessandro Barbeta, který výtečně ovládal *gagliardu*, voltiž a různé druhy skoků (později se vrátil do Itálie a vedl úspěšnou školu v Boloni). Na savojském vévodském dvoře v Turíně působili Bernardino de'Giusti, Gio. Ambrosio Valchiera, jemuž vévoda Emanuel Filibert svěřil svého syna Karla Emanuela k výuce tance a šermu a Giulio Cesare Lampugnano, který ke dvoru přijel v doprovodu nevěsty Karla Emanuela, španělské infantky Kateřiny.¹¹⁹

¹¹⁶MOTNIK, *Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof*, s. 136.

¹¹⁷NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 4–5.

¹¹⁸Pravděpodobně Vilém V. Bavorský (1548–1626), vládl v letech 1579–1597. Jeho sestrou byla Marie Bavorská, která se v srpnu 1571 provdala ve Vídni za arcivévodu Karla II. Štýrského, strýce Rudolfa II. O sňatku a Rudolfově účasti při něm podrobněji v kapitole **2.1 Rudolf II. a jeho taneční aktivity**.

¹¹⁹TILLMANOVÁ, *Maestri di ballare*, s. 34–35.

3 Italský tanec v českých zemích

*Umíš-li, udělej nětco po vlasku,
vyzejskáš sobě u mých pánův lásku.¹²⁰*

Citát pochází z mravoučné hry na motivy známého starozákonního Samsonova příběhu, oblíbeného divadelního tématu 16. století. Uvedená slova jsou určena Samsonovi, který se ocitl ve filistínském zajetí po zradě krásné Dalily, jež ho připravila o bujnou kštici a tím i o nadlidskou sílu, která v ní byla skrytá. Samson je přiveden na hostinu svých vězňů a ti chtějí někdejšího obávaného hrdinu a nepřítele ještě více pokořit a pobavit se na jeho účet; žalářník mu přitom trochu poťouchle radí, čím si nejlépe získat přízeň oněch mocných. Jde o výmluvnou dobovou reflexi, která naznačuje několik důležitých souvislostí. Předně – schopnost tančit „*po vlasku*“ znamenala něco pozoruhodného, mimořádného, něco, čím se nemohl pochlubit každý, zároveň je tento způsob tance zjevně zálibou elitních vrstev. Zmínka o „*vlaském tanci*“ v české mravoučné hře může mít ovšem další podtext, neboť tanec je tu představen jako prostředek ponižení biblického hrdiny a stoupence pravého Boha a zároveň jako předmět obliby pohanských Filištinů, tedy představitelů víry pochybené a špatné. Je tedy možné, že autor hry chtěl vyjádřit i jistý despekt vůči „cizáckým“ manýrám nebo vůči tanci samotnému, ať už projevil svůj vlastní názor nebo reflektoval smyšlení svých některých současníků.

¹²⁰*Historia duchovní o Samsonovi*, v Praze, 1608, l. J 2., cit. v: ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 201. Hra byla poprvé vytištěna u D. Sedlčanského na Starém Městě pražském 1608, s titulem *Historia duchovní o Samsonovi, silném a udatném někdy vůdci izrahelském, v způsobu tragedie sepsaná a vzatá z kněh Iudicum od kapitoly třinácté až do sedmnácté*, je dochována v konvolutu nazývaném *Sborník Stolovského*.

Názory na tanec v českých zemích druhé poloviny 16. století totiž nebyly jednoznačně příznivé. Zejména u představitelů Jednoty bratrské se můžeme setkat s ostrými odsudky jednak tance samotného, jednak s pranýřováním nepravostí, k nimž údajně tanec svádí a které z něj povstávají. Množství těchto kritik zaznamenal Zíbrt¹²¹ a uvedl oproti nim i ojedinělý vstřícný postoj, ovšem z katolické strany, z pera kněze a jezuitského misionáře Albrechta Chanovského z Dlouhé Vsi (1581–1643): „*Pokud jsem pročítal památky staročeské, jiného obhájce kromě Chanovského tanec neměl. Všichni kazatelé a mravokárci ostře dorážejí na tanečníky. Nejhorlivěji vede si při tom Jednota českobratrská.*“¹²²

Představitelé utrakvistů smýšleli o tančení příznivěji, a ještě lépe příslušníci katolicky orientovaných rodů, zvláště ti, kteří měli užší vazby ke dvoru, chápali reprezentační význam tance a nepochybovali o tom, že tvoří nezbytnou součást kavalírských dovedností. Tato tendence v průběhu 16. století sílila, v souvislosti s narůstajícím vlivem katolické šlechty a větší obeznameností české aristokracie s italskou kulturou.¹²³ Nejvstřícněji se

¹²¹Mezi kritiky tance, z jejichž děl Zíbrt cituje (*Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 84–98), byli např. představitelé Jednoty bratrské Adam starší Šturm z Hranice (*Přídavek mravů pro šlechtné panny*, 1600), Adam Klement Plzeňský (*Rozkoš a zvůle panenská*, 1613), Jan Thadeus Mezeříčský (*Vysvětlení o stavu manželském artikulů některých...*, 1605), evangelický kněz Havel Žalanský (*O druhém Eliášovi, totiž o Janu Křtiteli*, 1614). Zíbrt také cituje anonymní kritiky tance, rozšiřované představiteli Jednoty bratrské (ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 98–110).

¹²²ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 98. Přísné odsudky tance ovšem vyslovili i katolíci. Horlivým kritikem byl např. Šimon Lomnický z Budče (*Tanec, anebo: Traktát skrovný o tanci, bujného těla pachtování, jak jest škodlivý, pohoršlivý i těm, kdož tancují, i kdo se dívají a k němu povolují, škodu na těle i na duši přinášejíce, z učitelů v křesťanských vybraných, důvody písma svatého stvrzený a pokuty hrozná jeho mnohými starodávním i historiem ukázaný, a nyní k vejstraze všech tanečníků v zvlášť tohoto nepokojného, bouřlivého a všech neřestí plného času potřebně vůbec vydaný od Šimona Lomnického z Budče. Léta MDXCXVII. Vytisťen v Starém Městě Pražském u Jiřka Nygrina*). Text traktátu uveden: ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 110–149)

¹²³Podrobněji v podkapitole **3.2 Kontakty české aristokracie se zahraničím**.

k tanci stavěli příslušníci bohatých rodů s ambicemi navázat blízké styky s vysoce postavenými příslušníky habsburského rodu a snahou uplatnit se v jejich službách. Musel to ale být způsob tance patřičně kultivovaný, vznešený a dvorný, na první pohled výrazně odlišný od bujarého poskakování rozjařených sedláků nebo drobných měšťanů, tedy tanečních způsobů nevázaných a mravokárci kritizovaných, zato však běžných při uvolněných masopustních radovánkách, svatebních oslavách, apod.¹²⁴

Italský styl tance byl pro svou komplikovanou propracovanost zcela jiný, už proto nebyl a ani nemohl být dostupný všem. Nebylo možné si jej osvojit pouhým odpozorováním ani projevit se v něm úspěšně bez předchozí důkladné přípravy, takže ač byl zřejmě v českém prostředí dobře znám, udržel si zde atributy výlučnosti. Zíbrt na základě dochovaných pramenů usuzoval, že „*strojené, umělé tance vlaské vždy byly u nás jen zábavou, vyhrazenou pro kratochvíle panské a měšťanské.*“ Pro rozšíření či běžné provozování tohoto způsobu tance v českém měšťanském prostředí ovšem dochované prameny nehovoří. Je možné, že Zíbrt měl na mysli neurozené dvořany italského původu, kteří se v měšťanském prostředí mohli předvést: „*Za to tanečníci podle mody vlaské se předstihovali v umělých obratech a skocích. Že byly tyto vlaské způsoby při tančení v Praze známy, dokazuje lékař Rudolfa II. Guarinoni. Vypravuje patrně podle zkušenosti, jak se tanečníci i při skoku ve výši hbitě obracují. Vynikají prý vlastní tanečníci, kteří ve vzduchu křížové capriolle provozují, mrštně ve vzduchu při tanci jednou, dvakrát, třikrát měníce posici noh.*“¹²⁵

¹²⁴Na usměrnění takovýchto způsobů bylo pamatováno i v městských řádech, jak se můžeme dočíst v řádu města Krnova z roku 1551: „*Zapovídají se tu noční tance, zvláště točivé a honivé. O svatbách smí jen 12 a 12 párů tančit najednou. Kdo by o svatbách se při tanci se točil, zohýbal, skákal, propadne, nechť žena nechť muž 12 gr., anebo na tři dni do klády přijde. Mladík tančící, který by se svlekl, propadne kabát a bude dán do vězení.*“ (ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 188.)

¹²⁵ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 119. K tomu Zíbrt připojil poznámku: Die Grewel der Verwüstung Menschlichen Geschlechts, Ingolstatt, 1610, str. 1189—1190: „*Die rundt Fecht- und Tanzsprueng, sein dieselben mehr gaucklerisch und fürwitzig, als nutz, jedoch auch zu starcker Übung tauglich, in dem die Füß mit uberauss starker Macht*

Italský taneční styl pronikal do střední Evropy a českých zemí několika cestami: jednak prostřednictvím příslušníků aristokracie, kteří se s ním seznámili při pobytu v Itálii nebo na zahraničních dvorech, nejen italských, ale i habsburských, neboť Habsburkové svou sňatkovou politikou udržovali těsné vztahy s významnými italskými rody a přejímali italskou kulturu do svého životního stylu. Povědomí o italském způsobu tance se šířilo také prostřednictvím cizinců, kteří tento styl ovládali a v českém prostředí jej dokázali předvést či propagovat. Nemuseli to být nutně taneční mistři.

und Glencke ansetzen müssen, damit sie den Leib nicht allein in die höch, sonder auch in Lüften umb und umb trehen, in welcher Übung die Welschen Tantzler aussbündig, wie auch in dem andern, so man den Creutzsprung nennet, allda man die Fuess in Lüfften ein, zwei, dreimal verwechselt, und die Gabriollen bei ihnen genennet werden etc.“

3.1 Ferdinand Tyrolský

Významnou osobností, která se v našich zemích výrazně zasloužila o šíření italské kultury, včetně hudební a taneční, byl druhorozený syn císaře Ferdinanda I., arcikníže Ferdinand.¹²⁶ Roku 1547, po potlačení protihabsburského stavovského povstání, se v pouhých 18 letech stal z pověření svého otce místodržitelem v Čechách. Tím se ovšem Praha stala vedlejší habsburskou rezidencí s významným dvorem. Ferdinand byl vzdělaný člověk širokých kulturních zájmů a vytvořil si blízké vztahy s řadou šlechticů z českých zemí, jimž zprostředkoval společenské a kulturní kontakty se severní Itálií a Středomořím. Dobré vztahy s představiteli české šlechty arcikníže Ferdinand udržoval i po svém přesídlení do Tyrolska roku 1573.¹²⁷

Arcikníže Ferdinand byl dobře obeznámen s italským prostředím a osobně také poznal styl velkoryse pojatých italských slavností; v říjnu 1549, doprovázen malou družinou českých a moravských šlechticů, se v Mantově účastnil svatebních oslav sňatku své sestry Kateřiny s mantovským vévodou Františkem III. Gonzagou. Při návratu z Mantovy se také krátce zastavil v Benátkách, které mu připravily velkolepé uvítání.¹²⁸ Do Itálie se později vdaly i další Ferdinandovy sestry: Eleonora, jejíž sňatek s mantovským vévodou Vilémem Gonzagou se konal 27. dubna 1561, Barbara, která se v prosinci 1565 stala ženou ferarrského vévody Alfonse II. d'Este, a Johanna, která se v prosinci 1565 provdala za toskánského velkovévodu Františka de Medici.¹²⁹ I těchto svatebních oslav se arcikníže Ferdinand

¹²⁶ Ferdinand II. Tyrolský (14. června 1529 – 24. ledna 1595), arcivévoda rakouský, místodržitel v českých zemích (1547–1567), tyrolský hrabě (od r. 1567).

¹²⁷ Podrobněji k této tematice: BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*.

¹²⁸ BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 73–74.

¹²⁹ PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*, s. 19–22.

zúčastnil¹³⁰ a i v těchto případech můžeme předpokládat, že v jeho doprovodu byli i zástupci šlechty z českých zemí. Na svatbě vévody Viléma s arcikněžnou Eleonorou v Mantově roku 1561 mohl být arcikníže Ferdinand mezi těmi, kteří s potěšením zhlédli taneční produkce proslulého milánského tanečního mistra Cesara Negriho. Ten svůj úspěch po letech připomněl ve svých sbírkách: „*Tančil jsem v přítomnosti Jeho Excelence pana markýze di Pescara,*¹³¹ *když byl místodržícím v Miláně, a vícekrát jsem jeho Excelenci vyučoval tanci. Pak jsem s ním odejel do Mantovy na svatbu Nejjasnějšího pana vévody Viléma a vícekrát jsem tančil v přítomnosti Jeho Výsosti a mnoha dalších knížat, kteří se při této příležitosti sešli.*¹³²

Už jako český místodržící projevil arcikníže Ferdinand svou zálibu v okáزالých slavnostech a hrách, které trvaly až několik dní, sám je koncipoval s nemalou vynalézavostí a vynakládal na ně značné prostředky – byly to turnaje v maskách, spojené s výpravnými průvody karnevalového typu, alegorickými souboji a hereckými, akrobatickými a jinými efektními výstupy. Takovéto výpravné okázalé akce se v 16. století konávaly u příležitosti svateb, významných politických jednání, příjezdů panovníka apod.¹³³

Díky listu Jana Staršího ze Švamberka panu Vilémovi z Rožmberka, zaznamenanému rožmberským kronikářem Václavem Březanem, zůstal zachován dosti podrobný popis jedné takové události, pořádané o masopustním období roku 1555, kdy kvůli obavám z morové nákazy mladý místodržitel i se svým dvorem na čas přesídlil do Plzně.¹³⁴ Během jeho pobytu se 26. února 1555 u příležitosti svatby Jaroslava Libštejnského z Kolovrat s dcerou pana Zegnáda ze Sonnegu konala slavnost v maskách, ozvláštněná

¹³⁰ BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 216.

¹³¹ Francesco Fernando d'Avalos, markýz di Pescara, milánský guvernér v letech 1560–1563.

¹³² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 7.

¹³³ JAKUBCOVÁ, VAŇÁČ, *Ferdinand Tyrolský, Starší divadlo v českých zemích*, s. 165.

¹³⁴ BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 94.

tancem po italském způsobu: „... hned po večeři byl mumraj a v tom mumraji bylo osm osob. Jich čtyři byly připraveny co bohyně, majíce na tváři larvy a vlasy dlouhé žluté a na hlavě věnce zelené z pušpánu¹³⁵ a sukně tykytové bílé a při nich rukávy z kůže žluté a nohavice též žluté, a měly v pravé ruce střely bílé a v levé okrouhlé terče postříbřené, a druhé čtyry měly na sobě z telecích kozí čepice a v barvách též u věncích pušpánových, a připraveny byly k vodním mužům nápodobny. Kabáty na sobě měli žluté, tak přistrojeni, co by nazí byli, a pludrhozy z telecích koží chlupaté a na nohách punčochy zelené a svíce zelené v rukou nesli připravené, co by nachtlicht byl; když ji vystrčil rukou nahoru, vyšel z ní oheň. I šli jsou spolu bohyně po pravé straně a vodní muži po levé, a tancem vlaským šli; když přišli před fraucimor, poklonili se; potom šly samy čtyry bohyně a přinesly nevěstě munšanc; podruhé šly k panně Lukšance, také munšanc přinesly; potom odešly k paní z Waldšteina; i potom šli ti čtyři muži vodní, a přinesli panně Filipině¹³⁶ munšanc,¹³⁷ a ty čtyry bohyně stály; a když po munšanci bylo, šly s pannami k tanci; potom vodní muži i bohyně samé vlaské tance tancovali. Potom když po tanci vlaském bylo, ti čtyři vodní muži šli přeč, a ty čtyry bohyně tu zůstaly, a tak ten večer žádného mumraje nebylo, a bohyně čtyry byly jsou JMst arcikníže, pan Jaroslav Smiřický, pan Zajíc, pan Proškovský. Při tom veselí byl tento fraucimor: nejvyšší paní hofmistrová království českého, nejvyšší paní maršálková království českého, nejvyšší paní písařová, pana maršálka dvorského Franc von Turn žena, nejvyššího pana hejtmana hradu Pražského žena, paní Joachimová Šliková, paní Lorencová Šliková, paní Václavová Švihovská, paní Jaroslavová z Kolovrat, paní Beřkovská a paní Lukšanová s svým fraucimorem.¹³⁸

¹³⁵ Zimostráz.

¹³⁶ Filipina Welserová, s níž o dva roky později arcikníže Ferdinand uzavřel tajný morganatický sňatek.

¹³⁷ Masopustní dar.

¹³⁸ BŘEZAN, *Životy posledních Rožmberků I.*, s. 114–116.

Za místodržitelství arciknížete Ferdinanda byly v metropoli Království českého okázale slaveny významné události státního významu: slavnostní vjezd římského císaře a českého krále Ferdinanda I. do Prahy v listopadu 1558,¹³⁹ slavnostní příjezd českého krále Maxmiliána¹⁴⁰ do Prahy v lednu 1562, turnaje na Staroměstském náměstí o masopustu 1562, za přítomnosti císaře Ferdinanda a jeho synů, arciknížat Ferdinanda, Maxmiliána a Karla, korunovace českého krále Maxmiliána a jeho manželky Marie v září 1562.¹⁴¹ Arcikníže Ferdinand si byl nepochybně dobře vědom propagandistického a reprezentačního významu zábav, jež byly součástí politických, diplomatických a společenských obřadů, stejně jako jejich důležitosti pro vytváření vzájemných vazeb s českou šlechtou.¹⁴² Tyto tzv. rytířské kratochvíle měly své nezastupitelné místo v životě aristokracie, a během místodržitelského působení arciknížete Ferdinanda byly pořádány i zcela samostatně, především v masopustním období. Tanec při nich býval na programu zvláště po banketech a hostinách, v masopustním období v maskách. Předpokládat snad můžeme i taneční složku jako součást slavností, pořádaných v letohrádku Hvězda, který nechal Ferdinand podle vlastního návrhu zbudovat roku 1555. O tom, že český místodržitel nacházel v zábavách a tanci osobní potěšení, svědčí i poznámka v dopise, který koncem roku 1562 napsal Veronice z Lipé a její přítelkyni Aleně, vdově po Lackovi ze Šternberka: „*Má milá, všelijaké kratochvíle a tance jste nám připravovali tak, že jsme tehdyž častokráte kratochvilní a veselí býti ráčili.*“¹⁴³

¹³⁹ Ferdinand I. byl korunován císařem římským v březnu 1558 ve Frankfurtu nad Mohanem, korunovační obřad proběhl 14. března 1558.

¹⁴⁰ Čeští stavové přijali arciknížete Maxmiliána, staršího bratra svého místodržícího, za českého krále už na zasedání zemského sněmu v únoru 1549, korunován byl ale až roku 1562.

¹⁴¹ BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 159–171.

¹⁴² Více k tématu: BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, kap. VI. Rytířské kratochvíle, s. 174–200.

¹⁴³ BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 200.

I po odchodu do Tyrolska (1567) udržoval arcikníže Ferdinand dobré vztahy s představiteli české šlechty a oni přijímali jeho pozvání k pobytu u dvora i ke dvorským slavnostem a zábavám. O charakteru vztahů mezi zemským vládcem Tyrol a šlechtici z českých zemí vypovídá např. záznam Pavla Korky z Korkyně: „*Vzal jsem před sebe jízdu do Tyrolu k arciknížeti. ... Den svatého Bartoloměje dojel sem do Inspruku o poledni. Tu mne Jeho Milost velmi rád a čistě vděčně ráčil uhlídati. Zůstal [sem] tam až do 7. září ve dvorských kratochvílích.*“¹⁴⁴ Také další páni a rytíři se účastnili „rytířských kratochvílí“, slavností a zábav, které Ferdinand Tyrolský pořádal a které představovaly jeden z nástrojů kulturní integrace uvnitř habsburské monarchie. V únoru 1574 např. do Innsbrucku k masopustním oslavám dorazil nejvyšší purkrabí Království českého, Vilém z Rožmberka, s početným doprovodem českých šlechticů v padesáti kočárech. Setkali se tu s výkvětem středoevropské šlechty – přítomni byli také další představitelé habsburského rodu, Wittelsbachové, Gonzagové a vévodové d'Este.¹⁴⁵

¹⁴⁴BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 223–224.

¹⁴⁵BŮŽEK, *Ferdinand Tyrolský*, s. 210.

3.2 Kontakty české aristokracie se zahraničím

Zmíněné přímé konfrontace českých šlechticů s italským prostředím a zahraničními dvory, především habsburskými, sehrály v seznamování s italskou kulturou významnou roli; takovéto výpravy byly zpravidla spojeny s delším pobytem v Itálii a tím poskytly zúčastněným aristokratům cennou příležitost bezprostředního poznání životního stylu italské renesance.

Ve druhé polovině 16. století se obecně proměnil náhled na cestování, které oproti dřívějším dobám přestalo být považováno jen za nutný a nepříjemný předpoklad k dosažení cíle a splnění poslání na vzdáleném místě a nabylo nové a přitažlivé podoby: už to nebyla jen namáhavá pouť plná cestovních útrap, ale žádoucí možnost úniku z každodenního stereotypu, nabízející nové zkušenosti a zajímavé a příjemné zážitky. Cestování samo o sobě začalo být považováno za prostředek k získání přehledu, prohloubení vzdělání a vhodnou přípravu pro příští kariéru dvořana, politika, úředníka či vyššího důstojníka. Stále více se tak stávalo samozřejmou součástí životního stylu těch, kteří si je mohli dovolit, tedy příslušníků dobře situovaných šlechtických rodů a movitých měšťanů, a pomáhalo upevňovat jejich výlučné společenské postavení. Atraktivní cíl cestovatelských záměrů nadále představovala Itálie, která odedávna lákala obchodníky do bohatých měst a množství věřících do Říma, už ve středověku považovaném za centrum západního křesťanstva.¹⁴⁶

Intenzivní kontakty s Itálií zprostředkovávaly i výpravy směřující ke vzdálenějším cílům, např. do Svaté země nebo do Španělska, v tomto případě cesta obvykle vedla přes Innsbruck, Mantovu, Milán a Janov. Mezi nimi zaujímají důležité místo dvě španělské cesty (roku 1548 a 1551) arciknížete

¹⁴⁶ PÁNEK, Jaroslav, *Poslední Rožmberkové*, s. 68.

Maxmiliána, budoucího českého krále, zvláště pak jeho druhá výprava,¹⁴⁷ s početným zastoupením reprezentace z českých zemí čítajícím 23 pánů a 30 rytířů doprovázených čeledí a služebnictvem.¹⁴⁸ K nejvýznamnějším se řadili zkušený dvořan a oddaný stoupenec habsburských zájmů Vilém z Pernštejna, vůdce celé výpravy, a Vilém z Rožmberka, přes své mládí (16 let) nejbohatší člen výpravy, doprovázený dvacetičlennou družinou. Výprava vyrazila z Lince 27. června 1551. Cestovní rytmus si vyžádala několik jednodenních zastávek, na italském území se výprava takto zastavila v Mantově (při zpátečním pobytu na 2 dny), Cremoně a v Lodi, delší jedenáctidenní přerušení cesty si dopřála v Miláně. Výprava pak 6. srpna vyrazila z Milána dále na jih, kde čekala na příjezd krále Maxmiliána a královny Marie ze Španělska do Janova, k tomu ale došlo až 13. listopadu 1551.

Během čekání se někteří z účastníků se ubytovali ve Vogheře, vzdálené asi 65 km od Janova, jiní ve starém univerzitním městě Pavii poblíž Milána. Téměř tři měsíce pobytu „bez povinností“ českým šlechticům jistě poskytly dostatek příležitostí k bližšímu poznání způsobu života renesanční Itálie.¹⁴⁹ Dochované rožmberské účty¹⁵⁰ zaznamenávají velkorysé útraty mladého vladaře: za oděvy a boty podle italské módy, za drahé látky (Vilém měl s sebou i dvorského krejčího Ondřeje), za místní pochoutky a koření, za hostiny, které Vilém pořádal pro své druhy. A ovšem za hudebníky, jejichž umění

¹⁴⁷ Podrobně se touto tematikou zabývá Jaroslav Pánek v monografii *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice, 2003.

¹⁴⁸ Pánek odhaduje celkový počet účastníků celé výpravy zhruba na několik set a počet české části výpravy zhruba na dvě stě lidí. (PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*, s. 47.)

¹⁴⁹ Je velmi pravděpodobné, že zde mohli mladí účastníci výpravy získat i konkrétní zkušenosti s italským způsobem tance; Cesare Negri ve své sbírce jmenuje tři taneční mistry, kteří v Pavii vyučovali: Gio. Stefano Faruffino, Pietro Francesco Rombello a Orlando Botta z Compiana. (TILLMANOVÁ, *Maestri di ballare*, s. 18.)

¹⁵⁰ Rožmberské cestovní účty průběžně vedl Vilémův nákupčí a pocestní písař Václav Kernich. Je to jediná, byť ne zcela úplná, účetní dokumentace, která se z italské výpravy dochovala. V současnosti je uložena ve Státním oblastním archivu v Třeboni (SOA Třeboň), Cizí rody – Rožmberkové (CRR), spisy 21.

Vilém štědře oceňoval během celého svého italského pobytu: už v Cremoně s potěšením naslouchal loutnistům a „houslistům“ (*geiger*) a v Miláně si rychle získal pověst cizince, který na muzikantech nešetří zlatem.¹⁵¹

Nejen pro mladého Viléma z Rožmberka, ale i pro řadu dalších zúčastněných pánů a rytířů tato výprava představovala první velkou cestu do světa, která nezbytně musela rozšířit jejich politický a kulturní rozhled, obohatit jejich životní zkušenosti, prohloubit jejich znalosti a ovlivnit jejich vkus – v otázkách architektury, bydlení a stravování, trávení volného času, módy a odívání, a zároveň i podnítit snahy o jeho následování a uplatnění prvků italského životního stylu na svém panství a ve vlastním životě. Někteří z tehdejších urozených mladíků dožráli během let ve výrazné politické osobnosti, dosáhli v průběhu padesátých a šedesátých let 16. století vysokého společenského postavení a posléze zastávali nejvyšší zemské úřady v Čechách a na Moravě: Vilém z Rožmberka získal post nejvyššího purkrabího, Vratislav z Pernštejna se stal nejvyšším kancléřem Království českého, Zachariáš z Hradce byl jmenován moravským hejtmanem, Adam ze Švamberka zaujal postavení nejvyššího sudího dvorského a posléze i zemského, jeho mladší bratr Jan Erazim ze Švamberka získal úřad nejvyššího mincmistra Českého království, po něm ještě další účastníci výpravy Karel z Bibrštejna a Jindřich Kurcpach. Burian Trčka se stal podkomořím českých královských měst a Jaroslav Smiřický královským maršálkem a hofmistrem.

Názory a postoje pánů tak vysoce postavených silně zapůsobily na další vrstvy české společnosti, přispěly k dalšímu šíření italské kultury do českých zemí a vedly k posílení zájmu urozené mládeže o následování životního stylu italské aristokracie, do té míry, že někteří čeští mravokárci začali ke konci druhé poloviny 16. století žehrat na „*zvlašení*“ oděvní módy.¹⁵² Příklad

¹⁵¹ Blíže k Vilémovu vztahu k hudbě: HORYNA, Martin, *Vilém z Rožmberka a hudba*, Opera historica 3, 1993, s. 257–264.

¹⁵² Např. Daniel Adam z Veleslavína (1584) a Martin Filadelf Zámorský (1592); podrobněji

jmenovaných šlechticů a jistě i sdělování jejich atraktivních osobních zážitků podnítily další dospívající české šlechtice k jejich vlastním individuálním cestám na Apeninský poloostrov, od 60. let 16. století už většinou realizovaných formou kavalírských cest; ty mladé české aristokraty zaváděly především do italských univerzitních měst, do Říma a ke kulturně vyspělým velmožským dvorům na rozhraní střeoevropské a středomořské oblasti.

PÁNEK, *Výprava české šlechty do Itálie*, s. 94–95.

3.3 Tanec jako součást výchovy aristokracie – kavalířská cvičení, kavalířské cesty a výchova urozených pážat

*Proto je potřebné, aby se každá osoba naučila tančit,
když ne z jiného důvodu, pak už pouze pro znalost dobré chůze,
aby se líbila a nevystavovala se posměchu těch, kteří ji vidí chodit.*
(Fabritio Caroso)¹⁵³

V souvislosti s výchovou mladých příslušníků české aristokracie dobové prameny často užívají termíny „kavalířská cvičení“ nebo „rytířské způsoby“. Ty, ač byly staršího původu, v 16. století stále ještě tvořily důležitou součást vzdělávacího procesu. O jejich tradičním obsahu si můžeme udělat představu ze sdělení Jana Zajíce z Házmburka (1486–1553), který doporučoval: „...rytířským lidem mladým zvláště, aby se v rytířských způsobích cvičili, totižto v kolbách, honbách, v turnajích, v zápasu, závod běžení, v skákání, v střelbách etc.“¹⁵⁴ Zůstává otázkou, zda a do jaké míry pan z Házmburka v první polovině 16. století zahrnul mezi ono závěrečné „etc.“ i taneční dovednosti, které ve výčtu neuvedl, není to však důležité, protože ve druhé polovině 16. století, tedy v období, které je v centru našeho zájmu, už společenský vývoj přisoudil tanci v rámci kavalířských dovedností významné místo. Hovoříme-li tedy o kavalířských cvičeních a dovednostech v této době, hovoříme zároveň o tanci jako jedné z nezbytných disciplín dotvářejících žádoucí celek.

V průběhu 16. století vyšší vzdělání přestávalo být výsadou aristokracie. Velká část znalostí, které v procesu vzdělávání získávali příslušníci šlechty,

¹⁵³CAROSO *Nobiltà di dame*, s. 12.

¹⁵⁴MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 302.

nebyla odepřena ani příslušníkům neurozených vrstev, ti i oni se posléze věnovali studiu teologie, filosofie, práv a dalších oborů, osvojovali si cizí jazyky a odcházeli studovat na university do zahraničí, v 16. století hlavně do Itálie. Účel jejich studií ale nebyl totožný, neboť urození mladíci se nezapisovali na italské univerzity proto, aby se stali učenci nebo získali potřebné znalosti pro vykonávání nějaké odborné profese. Byla to prostě součást jejich kavalírské cesty, jejich putování za dovršením vzdělání a přeměny mladíka ve zkušeného muže a řádného šlechtického kavalíra. Proto se u nich osvojení specifiky šlechtických hodnot a dovedností stalo důležitějším účelem výprav než univerzitní studium v pravém slova smyslu, proto se mladí šlechtici v cizině pilně věnovali výuce rytířských cvičení – tanci a náležitému chování ve společnosti, šermu a voltíži. Podle Petra Mati se velká část šlechticů, jejichž jména jsou uvedena v matrikách evropských vysokých učení, věnovala přednostně právě výše uvedeným rytířským či šlechtickým dovednostem, a pravé univerzitní studium nahrazovala samostudiem podle vlastního uvážení, za pomoci soukromých učitelů, kteří se jejich specifickým potřebám přizpůsobovali; jako příklad uvádí Sienu, která byla mezi příslušníky zaalpské šlechty po dlouhou dobu považována za ideální prostředí pro kavalírskou výchovu a těšila se vysoké návštěvnosti.¹⁵⁵ Kromě toho, být zapsán na univerzitě poskytovalo urozeným mladíkům nezanedbatelné výsady, jež byly vhod i těm, kteří o univerzitní učenost příliš nestáli.

O tom, jak vypadal denní režim zaalpských urozených studentů v italských městech, si můžeme vytvořit představu díky unikátnímu zápisu Viléma Slavaty z roku 1593, v němž zachytil průběh svého studijního dne v Sieně: *„Ráno o 10. hodině¹⁵⁶ vstávám, tu přistrojím se, Pánu Bohu pomodle, něco sobě čtu, o 11 hodinách jeden doktor ke mně přichází a mně práva „Institutiones iuris“ čte, až do 12, tu sobě lekcí opětuji a něco sice čtu, až do 13,*

¹⁵⁵ MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 312.

¹⁵⁶ Podle dobového zvyku Slavata odpočítával hodiny nikoli od půlnoci, ale od západu slunce. (RYANTOVÁ, *Památníky aneb štambuchy*, s. 83.)

potom jdu na fechtschul, odtud do spring- a na tanzschul, a v tom se až do 15 execiruju, o 16 oběduji, po stole na loutnu se hráti učím a potom až do 20 hodin něco sobě čtu aneb píši. O 20 zase na školy jdu a tu až do 22 zůstávám. Potom večerím, po večeri na loutnu hraji, aneb sice na procházku s tovaryštvem někde za bránu jdu."¹⁵⁷

Zvládnutí kavalírských disciplín, jimž se neurození nevěnovali, mělo jednak posílit sociální bariéry mezi aristokracií a plebejskými vrstvami, jednak usnadnit integraci urozených absolventů do společnosti rodem rovných. K procvičení nabytých kavalírských dovedností a jejich uplatnění v praktickém jednání pak velmi dobře posloužil pobyt u některého ze zahraničních dvorů, který mohl být realizován i jako další součást kavalírské cesty. „Zde bylo možno osvojit si a procvičit základní pravidla chování dvorana: naučit se stát zpříma, kráčet, uklánět se (držení těla bylo důležitou součástí taneční výuky v rámci šlechtických cvičení), obsluhovat monarchu, čekat a v neposlední řadě též důstojně reprezentovat svůj stav. Takový trénink v ceremoniálních situacích teprve korunoval aristokratickou výchovu a připravoval šlechtice pro vstup do urozené společnosti dospělých.“¹⁵⁸

Kavalírská cesta byla sice ve druhé polovině 16. století považována za žádoucí dovršení vzdělání mladých aristokratů, byla ovšem nákladnou záležitostí a ne všichni si ji mohli dovolit. Příslušníci méně movitých šlechtických rodů mohli pro osvojení náležitého vzdělání a způsobů chování využít jiné možnosti: pokud měli patřičné styky, mohli poslat svého potomka do pážecí služby ke dvoru movitějšího šlechtice.¹⁵⁹ Tak se při významných dvorech, nejen císařském, ale také u dvorů dalších příslušníků habsburského rodu, případně i u významných velmožů, utvářely skupinky chlapců a mladíků,

¹⁵⁷ Citováno podle: ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 195–196; také MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 312.

¹⁵⁸ MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 316.

¹⁵⁹ Tuto formu vzdělávání urozených chlapců využívali v první polovině 16. století, ještě před ustálením zvyku kavalírských cest i příslušníci movitých a významných českých rodů. Např. Jáchym z Hradce pobýval v útlém věku jako páže u dvora císaře Ferdinanda I. (ŘÍHOVÁ, *Kateřina Hradecká z Montfortu*, s. 26.)

kteří sice na jedné straně získali materiální zabezpečení a cílenou výchovu, na druhé straně se od nich očekávalo plnění drobných ceremoniálních úkonů a účasti na chodu dvora.

Podle Petra Mati není dosud zcela jasné, jak vypadala a jak přesně probíhala konkrétní forma výuky pážat. Je pravděpodobné, že důraz byl kladen zejména na osvojení hlavních předpokladů dvořanského životního stylu, tedy zvládnutí cizích jazyků, dvorského způsobu chování a rytířských dovedností. Konkrétnější představu si můžeme utvořit na základě vzpomínek českého rytíře Jindřicha Hýzrle (1575–1665), který měl to štěstí, že se mohl od útlého dětství vzdělávat mezi 22 pážaty příslušejícími ke dvoru arciknížete Arnošta. Podle vlastních slov se zde Jindřich Hýzrle spolu s ostatními učil *„všelijakejm cnostem, rytírskejm kratochvilím (...) [t]otíž předně liternímu umění latinského, vlaského, španělského a francouzského jazyka, jak kdo k čemu chuť měl. Potom také rejtarstvu, šermování, na kůň skákání, tancování, kroužku a kvintáně honění, též pěšky a na konci turnýrovati a dlouhej špís zdvíhati“*.¹⁶⁰

Lze předpokládat, že obdobné „ctnosti“ a tím i osvojení tanečních dovedností a zdvořilostí zahrnovala i náplň výuky pážat na dalších významných dvorech.

¹⁶⁰ MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 318.

3.4 Tanec v životě české nobility

Jak už bylo řečeno v úvodu celé kapitoly,¹⁶¹ postoj české šlechty k tanci nebyl jednoznačný; kladně se k němu stavěli především ti, kteří byli rodovými tradicemi i svými osobními ambicemi, zájmy a v neposlední řadě i konfesně úzce spjati s vládnoucím rodem Habsburků.

Jakou roli hrál tedy tanec v jejich životě? Bezpochyby důležitou, protože tanec, konkrétně znalost náležitého typu a stylu tance, společně sdíleného a společně provozovaného, mohla výrazně přispět k utužení vztahů mezi těmi, kteří se cítili spřízněni konfesí, zájmy a společenskými preferencemi.¹⁶² Tanec podle italského pojetí přesahoval svým významem pouhou osobní libůstku a kratochvíli a jako cenný nástroj sebe prezentace nabýval formu žádoucího znaku příslušnosti k elitě, podobně jako módní oděv či proměny interiérů šlechtických sídel.

Uvedme zde příklad kavalíra, který výtečně ztělesňuje typ vzdělaného a zcestovalého českého šlechtice s politickými ambicemi a všestranným rozhledem, jenž si během svého života dokázal vybudovat záviděníhodnou kariéru. Byl jím **Kryštof Popel mladší z Lobkovic** (1549–1609), první z českých šlechticů, u nějž lze pramenně doložit plnohodnotnou kavalírskou cestu,¹⁶³ který navíc zanechal ve svých denících cenná svědectví o tanečních aktivitách, nejen svých vlastních, ale i dalších významných a vysoce postavených osobností, s nimiž udržoval styky.

¹⁶¹ Viz *3 Italský tanec v českých zemích*.

¹⁶² Známe obdobné příklady využití tance a tanečních příležitostí – např. z 1. poloviny 19. století, kdy provozování společenského tance sloužilo pro posílení smýšlení a sebevědomí českých vlasteneckých kruhů.

¹⁶³ TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 56.

Kryštof Popel se jako mladík vydal v rámci své kavalírské cesty do Itálie, kde pobýval v Perugii a Bologni, poté strávil dva roky na cestách a přitom pravděpodobně navštívil i Francii. Roku 1569 přijal nabídku císaře Maxmiliána, aby se stal členem výpravy, jež doprovázela Maxmiliánovu dceru Annu do Španělska, jako Annin štolmistr. Ve Španělsku získal úřad komorníka na dvoře arcivévodů Rudolfa a Arnošta, setrval tam ale i po jejich odjezdu do Vídně až do roku 1579. Po návratu se oženil s Marií z Mollartu, členkou francimoru císařovny Marie, při této příležitosti sám císař Rudolf II. nechal uspořádat turnaj.¹⁶⁴ Ponechme však stranou další osudy Kryštofa Popela a věnujme se nadále jeho deníkovým zázpisům z let 1602–1604¹⁶⁵ (tehdy už dosáhl vrcholu ve svém kariéerním postupu jako nejvyšší hofmistr) s konkrétními zmínkami o tanci. Mnohdy jde o události, které nejsou spojeny s nějakou významnou událostí či slavností – ani jeden ze záznamů nespadá do období masopustu a jen dvě zmínky hovoří o tanci na svatbě. Je zřejmé, že se šlechta při svých setkáních prostě chtěla bavit a že součástí jejich společné zábavy byl i tanec, který pisatel zmínil při těchto příležitostech:

- Ve čtvrtek 24.10.1602 Kryštof Popel navštívil Jiřího ze Šternberka, u nějž se hrálo a tančilo.¹⁶⁶
- V úterý 25.11.1603 se tančilo v domě kancléře Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic, přitom Kryštof Popel tančil *galiardu*.¹⁶⁷
- Ve čtvrtek 27.11.1603 pořádal Kryštof Popel večeři, také se tančilo.¹⁶⁸
- V neděli 23.5.1604 večeřel Kryštof Popel "ve dvoře", za přítomnosti španělského vyslance Guilléna de San Clemente, kancléře Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic, jeho manželky Polyxeny Lobkovické

¹⁶⁴TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 24–25.

¹⁶⁵S vysokou pravděpodobností pořizoval osobní zápisy i v jiných letech, dochovaly se ale pouze tyto deníky. (TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*.)

¹⁶⁶TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 136.

¹⁶⁷TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 191.

¹⁶⁸TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 191.

z Pernštejna, hraběte Fridricha z Fürstenberka a dalších hostů. Během zábavy byly vypouštěny "*kaule a raketle*" a také se při ní tančilo. Protože nebyla jiná hudba, zahrály k tanci dámy: Anna Benigna z Lobkovic (dcera Kryštofa Popela) a nejmenovaná dívka z fraucimoru paní Polyxeny.¹⁶⁹

- V neděli 25.7.1604 se konalo posvícení v "*Bubnich*", v líčení průběhu dne početné společnosti včetně paní Polyxeny a jejího fraucimoru je zmínka o tanci kancléře Zdeňka Vojtěcha Popela z Lobkovic a všeobecném veselí.¹⁷⁰
- V neděli 10.10.1604 hostil Kryštof Popel perského vyslance, hraběte Fridricha z Fürstentberka, nejvyšší pány úředníky a další hosty včetně fraucimoru (neupřesněného), přitom se tančilo a zábava trvala až do půlnoci.¹⁷¹
- Den poté, v pondělí 11.10.1604, obědval Kryštof Popel u Jana z Vřesovic na Podsedicích, u příležitosti svatby, přítomni byli i nejvyšší úředníci. Ačkoli se tančilo, on sám se tance nezúčastnil a odebral se brzy domů.¹⁷²
- V pondělí 18.10.1604 se tančilo u příležitosti svatby pana Kaplíře.¹⁷³ Kromě Kryštofa Popela a jeho manželky Alžběty (a dalších nejmenovaných hostů) byli přítomni kancléř Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic a Jan Sezima z Ústí na Úštěku.¹⁷⁴

Zcela přirozeně se tu naskýtá úvaha, že pokud v záznamech urozeného pána, dosáhnoucího poměrně důstojného věku 53–55 let, nacházíme tolik zmínek o tanečních příležitostech, jichž se sám aktivně účastnil, jistě tento

¹⁶⁹TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 224.

¹⁷⁰TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 238.

¹⁷¹TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 254.

¹⁷²TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 254.

¹⁷³Oldřich Osterský Kaplíř ze Sulevic. Ženil se s Ludmilou Belvicovou z Nostvic, viz KOLDIN-SKÁ – MAŤA (edd.), *Deník rudolfínského dvořana*, s. 92.

¹⁷⁴TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 256.

kavalír zažil nemálo takových událostí i v dřívějších letech svého mládí a zrání; z těch ovšem jeho osobní zápisky dochovány nejsou.

Vícekrát zmínil Kryštof Popel pana „*kanclíře*“.¹⁷⁵ Tím byl jeho příbuzný **Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic** (1568–1628), v oněch letech zastávající funkci nejvyššího kancléře. Oba pány, přes generační rozdíl dvaceti let, pojilo více než příbuzenství a příslušnost k jednomu z nejvýznamnějších českých rodů, i jejich životní kariéry se v mnohém podobají. Zdeněk Vojtěch Popel se rovněž vydal na kavalírskou cestu do Itálie, dokonce dvakrát: poprvé v dubnu 1584, musel se však už v prosinci vrátit kvůli úmrtí otce. Poté strávil v Itálii delší dobu (1585–1588), kde jej do své družiny přijal tridentský biskup, kardinál Ludovico Madruzzo, významný exponent španělské strany. Mladý Lobkovic se věnoval studiu císařského práva na univerzitě v Perugii, vzdělával se v italských dějinách a současně absolvoval nezbytná šlechtická cvičení: v tanci, hře na loutnu, šermu, jízdě na koni a skocích („*tantzen, fechten, reiten, springen, lauten schlagen, ross springen*“).¹⁷⁶ V letech 1589–1590 pobýval na Iberském poloostrově, hlavně ve Španělsku, a už tehdy navázal první styky s madridským dvorem, dostalo se mu dokonce dvouhodinové audience u krále Filipa II.¹⁷⁷ I on zanechal písemné svědectví o své taneční aktivitě: ve svém deníku si zaznamenal 15. únor 1600 jako *dies felicissimus*, protože si zatančil s rožmberskou paní vdovou Polyxenou rozenou z Pernštejna,¹⁷⁸ s níž se o tři roky později oženil. Konkrétní typ tance ale nezmiňuje. Svůj názor a zájem o tanec projevil Zdeněk Popel ještě v pozdějších letech, kdy v dopise určeném choti Polyxeně (1627) zhodnotil taneční schopnosti jejich jediného syna slovy: „*Václav by tančil dobře, kdyby si neosvojil francouzskou lehkost a neměl při tanci chvějící se záda*.“¹⁷⁹

¹⁷⁵ Kryštof Popel nezmiňuje Zdeňka Vojtěcha Popela jen v souvislosti s tancem. Oba byli v úzkém pracovním i společenském kontaktu i díky funkcím, které zastávali; na stránkách deníků je nejvyšší kancléř nejčastěji jmenovanou osobou. (TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 28.)

¹⁷⁶ RYANTOVÁ, *Památňky aneb štambuchy*, s. 94; MAŤA, *Svět české aristokracie*, s. 323.

¹⁷⁷ RYANTOVÁ, *Polyxena z Lobkovic*, s. 229.

¹⁷⁸ RYANTOVÁ, *Polyxena z Lobkovic*, s. 228.

¹⁷⁹ BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 329.

Uvedme si stručně další jména a další taneční události, tak jak je mozaikovitě zachycuje česká historická literatura. Byly to především významné svatby oslavy, a třebaže se z každé zaznamenané svatební oslavy nedochovala konkrétní zmínka o tanci, lze předpokládat, že bez něj se taková událost odehrála jen výjimečně. S určitostí například víme, že se tančilo při oslavách sňatku Petra Voka s Kateřinou z Ludanic, za účasti židovské hudby z Prahy, která podle Březanova svědectví „*velmi libě k tancům hrála*“.¹⁸⁰

Na jiném místě už byl zmíněn „*vlaský tanec vodních mužů a bohyně*“, který byl součástí svatebních oslav roku 1555 v Plzni a pro potěšení dam jej předvedl Ferdinand Tyrolský spolu s dalšími sedmi pány, z nichž byli jmenovitě uvedeni pan Jaroslav Smiřický, pan Zajíc a pan Proškovský.¹⁸¹

Šlechtické svatby byly nejen účinným pojítkem aristokratického společenského života, pražského i mimopražského, ale také důležitým prostředkem propagace. Ti, kteří si to mohli dovolit, proto pořádali okázalé události s přítomností veřejnosti, jak dokládá případ svatebních slavností, jež uspořádal Adam II. z Hradce v Praze roku 1579 pro svou mladší sestru Annu a jejího ženicha Oldřicha Felixe z Lobkovic na Kostí. Součástí velkoryse pojatých svatebních oslav byl např. turnaj na Staroměstském náměstí, který se konal za přítomnosti císaře Rudolfa, bavorského vévody a dalšího četného panstva. Přestože vysoké náklady (přibližně 20 tisíc kop českých grošů) značně přesahovaly tehdejší finanční možnosti hradeckého velmože, byly nejspíše dobře uváženy a motivovány jeho snahou o zviditelnění a významnější začlenění do politického dění v zemi; skutečně pak roku 1585 získal významný post nejvyššího kancléře Království českého.¹⁸²

Tančilo se i při dalších příležitostech a rovněž dámy dovedly své taneční dovednosti projevit i v kruzích nejvyšších: např. císař Ferdinand I. během slavnostního korunovačního plesu věnoval hned druhý tanec Anně Hradecké z Rožmitálu, čímž prokázal velkou úctu jí i jejímu manželovi, Adamovi I.

¹⁸⁰ BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 328.

¹⁸¹ Podrobněji v kapitole **3.1 Ferdinand Tyrolský**.

¹⁸² ŘÍHOVÁ, *Kateřina Hradecká z Montfortu*, s. 99–100.

z Hradce.¹⁸³ Jiná zmínka se týká novoročních oslav v Českém Krumlově roku 1592, kdy rožmberský vladař s manželkou i s celým dvorem zavítal do domu svého oddaného služebníka, hofmistra Jáchyma Metycha z Čečova; při této příležitosti „*také tanec držán byl*“.¹⁸⁴

Zmínky o tanci zanechal ve svých vzpomínkách také francouzský kavalír a důstojník císařské armády François de Bassompierre, který počátkem roku 1604 strávil v Praze a v Čechách několik týdnů dovolené, a proto se věnoval hlavně zábavě. Pohyboval se ve významných kruzích: „*Několik dní nato se u nejvyššího kancléře¹⁸⁵ sešla skvělá dámská společnost a my jsme tam šli a předvedli malý balet;¹⁸⁶ všem se velmi zalíbil, protože v Čechách se něco takového netančí často.*“¹⁸⁷ Bassompierre dále zmiňuje hostinu a tanec u karlštejnského purkrabího pana Vřesovce, jehož hostem se stal krátce po svém příjezdu do Prahy; po jídle společnost tančila, zřejmě i Vřesovcovy dcery.¹⁸⁸ O masopustním pobytu na Karlštejně si poznamenal: „*Mohu říci, že jsem za svého života nestrávil příjemnějších a lépe využitých deset dní než tyto; byla to nepřetržitá slavnost a byli jsme neustále buď u tabule, nebo v tanci, nebo na saních, nebo při jiném ještě lepším zaneprázdnění.*“¹⁸⁹

O tom, že česká šlechta nadále přikládala tanci velký význam, svědčí i pozdější realizace dvorského představení *Phasma dionysiacum Pragense* (5. února 1617), v němž tančilo 12 předních českých šlechticů v čele s Vilémem Slavatou.¹⁹⁰

¹⁸³ ŘÍHOVÁ, *Kateřina Hradecká z Montfortu*, s. 53.

¹⁸⁴ RYANTOVÁ, *Polyxena z Lobkovic*, s. 164. Šlo o Viléma z Rožmberka a jeho poslední manželku Polyxenu z Pernštejna.

¹⁸⁵ Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic.

¹⁸⁶ V originále „*petit balet*“. (BASSOMPIERE, François de, *Journal de ma vie*, Libraire de la Sociétés de l'histoire de France 1870, s. 141.)

¹⁸⁷ FUČÍKOVÁ, *Tři francouzští kavalíři*, s. 103.

¹⁸⁸ FUČÍKOVÁ, *Tři francouzští kavalíři*, s. 96.

¹⁸⁹ FUČÍKOVÁ, *Tři francouzští kavalíři*, s. 104.

¹⁹⁰ NIUBO, Marc, *Phasma Dionysiacum Pragense*, in: Alena Jakubcová (ed.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Osobnosti a díla, Praha 2007.

3.5 Taneční hudba v Čechách rudolfinské doby

V 16. století bylo publikováno velké množství taneční hudby. V době, odpovídající vzniku Papazonova rukopisu (1572–1575) byly už vydány tisky významných nakladatelů. Jedním z prvních byl Pierre Attaignant z Paříže, který v letech 1530–1570 vydal sedm sbírek taneční hudby,¹⁹¹ už první z nich, *Neuf Basse dances deux branles, vingt et cinq pavennes avec quinze gaillardes* (1530) obsahuje *pavany* a *gaillardy*.¹⁹² K dalším se řadí Pierre Phalèse z Lovaně (Leuven), u nějž roku 1568 vyšla sbírka *Luculentum Theatrum Musicum* a roku 1571 sbírka *Liber primus leviorum carminum*, v německé oblasti zvaná *Löwener Tanzbuch*, a Tilman (Tielman) Susato z Antverp se sbírkou *Danserye (Het derde musyck boexken)* vydanou roku 1551. Z oblasti střední Evropy (Vratislav/Bresslau) uveďme obsáhlé, byť ne kompletně dochované, sbírky bratrů Paula a Bartholomea Hessena: *Etlicher gutter Teutscher und Polnischer tenz* a *Viel feiner lieblicher stücklein Spanischer, Welscher, Englischer, Französischer composition und tenz* (obě 1555).¹⁹³ V italském prostředí patří mezi rané tisky taneční hudby *Intabolutura de lauto* (Antonio Rotta, 1546), obsahující taneční suity v pořadí *passamezzo-gagliarda-padovana*, *Intabolutura ... sopra el lauto* (Giulio Abondante, 1546) a *Intabolutura nova di varie sorte de balli* (Antonio Gardane, 1551), rovněž obsahující *gagliardy*.¹⁹⁴ Z dalších je to např. čtyřhlasá sbírka Francesca Bendusiho *Opera Nova Di Balli*, kterou roku 1553 publikoval v Benátkách Antonio Gardane, nebo sbírka Giorgia Maineria *Primo*

¹⁹¹U třetí (1547) až šesté (1555) je jako autor uveden Claude Gervaise, u sedmé (1557) Etienne du Tertre.

¹⁹²LUTZ, Galliarde, *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, sl. 990.

¹⁹³BROWN, Howard Mayer, STEIN, Louise K., *Hudba v renesanci*, Bratislava 2012., s. 264.

¹⁹⁴SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

libro de Balli a quattro voci, accomodati per canter e sonar d'ogni sorte di istromenti, kterou rovněž v Benátkách vydal Angelo Gardano (1578).

Všechny tyto tisky mohly doputovat až do českých zemí, stejně tak mohly být známy hudebníkům, kteří v českém prostředí působili, pokud ne jako celá díla, pak alespoň některé skladby v nich obsažené. Jiří Tichota např. dokládá přímou souvislost třídobé písně *Elselein liebes Elselein mein*, obsaženou v jedné loutnových tabulatur české proveniencí s anonymní *galliardou* (často se vyskytující v různém loutnovém repertoáru), kterou vydal tiskem např. Phalése roku 1568 ve sbírce *Luculentum Theatrum Musicum*.¹⁹⁵

Tichota, který se důkladně zabýval výzkumem instrumentálních světských hudebních forem raného novověku, jmenuje a částečně popisuje dochované loutnové rukopisy české proveniencí,¹⁹⁶ konkrétně pět rukopisných tabulatur německého typu z let 1570–1620; nejstarší z nich pochází z Mikulova, další dvě ze Žatce a dvě z Prahy. Tichota konstatuje, že české rukopisy zachycují skutečně reprezentativní vzorek dobového evropského repertoáru a obsahují tance německé, italské, španělské, polské, maďarské, francouzské, anglické i sedmihradské.¹⁹⁷ Dále pak hovoří o zálibě domácí šlechty i městského patriátu v importované taneční hudbě – zejména z Francie a Itálie.¹⁹⁸

Nejstarší sborník z dietrichsteinské knihovny v Mikulově (Tichota jej označuje jako DM a datuje jeho vznik ke konci 70. let 16. století) obsahuje převážně tance, mezi nimiž je nejpočetněji zastoupena dvojice *passamezzo-saltarello* – celkem 12-krát. *Passamezzo* je kromě toho jednou zapsán samostatně, jednou dvojice *Tantz-Nachtanz*,¹⁹⁹ dvakrát *Caracossa*, jednou

¹⁹⁵TICHOTA, Jiří, Bohemica a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu, *Miscellanea musicologica* 31, 1984, s.163.

¹⁹⁶TICHOTA, *Bohemica a český repertoár*, s.143–225.

¹⁹⁷TICHOTA, *Bohemica a český repertoár*, s.146.

¹⁹⁸TICHOTA, *Bohemica a český repertoár*, s.148.

¹⁹⁹Dvojice *Tantz-Nachtanz* je ve své podstatě obdobou dvojice *passamezzo-saltarello*, v obou případech jde o kráčivý tanec bez poskoků v sudém metru následovaný rychlejším skočným

Chepassa a jednou samostatná *Galliarda*.²⁰⁰ Další, titulovaná jako *Mumrajská galliarda*,²⁰¹ je zapsána v o něco mladším²⁰² žateckém sborníku s označením *Prima pars tabullaturae continens choreas et galliardas tantum* (u Tichoty jako AŽ), jež vyhotovil Jan Arpin z Dornsdorfu.²⁰³

Italské skladby měla v repertoáru Rožmberská kapela, což nepochybně souvisí se zálibou Viléma z Rožmberka v italské hudbě, která má své kořeny v jeho první zahraniční cestě.²⁰⁴ Repertoár byl ovšem širší a měl být pestrý, jak dokládá citát z instrukcí této kapely: „*Item toto obzvláště J. M.*²⁰⁵ *pán ráčí jmíti, aby pěkné mutety a francouzské a vlaské kusy troubívali, a co tak krátkých a pěkných kusův jest, aby se jim ven naučili. Item aby společné cvičení všech pusounářův třikrát do téhodne vždycky bývalo, kdež jim příhodno bude, totiž v pondělí, v středu a v pátek, a to vždy celú hodinu, aby sejdouce se vo dvanácte hodin až do jedný ve spolek troubili mutety a jiný a jiný kusy, neb J. M. pán ráčí jmíti nad tím stížnost, když jednostejný kusy často troubí.*“²⁰⁶ Zíbrt dosvědčuje v repertoáru i taneční kusy, s podotknutím, že tyto tance patrně tančila česká šlechta: „*Mezi notami kapely pánů z Rožmberka zahlédli jsme pasomezy galiardy tance, partes 5.*“²⁰⁷

Zíbrt uvádí také nástrojové složení Rožmberské kapely: pumorty, šalmaje, pozouny, cinky, roketle, flétny, píšťaly, krumhorney, dulcian, bubny, violy da

dovětkem, s rytmicky obměněnou melodií kráčívého tance. Takovéto dvojice, k nimž se řadí i *pavana-gagliarda*, byly u hudebníků v 16. století velmi oblíbené.

²⁰⁰ TICHOTA, *Bohemica a český repertoár*, s.151.

²⁰¹ VOLEK, Tomislav, JAREŠ, Stanislav, *Dějiny české hudby v obrazech*, Praha, 1977, s. 103.

²⁰² Tento sborník byl po jistou dobu, před nalezením mikulovského sborníku, pokládán za nejstarší známou loutnovou tabulaturu českého původu.

²⁰³ VOLEK-JAREŠ, *Dějiny české hudby v obrazech*, s. 412.

²⁰⁴ Podrobněji v kapitole **3.2 Kontakty české aristokracie se zahraničím**.

²⁰⁵ Jeho Milost, titul rožmberského vladaře.

²⁰⁶ Citováno podle: ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 236, Viz článek Františka Mareše, Rožmberská kapela, ČČMus., 1894, s. 209.

²⁰⁷ ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 199.

gamba, housle, positiv, virginal a další klávesové nástroje,²⁰⁸ tedy obvyklé nástrojové vybavení dobře vybavených souborů oné doby.²⁰⁹

Rovněž na tomto místě nelze opomenout císařskou kapelu, nejvýznamnější hudební těleso rudolfinských Čech,²¹⁰ byť její hlavní náplní nebylo provozování hudby taneční. Byli v ní však významnou měrou zastoupeni Italové,²¹¹ kteří jistě měli v dobré paměti hudbu své vlasti, včetně tanečních melodií. I jejich prostřednictvím se mohlo šířit povědomí o italské taneční hudbě.

Obliba taneční hudby v 16. století v širším měřítku jistě nepřekvapí, neboť byla velmi vhodná i pro domácí muzicírování amatérských hudebníků z řad vzdělaných vrstev.²¹² Obzvláště *gagliardy* se vyznačovaly velmi živou a zapamatovatelnou hudbou, lze si představit, že právě tyto svižné melodie zněly i jako oblíbené popěvky, že je lidé slýchali prakticky každodenně a že si tak zcela přirozeně osvojili rytmizaci a hudebnost nejoblíbenějšího renesančního tance.²¹³ Stejně tak můžeme předpokládat, že zkušení hudebníci i z řad amatérů nepotřebovali notační záznamy k tomu, aby si dovedli osvojit jednoduchou líbivou melodii, doplnit ji náležitou harmonizací a improvizovat ji v četných variacích. Jednoduchost a zapamatovatelnost byla u taneční hudby důležitá. Můžeme proto pokládat za jisté, že povědomí o taneční hudbě bylo v pozdně renesančních Čechách mnohem širší, než odpovídá množství dochovaných pramenů, neboť právě v tomto případě jde o typ hudby, která se snadno šíří pouhým odposloucháváním a nápodobou. Jak výstižně podotkl Petr Daněk: „*už v 16. století bylo posluchačům a interpretům především*

²⁰⁸ ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 240.

²⁰⁹ SALMEN, *Musikleben im 16. Jahrhundert*, s. 156–159. SALMEN, *Der Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, s. 99–100.

²¹⁰ Rudolfinská císařská kapela je předmětem badatelského zájmu už od 19. století a byly jí věnovány mnohé práce a studie. Z těch novějších lze uvést např.: ŽÁČKOVÁ ROSSI, Michaela, *Hudebníci ve službách Rudolfa II. (1576–1612): rekonstrukce na základě účetních knih*, disertační práce, FF UK, Praha 2016.

²¹¹ ŽÁČKOVÁ ROSSI, *Hudebníci ve službách Rudolfa II.*, s. 85.

²¹² BROWN-STEIN, *Hudba v renesanci*, s. 248.

²¹³ Podrobněji o oblíbě *gagliardy* v kapitole **6 Gagliarda – stěžejní tanec Papazonova spisu**.

*světské hudby povětšinou jedno, kdo byl autorem interpretované hudby. Hlavně že se na ni dobře tančilo!*²¹⁴

O provozování taneční hudby v českém prostředí při konkrétních událostech máme jen kusé informace. Jinde už byla zmíněna účast pražské židovské hudby, která „*velmi libě k tancům hrála*“²¹⁵ při svatebním veselí Petra Voka s Kateřinou z Ludanic na Bechyni v únoru 1580. Z pozdější doby víme o příležitosti, při níž, protože jiná hudba k dispozici nebyla, zahrály společnosti k tanci dokonce dvě urozené dámy z nejvyšších kruhů: Anna Benigna, dcera Kryštofa Popela z Lobkovic, a jedna z dívek fraucimoru paní Polyxeny z Lobkovic.²¹⁶ Provozovaný repertoár v těchto případech zůstává neznámý.

O přetrvávající zálibě příslušníků císařského dvora v italské instrumentální a taneční hudbě svědčí i konvolut, který pochází z počátku 17. století a jehož majitelem byl císařský rada Franciscus Godefridus Troilus à Lessoth. Konvolut čítá celkem 17 položek: čelné místo zaujímá sbírka Cesara Negriho *Nuove Inventioni di Balli*, za ní následuje 15 hudebních tisků (1613–1618), jako poslední je zařazen traktát pojednávající o menzurální notaci (1618).²¹⁷ Konvolut je dne uložen v Národní knihovně České republiky, v hudebním oddělení, a je označen signaturou 11 B 41.

²¹⁴ DANĚK, Petr, Co všechno (ne)víme o hudbě české renesance, *Opus musicum* 2003/2, s. 33.

²¹⁵ BŮŽEK a kol., *Věk urozených*, s. 328.

²¹⁶ Šlo o dvorskou slavnost, 23. května 1604, za účasti španělského vyslance Guilléna de San Clemente a elity aristokracie prohabsburského smýšlení – m.j. Kryštof Popel ml., kancléř Zdeněk Vojtěch Popel z Lobkovic, jeho choť Polyxena. (TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 224.)

²¹⁷ RACEK, *Italská monodie*, 1945.

4 Evangelista Papazzone v habsburských službách

„Panovnické dvory se během raného novověku proměnily v prvořadá kulturní centra, udávající měřítko krásy, elegance, mravů a slušného chování a zprostředkující je ostatní šlechtické společnosti.

Dvorská každodennost se stala vzorem šlechtického životního stylu.“

(Petr Maťa)²¹⁸

Když Evangelista Papazzone nastoupil do habsburských služeb na podzim roku 1571, krátce po návratu arcivévody Rudolfa (a jeho bratra Arnošta) ze Španělska, byl si zcela jistě dobře vědom, že přichází ke dvoru příslušníka jednoho z nejvýznamnějších evropských rodů, předurčeného stát se císařem.

Jistě také věděl, že jeho nový mecenáš absolvoval důkladnou výchovu u španělského dvora, kde se nezbytně musel blíže seznámit s italským tanečním stylem a také se v něm prakticky vzdělat. Papazzone mohl rovněž předpokládat, že Rudolf jako významný člen rodu Habsburků, chápe a oceňuje význam dvorské reprezentace a okázalých slavností. Pravděpodobně i hodně slyšel o velkolepém sňatku arcivévody Karla Štýrského s Marií Bavorskou, k němuž došlo krátce před Papazonovým nástupem do habsburských služeb. S vysokou pravděpodobností mohl očekávat, že v životě jeho mladého patrona Rudolfa nastanou velmi důležité životní předěly a slavnostní události, při nichž najde své uplatnění i tanec – především korunovace a sňatek – a že posléze dojde i k narození potomků, které bude nutné patřičně vzdělat, aby obstáli při plnění reprezentačních povinností.

²¹⁸ MAŤA, Petr, *Svět české aristokracie*, s. 366.

Papazzone mohl také předpokládat, že mladý arcivévoda, který v Itálii osobně zažil velkolepé slavnosti okrášlené tanečními výstupy,²¹⁹ bude chtít pořádat podobné slavnosti i během své vlády. Mohl doufat v to, že i sám Rudolf našel v tanci osobní zálibu, podobně jako jeho strýcové Ferdinand Tyrolský²²⁰ nebo Don Juan d'Austria,²²¹ který oba prince doprovázel ze Španělska do Itálie při jejich zpáteční cestě a jehož aktivní zájem o *gagliardu* a výuku tance zmínil i Negri ve své sbírce.²²² Konečně mohl dvorní taneční mistr pomýšlet i na získání přízně bohatých dvořanů a významných šlechticů, kteří by dokázali ocenit jeho umění a případně ho angažovali pro soukromou výuku svých potomků.

Taneční mistr, který nastoupil do služby k utvářejícímu se dvoru²²³ osmnáctiletého arcivévody, předurčeného stát se císařem, tedy mohl očekávat slibnou kariéru, dobré výděvky a dosažení imponujícího postavení. Skutečnost, že se to mohlo zdařit, dokládá o něco mladší výčet tanečních mistrů, kteří uspěli na významných evropských dvorech; jejich jména, vysoké výděvky a počty byly jistě známy dalším tanečním mistrům.²²⁴

Situace u Rudolfova dvora ovšem umění tanečního mistra tolik nakloněná nebyla. Císař Rudolf se nikdy neoženil a neměl tedy ani legitimní potomky, jeho korunovace, s výjimkou přešpurské, proběhly v chvatu a neobvykle

²¹⁹ Např. slavnost v Janově v červenci 1571, podrobněji v části **2.1 Rudolf II. a jeho taneční aktivity**.

²²⁰ O tanečních zájmech arcivévody Ferdinanda podrobněji v části **4.1 Ferdinand Tyrolský**.

²²¹ O tanečních zájmech Dona Juana d'Austria více v části **6.3 Gagliarda jako virtuózní tanec (forma prezentační)**.

²²² NEGRI, C., *Nuove Inventioni*, s. 8.

²²³ Rudolf a Arnošt disponovali společným dvorem už od roku 1561 (podrobněji v **2.1 Rudolf II. a taneční aktivity**). Lze však předpokládat, že po jejich návratu do střední Evropy došlo k rozšíření dvora a dalším změnám reflektujícím aktuální potřeby.

²²⁴ NEGRI, C., *Nuove Inventioni*, s. 2–16. Sběrka sice (poprvé) vyšla až roku 1602, Negri v ní ale zmiňuje i své předchůdce, např. svého učitele Pompea Diobona, který roku 1554 získal skvěle placené místo u francouzského královského dvora.

skrovně, v okázalých výpravných slavnostech si panovník neliboval. Evangelista Papazzone prostě u dvora zůstal tanečním mistrem pážat.

Konkrétních informací o Papazonovi samém není mnoho, jak je to ostatně u lidí jeho postavení v oné době obvyklé. Žil v době, kdy nebylo běžné zaznamenávat data narození, a stejně jako naprostá většina autorů italských tanečních sbírek psal o tanci, nikoli o sobě. Neznáme ani přesné datum jeho příchodu do Prahy, dvůr císaře Rudolfa se ale v Praze natrvalo usadil v roce 1583 a tehdy už můžeme předpokládat pobyt Evangelisty Papazzona v tomto městě za jistý.

Několik dílčích informací, týkajících se Papazonova osobního života, uveřejňuje článek rakouského muzikologa Marka Motnika, s důrazným upozorněním, že nejsou pramenně doložené, a odkazuje přitom na práci *Memorie storiche della città e dell'antico ducato della Mirandola* z roku 1876. Podle ní Papazzone zemřel roku 1596 ve věku 72 let, což by odpovídalo jeho narození v roce 1524. (Uvedený rok úmrtí lze pokládat za věrohodný, protože v císařských účetních knihách se Papazonovo jméno objevuje naposledy roku 1595.) Po svém skonu zanechal prý v Praze tři potomky,²²⁵ disponující majetkem a šlechtickým titulem Papazzone di Clastray. Na základě uvedené zprávy Papazzone pocházel z města Mirandola, podle jiného pramene, rovněž neověřeného, z Mantovy.²²⁶

Podle záznamů v účetních knihách (*Hofstaatsverzeichnisse*, tzv. hofštáty) vstoupil do habsburských služeb roku 1571, tedy ve věku 47 let, a své působení jako taneční mistr pážat (*Edelknabentanzmeister*) s největší pravděpodobností zahájil u dvora, který v té době měli bratři Rudolf a Arnošt ještě

²²⁵ V jednom z dopisů Polyxeny Lobkovické z Pernštejna, z června 1627, je zmíněn Perene Papazoni, komorník císaře Ferdinanda II. (MAREK, Pavel, *Svědectví o ztrátě starého světa*, České Budějovice 2005, s. 550.) Případný příbuzenský vztah k Evangelistu Papazonovi ovšem není nijak potvrzen.

²²⁶ MOTNIK, *Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof*, s. 136–137.

společný.²²⁷ V seznamu dvorních sloužících je výslovně uvedeno, že „*prvního října Léta Páně 1571 nastoupil do služby, dostával měsíční plat 8 císařských florinů, úhrnem ročně 96 florinů*“.²²⁸

Není známo, za jakých okolností se ke dvoru dostal, vzhledem k dataci se nabízí domněnka, že ke jeho angažování došlo během pobytu arcivévodů Rudolfa a Arnošta v Itálii při návratu ze Španělska do Vídně.

V hofštátech je jeho jméno uvedeno ve více verzích: jako Evangelista Pogozone (1576), Evangelista Pogatzan (1580), Evangelista Papatzan (1584), Evangelista Papaczan (1589).

Podle záznamů v hofštátech byl Papazzone po dobu svého působení jediný, kdo se zabýval tancem, u Rudolfova dvora tehdy žádný další taneční mistr veden nebyl.²²⁹ Jeho funkce byla označena jako *Edelknabentanzmister* a byl zařazen mezi *Stallpartei*, stejně jako všichni další, kteří měli na starosti pážata. Kromě něj to byli:

Edelknabenhofmeister

Edelknabenpräzeptor

Edelknabenunterhofmeister a *Edelknabenunterpräzeptor*

Edelknabentafeldecker

Edelknabenhausdiener

Edelknabenfechtmeister

²²⁷ Účetní knihy týkající se tohoto společného dvora nejsou dostupné. Hausenblasová však ve srovnávací tabulce týkající se obsazení dvorských funkcí a úřadů za císaře Maxmiliána II. a za Rudolfa II. ponechává kolonku *Edelknabentanzmeister* k roku 1574 neobsazenou. Papazzone tedy nebyl účetně veden u dvora císaře Maxmiliána. (HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II*, s. 136.)

²²⁸ HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaiser Rudolfs II*, s. 426.

²²⁹ Jméno Carlo Beccaria se v hofštátech nevyskytuje. Přítomnost tohoto tanečního mistra u dvora císaře Rudolfa uvádí pouze Cesare Negri, podrobněji v kapitole **2.2 Rudolf II. a jeho dvůr**. Nebyl dosud nalezen pramen, který by tento údaj potvrzoval.

Není vůbec zřejmé, kolik pážecích svěřenců měl Papazzone na starosti. Hofštáty sice v rubrice *Edelknaben* uvádějí konkrétní jména pážat, ale až z pozdějších let (1612), nikoli z doby Papazonova působení. Z dřívějších let není uveden přesný počet pážat, někdy rubrika ani není vyplněna (1580).²³⁰

Není znám ani rozsah a vymezení jeho povinností. Jako taneční mistr pážat se staral nejen o zvládnání tanečních dovedností svých svěřenců, ale pečoval i o celkovou pohybovou výchovu. Pravděpodobně dbal i na rozvíjení a kultivaci jejich společenských dovedností, podobně jako další taneční mistři oné doby, kteří bývali angažováni jako vychovatelé urozené mládeže.

Papazonovo finanční ohodnocení u dvora bylo dost nízké, alespoň zpočátku. Jeho nástupní plat v roce 1571 činil 8 zlatých měsíčně, což platilo ještě v letech 1573–1574, takto málo byli placeni jen vykonavatelé pomocných funkcí. Později si polepšil, podle údajů ve svazku z roku 1585 byl už jeho měsíční plat dvojnásobný, tedy 16 zlatých (což odpovídalo např. platu dvorních trubačů).²³¹

Cenné sdělení o Papazonovi představuje i samotný fakt, že uměl číst a psát. To se sice může jevit jako samozřejmé u autora tanečního rukopisu, ale vůbec to nemuselo platit pro každého tanečního mistra ani v Itálii, která v rozšíření gramotnosti zaujímala mezi evropskými zeměmi přední místo.²³² Motivacemi vzniku Papazonova spisu mohly být i sebevědomí umělce²³³ a snaha o sebe prezentaci jakožto člověka vzdělaného a intelektuálně zdatného, v důsledku i dosažení lepšího postavení u dvora, jehož získání

²³⁰ HAUSENBLASOVÁ, *Der Hof Kaisers Rudolf II.*, s. 423–427.

²³¹ Za laskavé poskytnutí těchto údajů děkuji Michaele Žáčkové Rossi.

²³² Podrobněji k otázce gramotnosti v období renesance: BURKE, Peter, *Žebráci, šarlatáni, papežové*, Praha 2007, s. 167–196.

²³³ Italští taneční mistři hovořili o své činnosti jako o *virtù dell ballare*, tedy o tanečním umění. (např. NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 33.)

bývalo pro příslušníky dvora považované za spisovatele a intelektuály (*letterati*) o něco snazší.²³⁴

²³⁴BURKE, Peter, Dvořan, in: Eugenio Garin (ed.), *Renesanční člověk a jeho svět*, Praha 2003, s. 125.

4.1 Evangelista Papazzone v dalších službách?

Pokud taneční mistr, který v císařských službách nebyl příliš skvěle placen, mohl svým potomkům zanechat majetek, naskýtají se logicky úvahy a otázky, jakým způsobem k onomu majetku přišel, a zda své odborné znalosti a dovednosti mohl uplatnit i jiným způsobem. Mohl například nabízet a poskytovat své služby mimo dvůr, podobně jako to dělávali hudebníci z rudolfinské kapely, kteří se nechávali najímat i pro jiné příležitosti a nehráli jen pro císaře, který o jejich produkce možná ani tolik nestál.²³⁵

Jak už bylo uvedeno výše, Papazonův pobyt v Praze můžeme pokládat za jistý od roku 1583 a v této době lze pokládat za více než pravděpodobné, že se v řadách české šlechty mohli najít zájemci o služby kvalifikovaného tanečního mistra. Případné mecenáše, kteří mohli ocenit Papazonovo umění a jeho služby, bychom měli bezesporu hledat mezi těmi, kteří již italský způsob tance znali a dovedli tedy posoudit, jak by jim mohl být prospěšný při jejich společenském uplatnění, při výchově nebo prostě příjemně zpestřit život. Můžeme předpokládat, že to byli hlavně ti, kteří byli svými rodovými tradicemi i osobními ambicemi, zájmy a v neposlední řadě i konfesí úzce spjati s vládnoucím rodem Habsburků, a ti, kteří se v rámci příprav na svou kariéru v mládí vydali na kavalírskou či jinou cestu do Itálie nebo absolvovali pobyt u některého kulturně vyspělého zahraničního dvora. Konkrétním příkladům takových osobností i událostí spojených s tancem byla věnována část **3.4 Tanec v životě české nobility**. Zde ještě můžeme připomenout, že šlo hlavně o příslušníky rodu Lobkoviců, Pernštejnů, pánů z Hradce a dalších významných katolických rodů, hlavně těch, kteří udržovali styky se zahraničními dvory. Právě ti mohli mít velký zájem na tom, aby si jejich

²³⁵ LINDELL, *Hudební život na dvoře Rudolfa II.*, s. 105–106.

potomci v rámci náležitého vzdělávání osvojili i potřebné společenské dovednosti, včetně dovedností pohybových a tanečních.

I u dam a dívek byla žádoucí jistá společenská obratnost, obzvláště v případech, kdy se měla dívka odebrat do ciziny, ať už jako členka fraucimoru vysoce postavené dámy nebo za účelem sňatku; bylo důležité, aby ovládala alespoň základy náležitého způsobu tance. Na tomto místě je nutno znovu připomenout rod Pernštejnů a pověstnou vysokou společenskou úroveň deér Vratislava z Pernštejna a jeho manželky, španělské šlechtičny Marie Manrique de Lara, jež velmi dbala na výchovu svých potomek v duchu španělské kultury. O konkrétní podobě a rozsahu výuky perňštejnských dívek přesné informace nemáme, její výsledky ale vedly současníky k uznanému obdivu: „*všechny nejenom ovládají španělský jazyk,²³⁶ nýbrž znají též jazyk dvořanský, tak jako by odmala žily v paláci Vaší Výsosti, neboť byly vychovávány na dvoře císařovny.*“²³⁷

Polyxena z Pernštejna, nejproslulejší z perňštejnských deér, se narodila roku 1566, roku 1583 jí bylo 17 let. Pobývala v té době v Praze? Byla součástí vzdělání této nesmírně kultivované dámy i taneční průprava? Dostávalo se taneční průpravy jiným urozeným dívkám? Pokud ano, pak se nejspíše odehrávalo, v souladu s dobovými zvyklostmi, v domácím prostředí, takže angažovaný taneční mistr by docházel za nimi do jejich domácího prostředí, do pražských paláců. Mohl být tímto domácím učitelem tance právě Evangelista Papazzone? Mohl dvorský či perňštejnský způsob výchovy inspirovat

²³⁶ Kromě španělštiny uměly také italsky, učily se i češtinu, němčinu a latinu. (RYANTOVÁ, *Polyxena z Lobkovic*, s. 48–49.)

²³⁷ RYANTOVÁ, *Polyxena z Lobkovic*, s. 49. Citát pochází z dopisu, jenž napsal španělský vyslanec San Clemente španělskému králi roku 1596. Zmíněnou císařovnou byla Marie Habsburská, matka Rudolfa II., která po smrti Maxmiliána II. pobývala v Praze v letech 1576–1581, poté odjela se do Španělska. Jako její významná dvorní dáma odjela spolu s ní i nejstarší z Pernštejnských deér Jana (nar. 1556), která se roku 1585 provdala za Fernanda de Aragón, vévodu z Villahermosy.

k následování i další příslušníky české šlechty? Při současném stavu bádání (např. lobkovický archiv není přístupný) zůstává většina těchto otázek bez konkrétních odpovědí, jakkoli ty kladné můžeme pokládat za blízké reálné skutečnosti.

5 Papazzone jako představitel italského tanečního stylu *Cinquecento*

*Neboť může-li být toto umění vykonáváno ve světě,
který nabízí člověku příležitosti dát se poznat velkým pánům
a knížatům, které jiné než ono je tím nejpřednějším?*
(Cesare Negri)²³⁸

Evangelista Papazzone byl jedním z mnoha reprezentantů propracovaného tanečního stylu, který byl za jeho života znám a provozován nejen v Itálii, ale i v dalších evropských zemích. V mnoha italských městech byly zavedeny taneční školy, které sloužily nejen zájemcům o zvládnutí pohybových dovedností nezbytných pro uplatnění ve společnosti, ale i těm, kteří si sami zvolili profesi tanečního mistra pro svou budoucí kariéru.

V Itálii si tanec udržoval a upevňoval velmi silnou pozici už od 15. století²³⁹ a taneční umění zde tvořilo nezbytnou součást společenských dovedností i ve století šestnáctém. Tančila dokonce i knížata duchovní: např. Czerwinski připomíná podle něj největší tančící společnost duchovních z roku 1562, kdy se v Tridentu konal bál za přítomnosti španělského krále. Bálu se zúčastnilo veškeré vyšší duchovenstvo shromážděné na tehdy probíhajícím Tridentuském koncilu,²⁴⁰ biskupové, kardinálové, opatové, preláti – ti všichni tančili s důstojností a vznešeností, jako předtanečník zahájil bál kardinál Hercules z Mantovy.²⁴¹

²³⁸ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 2.

²³⁹ Podrobněji k tématu italského tance 15. století: KLEMENTOVÁ, *Renesanční tanec*.

²⁴⁰ Tridentuský koncil probíhal v letech 1545–1563.

²⁴¹ CZERWINSKI, *Brevier der Tanzkunst*, s. 35.

Taneční styl *Cinquecento* je poměrně dobře zachycen v tanečních sbírkách a traktátech italských autorů, z nichž nejvýznamnější jsou obsáhlé práce Fabritia Carosa a Cesara Negriho.²⁴² Spisy těchto autorů ovšem zachycují pokročilou etapu vývoje a lze jen odhadovat, jak se tento taneční styl utvářel a formoval ve svých počátečních fázích.

Podobně nelze ani přesně určit dobu jeho vzniku, kterou můžeme na základě dochovaných pramenů odhadovat do první poloviny 16. století. S jistotou však víme, že italský způsob tance, který je zachycen a popsán v dochovaných tanečních spisech ve druhé polovině 16. a v první polovině 17. století, byl provozován už ve 40. letech 16. století, kam jej lze prokazatelně doložit na základě informace Cesara Negriho o působení tanečního mistra Pietra Martira²⁴³ v Římě za papeže Pavla III.,²⁴⁴ jehož pontifikát skončil roku 1549.

²⁴² Přehled jednotlivých spisů a jejich charakteristiky překládám v podkapitole: **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento.**

²⁴³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 2.

²⁴⁴ Pavel III., vlastním jménem Alessandro Farnese, byl papežem v letech 1534 až 1549.

5.1 Charakteristické rysy tanečního stylu *Cinquecento*

*Vlaský způsob zavedl do tančení složité úklony,
zdvořilůstky, umělé obraty, které byly vhodně
přizpůsobeny k tehdejšímu kroji mody španělské.
(Čeněk Zíbrt)²⁴⁵*

Italské pojetí tance, které sami italští taneční mistři nazývali *virtù del ballare*,²⁴⁶ bylo velmi kultivované a vycizelované. Velký důraz byl kladen na elegantní a půvabné provedení tanečních pohybů i samotné chůze a rovněž důstojné a hrdé držení těla, pro něž Italové užívali výraz *pavoneggiare* (*pavoneggiandossi*) – tedy „nésti se jako páv“.

Dalším důležitým znakem tanečního stylu *Cinquecento* byla jeho pestrost a rozmanitost, spočívající především v množství tanců různého tempa a charakteru, mezi nimiž výsadní postavení zaujímala *gagliarda* a konkrétní autorské choreografie, většinou zvané *balletti*. Jak *gagliarda* se svými četnými obměnami, tak i důmyslně stylizované *balletti*, byly a jsou z hlediska neznalého pozorovatele krokově i choreograficky dosti komplikované a kladou nemalé nároky na paměť tanečnicků i jejich taneční dovednosti. Pro jejich dokonalé provedení bylo nezbytné znát a ovládat až několik desítek typů kroků, krokových variací a dvorných pohybů, které se někdy vzájemně lišily jen v drobných detailech.²⁴⁷

²⁴⁵ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 199.

²⁴⁶Italský výraz *virtù* má více významů: schopnost, dovednost, kladná vlastnost, etnost.

²⁴⁷Konkrétní popisy kroků a pohybů užívaných v tanci ve svých sbírkách formulovali pouze tři autoři: Caroso, Negri a Santucci. Přehled těch nejdůležitějších uvádím v závěru práce: **12 Příloha 1: Slovník italských pojmů.**

Aby člověk působil skutečně elegantně, což bylo základním požadavkem správného provedení tance, musel především umět ovládat své tělo a krásně chodit i stát. Dále bylo nezbytné osvojit si provedení nezbytných zdvořilostí, především poklon, dodržovat další četná pravidla dvorného chování (*creanza honorata*) a správně zacházet se součástmi své garderoby, což pro dámy byla hlavně vlečka šatů, vyztužená spodnička (*vertugado/verdugado*), vějíř a rukavice, pro pány plášť, rukavice, klobouk a kord, které nemuseli odkládat ani při tanci.²⁴⁸ To vše vyžadovalo důkladnou přípravu, důslednou péči tanečních mistrů a množství hodin strávených na tanečních lekcích, což nebylo a ani nemohlo být dostupné všem. Proto můžeme za typický znak stylu *Cinquecento* považovat i jeho výlučnost.

V popisech tanců Italové často používali výrazy *gratia*, *gentilezza*, *leggiadro*. Všechny mají více významů a velmi dobře ilustrují, čím měl být styl *Cinquecento* charakteristický:

- ***gentilezza*** = vznešenost, šlechtnost, ušlechtilost, vlídnost, ochota, laskavost, přátelskost, ohleduplnost, jemnocit, taktnost, příjemnost;
- ***leggiadro*** = půvabný, spanilý, graciózní, rozkošný, roztomilý, něžný;
- ***gratia*** (v dnešní italštině *grazia*) = půvab, ladnost, roztomilost, líbeznost, šarm, elegance, zdvořilost, milost, slušnost, laskavost, slitování, náklonnost, přízeň, také dík.

Výraz *grazia* (*gratia*), výrazně upřednostňovaný, se v renesanční Itálii zdaleka neomezoval jen na taneční sféru, podle Burka²⁴⁹ byl to ústřední pojem renesanční dobové umělecké kritiky. Burke k užívání tohoto pojmu na přelomu 15. a 16. století píše: „*V tomto období, stejně jako v jiných, jazyk*

²⁴⁸ Podrobněji jsem toto téma zpracovala v článku: TILLMANOVÁ, Hana, O dvorných způsobech kavalírů rudolfínské doby, *Clavibus unitis* 6, 2017 [online], dostupné z: https://www.acecs.cz/media/cu_2017_06_tillmanova.pdf.

²⁴⁹ BURKE, *Italská renesance*, s. 216.

vkusu byl úzce spojen s jazykem užívaným při hodnocení společenského chování. Decorum [decoro] znamenalo ideál nejen společenský, ale i estetický. „Půvab“ byl termín užívaný o způsobech chování ještě dřív, než byl využit k charakteristice uměleckých děl, a dokonce i maniera byla původně spojována spíše s dobrými způsoby než s uměleckým stylem.“²⁵⁰

V nejvýznamnějších italských sbírkách stylu *Cinquecento*, tedy ve spisech Fabritia Carosa a Cesara Negriho, výraz *grazia* představuje základní a permanentně připomínaný požadavek. Vizuální stránka tance byla pokládána za nesmírně důležitou, neboť jeho společenská forma, byť nebyla primárně koncipována ve smyslu tanců pro podívanou, byla vlastně vždy určena někomu, kdo přihlíží. V popisech pohybů a tanců uvedených autorů nacházíme nemálo poznámek o okolostojících (*circostanti*), přihlížejících (*astanti*) a přítomných (*assistanti*), doprovázených radami, jak těmto osobám poskytnout co nej příjemnější podívanou. Naléhavý pokyn tohoto typu detailně formuloval např. Negri u popisu provedení střapcového skoku (*salto del fiocco*), jehož popis končí slovy: „Kromě toho, že tak přítomným osobám poskytne krásný a půvabný pohled, vyhne se i každé poznámce o chybě, jíž by bylo stání s křivými nohama, zkrouceným tělem, hlavou sklopenou na tu či onu stranu, otevřenými ústy a očima, jež míří do vzduchu. Všechny těchto nedostatků je třeba se varovat, protože poskytnou přihlížejícím hrozný pohled.“²⁵¹

Zřejmě šlo o víc než pouhý estetický dojem, který taneční mistr požadoval po svých žácích. Norbert Elias konstatuje, že v 16. století zesílila tendence lidí pozorovat sebe i ostatní, a považuje ji za znak vzájemné kontroly a rovněž sebekontroly, související s proměnou společenské hierarchie a utváření nové aristokracie, v níž jsou jednotliví příslušníci více vystaveni společ-

²⁵⁰ BURKE, *Italská renesance*, s. 175.

²⁵¹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 65.

čenského kontrole a tlaku ostatních směrem k tomu, co je považováno za „dobré chování“.²⁵²

Jakýsi ideál, nicméně ideál dosažitelný a v uvedeném případě i dosažený, nám přibližuje Negriho vzpomínka, v níž popisuje taneční schopnosti děvčátka, které se neostýchalo předvést své taneční dovednosti společnosti z kruhů nejvyšších: „10. července 1592 přijel do Milána Nejjasnější pan vévoda z Mantovy a ubytoval se u Nejjasnějšího pana hraběte Pirro Visconte. Když pak pan hrabě řekl Jeho Výsosti, že tu je i devítiletá dcerka pana Rinalda Tettone, která si přímo zázračně vede v tanci a v hudbě hrané i zpívané, Jeho Výsost ji chtěla vidět tančit. A tak pan hrabě z příkazu Jeho Výsosti poslal dvě dámy, aby tu dívku přivedly, a povolal mne, svého učitele (maestro), abych pro ni připravil taneční vystoupení. Ona pak v komnatách řečeného pana hraběte zatančila před Jeho Výsostí gagliardu, pavaniglii, canario, a další balletti, k velkému úžasu Jeho Výsosti i ostatních kavalírů, pro svůj nízký věk, hbitost a lehkost, s níž se nesla, dodržování tempa a porozumění hudbě. Když byl tanec po hodině ukončen, Jeho Výsost odešla na večeři, po jejímž ukončení se s několika kavalíry pustila do hry, a mně do vlastních rukou darovala mnoho dublonů.“²⁵³

Událost, kterou Negri popsal, byla neobvyklá svým načasováním a pohotovou realizací, a strukturou zúčastněné společnosti. Navíc umožňuje vytvořit si představu o tanečních dovednostech, které sice nemusely být zcela samozřejmé u všech členů vysoké společnosti, ale nebyly zase ani tolik překvapivé; podobného výkonu, jaký předvedla malá slečna Tettone, jistě byla schopná alespoň část zdatných adeptů kvalitní taneční výuky.²⁵⁴ Mimo-

²⁵² ELIAS, Norbert, *O procesu civilizace*, Praha 2006, s. 148–150.

²⁵³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 12.

²⁵⁴ Negri ve své sbírce uvádí konkrétní jména více než pěti set milánských dam a kavalírů, kteří absolvovali jeho výuku a o nichž se on sám vyjádřil, že tančili půvabně (*leggiadramente*). (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 16–30.)

řádnost situace, která Negriho přiměla k zaznamenání, byla (kromě jeho osobního a dobře honorovaného podílu na celé události) dána především nízkým věkem dívky a její odvahou předstoupit před nejvznešenější společností, pro niž představovala půvabnou a zábavnou kuriozitu.

Citát zároveň ilustruje šíři tanečního repertoáru, jíž aktivně disponovali zdatní adepti tohoto umění a která zahrnovala více konkrétních tanců. Jím bude věnována následující podkapitola.

5.2 Taneční formy stylu *Cinquecento*

Papazzonův rukopis zahrnuje jen část soudobého repertoáru a omezuje se pouze na tři konkrétní tance: jsou to *pavana*, *passomezzo* a *gagliarda*. Pro vytvoření komplexní představy o šíři a rozmanitosti stylu *Cinquecento* ale pokládám za užitečné uvést zde i další významné a běžně užívané taneční formy – *ballo/balletto*, *canario*, *cascarda*, *nizzarda*, *tordiglione*, které jsou zachycené a popsané v dochovaných italských tanečních sbírkách.²⁵⁵

Všechny zmíněné tance (v abecedním pořadí) jsou uvedeny v následující tabulce. Z jejich přehledu jednoznačně vyplývá nejen význam *balletti* a *gagliardy*, jako tanců nejpočetněji zastoupených, ale zároveň i jedinečnost přínosu Evangelisty Papazzona v zaznamenání *pavany* a *passomezza*,²⁵⁶ které se v jiných spisech nevyskytují.

²⁵⁵Tance popsané ve sbírkách představitelů stylu *Cinquecento* nezahrnují celý taneční repertoár tehdejší Itálie, pouze jeho nejsložitější a nejpracovanější část. Itálie si ponechávala a zvláště v lidovém a měšťanském prostředí dále užívala tance jednodušší a snadněji osvojitelné. Z dalších pramenů a zmínek se dochovala jejich jména, např. *bergamasca*, *ciacona*, *forlana*, *romanesca*, *tarantella* aj. Ty však zůstaly stranou pozornosti autorů tanečních sbírek, kteří pravděpodobně nepovažovali za nutné zapsat tance obecně známé a tradované zkušeností, jejichž provedení nevyžadovalo předechozí výuku pod vedením tanečního mistra a které bylo snadné si zapamatovat či improvizovat.

²⁵⁶Míním zde *passomezzo* jako typ kráčivého tance podobného *pavaně*, nikoli stejnojmenné, ale charakterově a strukturně odlišné formy typu *balletti*, popsané v Carosových a Negriho sbírkách. Podrobněji v části **5.3 Pavana a passomezzo, jedinečné tance Papazzonova spisu**.

Přehled tanců stylu Cinquecento

	LC 1560	EP 1572–75	FC I 1581	PL 1589	FC II 1600	CN 1602/04	LL 1607	ES 1614
<i>ballo/balletto</i>			ano		ano	ano	ano	ano
<i>canario</i>			ano		ano	ano	ano	ano
<i>cascarda</i>			ano		ano		ano	
<i>gagliarda</i>	ano	ano	ano	ano	ano	ano	ano	ano
<i>nizzarda</i>						ano		
<i>pavana</i>		ano						
<i>passomezzo</i>		ano						
<i>tordiglione</i>			ano		ano	ano	ano	

- LP – Lutio Compasso: *Ballo della Gagliarda* (1560)
- EP – Evangelista Papazzone: *De arte saltandi* (1572–1575)
- FC I– Fabritio Caroso: *Il Ballarino* (1581)
- PL – Prospero Lutii: *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di Gagliarda* (1589)
- FC II – Fabritio Caroso: *Nobiltà di Dame* (1600)
- CN – Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore* (1602) a *Nuove Inventioni di Balli* (1604)
- LL – Livio Lupi: *Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannari e passeggi...* (1607)
- ES – Ercole (Perugino) Santucci: *Mastro da Ballo* (1614, rukopis)

V zásadě můžeme u italského pojetí tance stylu *Cinquecento* rozlišit dva základní taneční typy. Na jedné straně jsou to tance s danou²⁵⁷ choreografií, kterou vytvořil taneční mistr na konkrétní hudební skladbu – většinou se pro ně užívala označení *balletti*²⁵⁸ a *cascardy*. Jejich konkrétní popisy, doplněné zápisem hudby, zůstaly dochovány v tanečních sbírkách. Druhý typ tvořily tance pojaté volněji, které bylo možno improvizovat na základě určitých stavebních pohybových jednotek na jakoukoli melodii dané taneční formy a do nichž tanečníci vkládali své vlastní zkušenosti a invenci.²⁵⁹ Byla to především *gagliarda* a *canario*; taneční sbírky obsahují často jen výčty jejich variací bez konkrétních popisů či pokynů k provedení.

Oba typy se do jisté míry prolínaly, *gagliardu i canario* nacházíme v repertoáru stylu *Cinquecento* jako samostatné společenské tance, bývaly ale i zařazovány jako kratší pasáže do některých *balletti*. V nich byly buď využity jednotlivé (především *gagliardové*) kroky a pohyby v promenádách a variacích, tančených na základní hudbu v sudém metru,²⁶⁰ nebo tanec typu *balletto* obsahoval celou část, hudebně odpovídající *gagliardě* či *canariu*, v níž mohl a nemusel být použit krokový repertoár těchto tanců.

Autoři dochovaných spisů tanečního stylu *Cinquecento* se ve svých dílech nijak nesnažili charakterizovat uvedené tance a nepokoušeli se vysvětlit, co je pro ně typické, prostě jen zapsali konkrétní choreografie a variace. Zcela jiný byl přístup Thoinota Arbeua, který se naopak snažil vysvětlit pod-

²⁵⁷ I při dodržení choreografie měli ovšem tančící jistou míru volnosti, kdy např. mohli obtížnější krokovou pasáž nahradit snadnější variací, nebo naopak.

²⁵⁸ V souladu s italskou gramatikou používám výrazy *ballo* a *balletto* jako maskulinum.

²⁵⁹ S tímto principem se setkáváme i u lidových a společenských tanců. Podrobněji k tématu např. KRÖSCHLOVÁ, Eva. Diskusní příspěvek k pojmům a taneční systematice, in: Stavělová, Daniela; Traxler, Jiří; Vejvoda, Zdeněk, *Tanec. Záznam, analýza, pojmy*. Praha, Etnologický ústav AV ČR 2004, s. 149–155.

²⁶⁰ Např. *balletto Ardente Sole*, (CAROSO, *Il Ballarino*, s. 17).

statu²⁶¹ předkládaných tanečních forem; proto u těch tanců, které se vyskytují i v italských pramenech (*canario*, *nizzarda/volta*) využívám citací z jeho textu,²⁶² pouze pro dokreslení základního obrazu a s vědomím možných odlišností italské a francouzské podoby těchto tanců.

Ballo / balletto

Termín *balletto* (pl. *balletti*) je zdvojnásobenou slova *ballo*, (pl. *balli*), které v italštině prostě znamená tanec. Italští taneční mistři v popisech tanců používali oba výrazy, nikde však nevysvětlují ani nenaznačují případné rozdíly mezi nimi.²⁶³ Na základě podrobného studia těchto tanců jsem došla k závěru, že nemá smysl snažit se o typové rozlišení výrazů *ballo* a *balletto*, které ani nelze doložit žádnými znaky charakteristickými pro ten či onen typ, neboť oba v podstatě znamenají totéž – tanec. *Balletto* je s největší pravděpodobností jen zdvojnásobenou, tedy tanečkou. Může to souviset s tím, že užitím zdvojnásobené formy výrazu taneční mistři „skromně“ poukazují ke svému autorství, jako by chtěli sdělit: „Vytvořil jsem takovou drobnost, nepatrnou věc, která snad potěší, prostě taneček...“ Odpovídá to i charakteru dedikací vysoce postaveným osobám, která nacházíme v úvodu sbírek, jež bývají zakončeny podpisem „Váš nejponiženější služebník“ V tomto kontextu pak i autorská choreografie, vlastní výtvar onoho nejponiženějšího služebníka,

²⁶¹ Arbeau ovšem, na rozdíl od italských autorů, představuje mnohé tance, které v době vzniku jeho knihy už nebyly běžně provozované a byly více či pozapomenuté, zatímco Italové popisují výhradně způsoby tančení živé a běžně užívané.

²⁶² K tomuto účelu využívám český překlad *Orchésographie*, který je součástí diplomové práce: BRYAN, Mikuláš, *Teatralita renesančního tance*, diplomová práce, FF UK Praha 2008.

²⁶³ Např. v Negriho sbírce je v záhlaví většiny tanců popsanych ve třetí části sbírky (*Trattato terzo*) u názvu tance použit výraz *balletto*, v závěru jejich popisu se ale běžně objevuje věta typu: „A tanec (*ballo*) ukončí tím, že udělají poklonu...“ Při popisu tance *Alta Regina (brando)* použil Negri obrat: „... ten, který vede tanec (*ballo*)...“, při udávání směru používá výrazy čelo tance (*capo del ballo*) a úpatí tance (*piè del ballo*) apod. Podobných příkladů najdeme u Negriho více, stejně je tomu u Carosa.

nemůže být ničím jiným, než jen pouhou maličností, nikoli tanec, ale jen taková drobnůstka, taneček – *balletto*.

Balletto je tedy umělý originální výtvar, autorská choreografická záležitost,²⁶⁴ zcela pod kontrolou tanečního mistra.²⁶⁵ Autoři sami se nijak nesnažili objasnit podstatu této taneční formy, je zřejmé, že šlo o známou záležitost, kterou nebylo třeba adeptům vysvětlovat, protože ji znali z tanečních lekcí a společenských událostí. Přes značnou rozmanitost tanců charakteru *balletti* lze na základě dochovaných popisů vysledovat jisté společné rysy a určit jakýsi obecný model: nejčastěji jde o párový tanec,²⁶⁶ v němž bývá různým způsobem obměňováno základní schéma:

1. úvodní zdvořilosti,
2. společná pasáž či promenáda (*passaggio, passeggio*),
3. střídání sólových částí kavalíra a dámy, někdy formou stylizovaného tanečního klání, tzv. *giostra*,
4. společný závěr, někdy v rytmicky obměněné a zrychlené variaci předchozí hudby, tzv. *sciolta*.

Balletti často mívaly pestřejší hudební členění a kombinovaly např. části v sudém metru se sóly nebo refrény v odlišném lichém metru,²⁶⁷ ponejvíce v *gagliardě*.

²⁶⁴ Některé ze zapsaných *balletti* byly pravděpodobně obecně velmi známé a rozšířené, natolik, že jméno původního autora upadlo do zapomnění. Caroso zařadil do své první sbírky *Il Ballarino* několik takových tanců, označených jako *balletto incerto*, tedy tanec (původem) nejistý, anonymní. Patří mezi ně např. *Contrapasso, balletto*, na jehož části, jež nazývá *volte*, se Caroso odvolává při popisu jiných tanců.

²⁶⁵ Charakter autorsky pojatých *balletti* vykazují u Carosa a Negriho i tance, které svým názvem evokují typy obecně známé a rozšířené po Evropě – *alemana (almanda)*, *tordiglione (tourdion)*.

²⁶⁶ V zápisech jsou dochovány *balletti* pro dva, tři i čtyři páry, verze pro jeden pár ale výrazně převažují.

²⁶⁷ Pasáže v odlišném metru bývaly často rytmickou obměnou původní melodie.

Krokový materiál, využívaný k provedení této taneční formy, je velmi bohatý. I snad nejjednodušší *balletto*, *Villanella* z první Carosovy sbírky *Il Ballarino*, obsahuje 6 různých pohybových motivů a sekvencí: *riverenza* (poklona), *continenza*, *ripresa*, *passo grave*, *sequito ordinario*, *sequito spezzato*, různě kombinovaných v šesti částech tohoto tance. Běžně bývaly v *balletti* využívány i další pohybové elementy a sekvence, zde uvedu jen ty nejméně frekventované: *balzetto*, *fioretto*, *puntata*, *ripresa minuuta*, *sequito semidoppio*, *sottopiede*, *trabucchetto*, *zoppetto*.

Na tomto místě je třeba zmínit i další význam termínu *ballo*, ve smyslu společenské příležitosti s užitím tance. Takto byl užíván už v 15. století,²⁶⁸ v 16. století v období manýrismu se spojení *ballo cortese* stalo jedním z označení pro dvorské divadelní slavnosti (další např. *rappresentazione della musica*, *veglia*, *ballet de cour*), jejichž důležitou složkou tvořil i tanec.²⁶⁹

Canario

Tanec *Canario* je důkladně popsán ve sbírkách Carosa a Negriho,²⁷⁰ kde je uveden jako samostatný tanec sestávající z promenád a variací, zkombinovaných podle vůle autorů. Negri v závěru popisu dokonce připouští existenci dalších variací, které on sám neuvádí proto, aby nebyl zdlouhavý. Je proto zřejmé, že tanec *canario* mohl být improvizován a také jistě byl, v případě tanečnicků s dobrou znalostí náležitých kroků a jejich kombinací. *Canario* tedy můžeme charakterizovat jako párový tanec, v němž kavalír a dáma společně pasáže (*passeggi*) střídají postupně prováděnými sólovými variacemi, typické je tu přibližování k partnerovi a opětné vzdalování (*ritirate*)

²⁶⁸ BRAINARD, Ingrid: Ballo, in: *Grove Music Online* [online]. 2007–2015 [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.oxfordmusiconline.com:80/subscriber/article/grove/music/01910>.

²⁶⁹ KAZÁROVÁ, *Barokní balet ve střední Evropě*, s. 15.

²⁷⁰ *Canario* se vyskytuje také ve sbírce Ercola Santucciho (1614).

a typický je i krokový repertoár, obsahující kroky sunuté či vlečené po zemi (*schisciate*) a dupavé (*battute di canario*).

Ještě důkladnější návod k provedení tohoto efektního tance poskytl Livio Lupi, aniž by se ovšem výrazněji odchýlil od výše uvedeného vzoru. Lupi ve své sbírce jednak popsal, jak zatančit *canario* sólově, s uvedením konkrétních pohybových elementů a sekvencí,²⁷¹ a kromě toho věnoval tanci *canario* závěrečných 48 stran své knihy, kde popisuje způsob tančení kavalíra s dámou ve střídání variací, přidává detailní popisy dalších 27 variací (*mutanze di canari*) a 36 pasáží (*passeggi di canari*).²⁷²

I Arbeau v podstatě potvrzuje výše uvedený způsob tančení, když popisuje *canaries* takto: „*...mladý muž vezme jednu dámu a tančí s ní podle kadencí příslušného nápěvu, dokud ji neodvede na konec sálu; on pak ustoupí tam, odkud začínal, dívaje se při tom stále na dámu, pak se k ní vrátí děláje jisté vazby, a pak ustoupí jako prve. Poté vyrazí dáma udělat totéž před ním, a pak se vrátí na místo, kde byla; a oba pokračují v těchto nástupech a ústupech, dokud jim zásoba vazeb vystačí. Povšimněte si, že řečené vazby jsou křepké, a navíc podivné a výstřední, se silnou divoškou příchutí; naučíte se je od těch, kdo je znají, a stejně tak si můžete sám vymyslet nové, dám vám ale nápěv tohoto tance a pohyby několika vazeb, které tanečníci obvykle dělají vědouce, že v nich přihlížející nacházejí potěchu.*“²⁷³

Jak už bylo řečeno, býval tanec *canario* vkládán i do *balletti*, buď jako samostatná část s odpovídající hudbou, nebo byly v choreografii využity typické kroky tohoto tance. Takových *balletti* není popsáno mnoho, podle

²⁷¹ Jsou to pohybové elementy a sekvence běžného tanečního repertoáru *Cinquecenta*: *reuerenza, continenze, balzetto*, doplněné typickými *canario*ovými kroky: *passetti schesati, seguiti spezzati schisatti, passi graui schisati*. (LUPI, *Ballo di gagliarda*, s. 18–19.)

²⁷² LUPI, *Ballo di gagliarda*, s. 253–300.

²⁷³ BRYAN, *Teatralita*, s. 190.

popisů se domnívám, že že šlo o poměrně náročné kusy určené zdatným a zkušeným tanečníkům.²⁷⁴

Často se uvádí, že název *canario* byl inspirován Kanárskými ostrovy, odkud prý měl tento tanec pocházet (s tímto názorem polemizoval už Arbeau v *Orchésographie*), a z tohoto důvodu také měl být ovlivněn španělským stylem. Náznaky španělských vlivů se tu skutečně nabízejí, především četné podupy²⁷⁵ a specifické sledy kroků – např. *seguito battuto al canario* (sled kroků s dupnutím), *spezzati schischiati* (přeměnné kroky vlečené či sunuté po zemi), které jsou v současné provozovací praxi vnímány jako španělské atributy. Charakteristické jsou již zmíněné ústupy (*ritirate*). Přes tento španělský přínos jde ale v italských sbírkách o italský tanec, který obsahuje i běžně používané kroky a pro Itálii typické zdvořilostní pohybové sekvence v nezměněné podobě (*riverenza, continenze, ripresa, trabuchetti...*). Arbeau při popisu *canaries* používá vlastní terminologii, samozřejmě francouzskou.

Cascarda

Tanec zvaný *cascarda* nacházíme pouze v italských pramenech. Caroso jich popisuje celkem 32, z nichž 21 zapsal v první sbírce *Il Ballarino*,²⁷⁶ druhá sbírka *Nobiltà di Dame* jich obsahuje jedenáct; to znamená, že čtvrtinu všech tanců, jejichž choreografie Caroso zapsal, tvoří právě *cascardy*. Další, nazvaná *Leggiadra Pargoletta* je obsažena ve sbírce Livia Lupiho.²⁷⁷ Lupi ji sice ve své knize uvádí jako jedinou konkrétní choreografii *cascardy*, v úvodu

²⁷⁴ Např. *Celeste Giglio* z druhé Carosovy sbírky. (CAROSO, *Nobiltà di Dame*, v úvodu bez paginace.)

²⁷⁵ Kazárová zmiňuje podobnost dupavých kroků tance *canario* s dupy užívanými v *zapateadu* španělských cikánů. (KAZÁROVÁ, *Barokní taneční formy*, s. 97).

²⁷⁶ Caroso je autorem dvaceti z *cascard* uvedených ve sbírce *Il Ballarino*. Zbývající, nazvanou *Allegrezza d'Amore*, vytvořil M. Oratio Martire.

²⁷⁷ LUPI, *Libro di gagliarda*, s. 29–34.

ale podotýká, že jich vytvořil více a že se tyto *cascardy* v Palermu stále tančí.

Zapsané *cascardy* nejsou typově příliš vzdáleny od *balletti*, na rozdíl od nich ale mají jednodušší hudební strukturu a postrádají rytmicky a tempově odlišné části.²⁷⁸ Mají také poněkud odlišný krokový repertoár, který zcela postrádá zvolna prováděné zdvořilostní pohyby (*continenze, puntate*), z kráčlivých kroků využívá téměř výhradně hladké kroky (*passi*) a *seguiti spezzati*, zato však vždy obsahuje skočné kroky – pro refrény jsou typické kombinace *riprese a trabuchetti, scambiate*,²⁷⁹ *fioretti*...

Cascardy byly pravděpodobně prováděny ve svižném tempu, jejich zápisy vyvolávají dojem, že šlo o tance veselé a hravé, s důrazem na neverbální komunikaci partnerů. Kavalír a dáma²⁸⁰ většinou kroužili kolem sebe, tančili proti sobě s přibližováním a vzdalováním a střídali se v sólových partech; ten nejprve předvedl kavalír a v následující části jej dáma zopakovala. Dalším velkým rozdílem oproti *balletti* byla absence fyzického kontaktu, pouze v několika zapsaných *cascardách* je zmíněn letmý dotek ruky, zpravidla až v závěru tance. *Cascardy* tím mohou připomenout italské párové lidové tance,²⁸¹ což může vést k domněnce, že jednodušší formy *cascardy* mohly v Itálii v 16. století patřit mezi tance obecně známé, oblíbené a rozšířené i mezi nižšími společenskými vrstvami. Při současném stavu bádání nelze vyloučit, ovšem ani potvrdit, že *cascarda* původně lidovým tancem byla nebo

²⁷⁸To neplatí absolutně, některé tance typu *balletti* jsou rovněž hudebně velmi jednoduché a mají jednotné metrum.

²⁷⁹*Scambiate* se u Carosa objevují pouze v *cascardách*.

²⁸⁰Většina *cascard* je párových, určených pro pána a dámu. Existují i choreografie pro tři (*Alegrezza d'Amore, Squilina*) a dokonce i varianta, kterou může tančit jeden nebo dva páry (*Fulgente Stella*), jsou to ale spíše výjimky.

²⁸¹Tak alespoň usuzuji na základě konkrétní zkušenosti s dodnes užívanými tanci údajně starého původu (*tarantella* aj.), s nimiž mě seznámili mí italská přátelé a tanečníci Riccardo Lazzarini a Gianmarco Armellin.

se z něj vyvinula do formy, jejíž konkrétní příklady zachytil v popisech Caroso a která už obsahuje náležité kroky stylu *Cinquecento*, aby se tak stala přijatelnou a vhodnou i pro vznešenější společnost. Porovnání dochovaných choreografií v Carosových sbírkách,²⁸² stejně jako Lupiho *Leggiadra Pargoletta* (1607) ve srovnání s Carosovými *cascardami* z roku 1581 svědčí o tom, že *cascarda* jako taneční typ prodělala vývoj směřující k větší propracovanosti a uspořádanosti. Tento fakt přispívá i k potvrzení trendu celkového rozvíjení stylu *Cinquecento* k větší složitosti, náročnějším kombinacím kroků a obohacování tanců novými pohybovými sekvencemi.

Nizzarda

Nizzarda je považována za italskou obdobu francouzské *voltu*. Popis francouzské verze se dochoval v *Orchésographii*, kde ji Arbeau popisuje jako tanec se zvedáním tanečnice, jemuž předchází společná promenáda, v níž si dvojice podle své vůle volí kroky²⁸³ – mohla to být rytmizovaná chůze, nebo rytmizované poskoky, podobné *gagliardovým*. To, co *voltu* výrazně odlišovalo od dalších tanců, byla ona pověstná zvedačka spojená se společným otočením, při níž dvojice byla stále ve velmi blízkém kontaktu: pán, který byl těsně po pravém boku dámy, ji ze zadu objal svou levou paží a držel ji v pase, dáma měla mít pravou ruku položenou na jeho zádech či límci, a levou rukou měla případně zabránit tomu, aby se jí při otočce nezvedla sukně příliš vysoko.

Obdobné pojetí taneční formy se zvedáním dámy, pod názvem *Nizzarda*, je uvedeno pouze u Negriho. Ten o ní hovoří jako o tanci, který „každý ve své zemi tančí po svém způsobu“ a k němuž proto není zapotřebí dávat jednoznačný návod, poskytuje však konkrétní návrh provedení, které sám pova-

²⁸² *Il Ballarino* (1581) a *Nobiltà di dame* (1600).

²⁸³ BRYAN, *Teatralita*, s. 126–130.

žuje za nejlepší. I zde je promenáda pojata v typické kombinaci pohybových sekvencí košatého repertoáru stylu *Cinquecento*, včetně skůček a *cadenzy*.²⁸⁴

Walter Salmen uvedl ve své knize *Der Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance* další svědectví o provedení *nizzardy*, které rovněž potvrzuje její volnější improvizální charakter. Autorem této výpovědi byl italský malíř Federigo Zuccaro, který někdy kolem roku 1600 popsal choreografii *nizzardy* následovně: "*Pán vyzve dámu; courantovými kroky proběhnou třikrát nebo čtyřikrát ruku v ruce sál a obejmou se; pán vezme zezadu dámu svou levou rukou a vpředu uchopí pravici její paži; pak ji nechá, vždycky tanče dopředu, až desetkrát vyskočit do výše; nakonec, s kolenem jako podpěrou, pozvedne ji do výše a zase dolů, a polibek bude odměnou jeho síly a dovednosti. Kdo neumí nizzardu, ten není rytíř, není pán!*"²⁸⁵

Tordiglione

Název *tordiglione* zřetelně odkazuje k francouzskému *tourdionu*, který Thoinot Arbeau popisuje v *Orchésographie* jako mírnější a méně skočnou variantu *gaillardy*²⁸⁶ a jinde o něm říká, že „*tourdion není nic jiného než gaillarda při zemi.*“²⁸⁷ Tuto podobu ale v italských sbírkách u tance zvaného *tordiglione* nenajdeme; je zřejmé, že v italském pojetí jde o samostatnou taneční formu odlišného charakteru, která nemá přímou souvislost s *gagliardou* a není zde její obměnou.²⁸⁸

²⁸⁴ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 268.

²⁸⁵ SALMEN, *Tanz und Tanzen*, s. 176–177.

²⁸⁶ BRYAN, *Teatralita*, s. 98–102.

²⁸⁷ BRYAN, *Teatralita*, s. 56.

²⁸⁸ Jistou blízkost *gagliardy* a *tordiglione*, přinejmenším hudební, ovšem naznačují dva *balletti* (*Alta Vittoria* a *Nido d'Amore* z druhé Carosovy sbírky *Nobiltà di Dame*), v nichž dáma na pánskou *gagliardovou* variaci odpovídá variací z *tordiglione*.

Vzájemně podobné varianty tohoto tance najdeme u Carosa, Negriho a Luppího. Negri a Caroso v první sbírce u popisu *tordiglione* podobně upozorňují, že jde o tanec opatřenými novými variacemi, jež vytvořil sám autor, v obou případech začínají kavalír a dáma²⁸⁹ společnou promenádou, po níž se oddělí a proti sobě tančí střídavě své variace a promenády. Ve druhé sbírce už Caroso *tordiglione* představil jako *balletto*, jež má propracovanější společný úvod i společný závěr, střídání promenád a variací tu ovšem zůstává zachováno. Ve všech třech případech je využit běžný krokový materiál.

Obsáhleji, nicméně ve stejném duchu, se tanci *tordiglione* věnoval Livio Luppi da Caravaggio, který uvedl podrobné popisy více než 170 variací, z nichž 30 je určeno dámám.²⁹⁰

²⁸⁹ Negri zmiňuje i variantu pro dva páry.

²⁹⁰ LUPI, *Libro di gagliarda*, s. 140–217.

5.3 *Pavana a passomezzo, jedinečné tance Papazonova spisu*

Papazzone zaznamenal ve své sbírce pouze tři z tanců stylu *Cinquecento*: nejprve *pavanu* a *passomezzo*, o nichž hovoří dosti stručně, a poté *gagliardu*, jíž věnoval naprostou většinu svého textu. Vzhledem k unikátnímu postavení *gagliardy*, která díky své popularitě a rozšíření zaujímá mezi ostatními renesančnímu tanci přednostní místo, výrazně přesahující rámec stylu *Cinquecento*, chei tomuto tanci poskytnout celou následující kapitolu a zde ji pouze připomínám.

Oběma dalším uvedeným tancům, *pavaně* a *passomezzu*, Papazzone věnoval pouze několik vět.²⁹¹ Jeho údaje jsou ale přes svou stručnost velmi cenné, neboť jeho rukopis je jediným z italských pramenů stylu *Cinquecento*, který se o nich vůbec zmiňuje²⁹² a navíc je dává do přímé souvislosti v jejich původní jednoduché podobě kráčivého tance bez poskoků (tzv. nízkého tance). Tento přímý vztah najdeme v jediném dalším spise druhé poloviny 16. století, v Arbeauově *Orchésographii* (1589), kde je tanec *passomezzo* (Arbeau použil variantu názvu *passe meze*) zmíněn jako verze *pavany* hrané v „rychlejší míře“, tedy ve „středním tempu nízkého tance“.²⁹³

To, že se ostatní italské taneční sbírky *pavanu* ani *passomezzo* nezmiňují, nelze ale pokládat za důkaz, že by v Itálii nebyla součástí tanečního repertoáru.²⁹⁴ Důvodem je nejspíše to, že nebylo třeba popisovat tanec, k jehož zdárnému provedení je zapotřebí především schopnost hrdě a důstojně předvést vlastní osobnost a nikoli složité kroky a mimořádné technické taneční

²⁹¹ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 3v–4.

²⁹² *Pavana Matthei*, zapsaná v první Carosově sbírce *Il Ballarino*, je typem *balletto* s proměnami a střídavými variacemi kavalíra a dámy.

²⁹³ BRYAN, *Teatralita*, s. 64–65.

²⁹⁴ V hudebních sbírkách uvedeny byly, podrobněji v **3.5 Taneční hudba v Čechách rudolfínské doby**.

dovednosti. Lze předpokládat, že se *pavana* i v Itálii tančila způsobem, který popsal ve své sbírce Arbeau,²⁹⁵ a že často plnila funkci slavnostního procesionálního tance, v němž byl větší důraz kladen na prezentaci zúčastněných a majestátnost provedení, než na choreografickou nápaditost. Důležitou roli jistě hrálo i pořadí tanečních párů.

Při zachování základního krokového vzorce *pavany*, jejíž tvoří dva pomalé kroky a dvojkrok (italsky *sempio-sempio-doppio*, francouzsky *simple-simple-double*) je ale improvizací provedení *pavany* i s případnými figurami velmi jednoduché. Obzvláště pro ty, kteří absolvovali výuku u zkušeného tanečního mistra a osvojili si také mnohem komplikovanější tance typu *balletti*, jejichž součástí byly společné promenády, zátočky za ruku, přibližování a vzdalování, výměny místa a další jednoduché prostorové figury. Zkušený a dvorný tanečník si pak jistě mohl dovolit improvizovat, protože dokázal dámu bezpečně do takových figur vést a dovedl také odhadnout, jakou figuru by si ona přála zatančit – v této formě se mohla vznešená *pavana* doprovázená krásnou melodií pro oba stát oboustranným potěšením i nezapomenutelným zážitkem.

Proto můžeme pokládat za velmi pravděpodobné, že italští taneční mistři nepovažovali za nutné zapsat provedení tance, který buď vycházel z výše uvedeného jednoduchého krokového vzorce a tanečníci jej mohli zatančit podle své libosti a svých tanečních dovedností, nebo který byl prováděn v nekomplikované formě procesionálního nástupního tance, tedy jako důstojné defilé osob přítomných na slavnosti, seřazených podle společenských pravidel – vpředu hostitelé s významnými hosty, další pak podle důležitosti.

Passomezzo (v obměnách názvu iaké *Passo-mezzo*, *Passo e mezzo*, *passo mezze*) je rovněž jako tanec stručně zmíněn v *Orchésographii*, kde jej Arbeau představuje jako rychlejší variantu *pavany*, která se tančí v obvyklém

²⁹⁵ BRYAN, *Teatralita*, s. 55–58.

pavanovém sledu kroků s-s-d²⁹⁶ (*simple-simple-double*). Z italského prostředí se dochovaly notové zápisy skladeb, nazvaných jako *passomezzo*,²⁹⁷ které svědčí o oblibě této formy i v provozování instrumentální hudby.

Z dochovaných italských tanečních spisů pouze Papazzonův rukopis dává do přímé souvislosti *passomezzo* s *pavanou* ve formě odpovídající Arbeauově kráčivé variantě, kde se oba tance od sebe liší pouze tempem. V pozdějších italských sbírkách představuje už zcela odlišnou taneční formu – obě Carosovy sbírky, *Il Ballarino* i *Nobiltà di dame*,²⁹⁸ sice také obsahují tanec nazvaný *Passo e mezzo*, v obou případech jsou to však poměrně složité choreografie, odpovídající spíše typu *balletto*, se střídáním sólových částí a náležitě pestrým krokovým materiálem, včetně skočných pohybů z *gagliardy*, kde se v pánských variacích (*Il Ballarino*) vyskytuje dokonce velmi obtížná trojná nebo paterná *capriola*. S obdobným pojetím tance *passomezzo*, ovšem důkladněji zpracovaným a navíc snad i rytmicky odlišným, se shledáme také u Livia Lupiho.²⁹⁹

²⁹⁶ Sled dvou jednoduchých kroků a jednoho dvojného *simple-simple-double*, zapsaný pomocí jednopísmenných zkratk, se vyskytuje už v zápisech z 15. století v kráčivých tancích typu *basse danse*, např. v tzv. *Burgundském rukopise* (*Les Basses Danses de Marguerite d'Autriche*, ca 1495.)

²⁹⁷ Např. čtyřhlasá sbírka Francesca Bendusiho *Opera Nova Di Balli* (Benátky, 1553), tiskem vydal Antonio Gardane. Skladby označené jako *passomezzo* jsou dochovány i v loutnových tabulaturách české provenience; podrobněji v části **3.5 Taneční hudba v Čechách rudolfínské doby**.

²⁹⁸ CAROSO, *Il Ballarino*, s. 136–142 a *Nobiltà di Dame*, s. 130–136.

²⁹⁹ Lupi nejprve popisuje *Passomezzo in Gagliarda* pro dvě či více osob, což je už velmi vzdálené od někdejší jednoduché kráčivé verze v sudém metru, a pak předkládá dalších 45 variací. (LUPI, *Libro di gagliarda*, s. 218–252.)

5.4 Dochované taneční spisy stylu *Cinquecento*

Pramenná základna ke stylu *Cinquecento* je poměrně bohatá; Itálie je zemí, která zanechala z období vrcholné renesance nejvíce písemných pramenů, mezi nimiž převažují tištěné sbírky. Některé z nich se omezují jen na praktické výčty tanečních variací a představují tak jakousi formu paměťové pomůcky či inspirace pro tehdejší tanečníky. Jiné jsou naopak velmi obsáhlé a předkládají nejen podrobné popisy tanečních kroků, variací a konkrétních tanců, ale navíc se zabývají i způsoby správného chování ve společnosti a zachycují zajímavé podrobnosti k taneční problematice oné doby, včetně teoretických zdůvodnění vycházejících z estetických a filosofických principů. Lze usuzovat, že motivace vzniku těchto tanečních manuálů má své kořeny v intelektuálních ambicích tanečních mistrů a jejich snah vymanit se ze zařazení mezi pouhé řemeslníky na vyšší úroveň, mezi *letterati*, podobně jako tomu bylo u dalších renesančních umělců.³⁰⁰

Takřka všechny sbírky byly dedikovány vysoce postaveným osobnostem renesanční epochy – významným příslušníkům aristokracie, dokonce i vládcům a králům, mezi nimiž byli španělský král Filip III., jeho manželka, královna Markéta, toskánský velkovévoda Francesco de Medici a jeho druhá manželka Bianca di Cappello.

Je zřejmé, že všechny sbírky a traktáty byly určeny těm, kteří taneční styl znali, ať už měly napomoci uchovat v paměti osvojené tance a variace, posloužit jako inspirace, případně podat návody, jak zlepšit taneční dovednosti, či rozptýlit pochybnosti o tom, jak ten či onen pohyb nebo tanec správně provést. Žádný z dochovaných textů (na rozdíl od francouzského spisu *Orchésographie*, pocházejícího ze stejného časového období), neměl

³⁰⁰ Např. CHASTEL, André, Umělec, in: Eugenio Garin (ed.), *Renesanční člověk a jeho svět*, Praha 2003, s. 185–208.

snahu zachytit tance, které již nebyly v obecném užívání, nebo popsat jednoduché tance, které bylo možno naučit se prostou nápodobou, např. kruhové a řetězové tance typu *bránl* (franc. *branle*, v italském prostředí zvaný *brando*). Zcela také postrádají poznámky charakteru nostalgických vzpomínek na staré časy. Italští autoři, a to i v první polovině 17. století, předkládají své taneční umění jako záležitost zcela samozřejmou, nanejvýš živoucí a atraktivní, kterou se vyplatí ovládat, pokud chce člověk uspět v dobré společnosti. Všechny sbírky věnují velký prostor *gagliardě*, jež byla částí autorů tématem hlavním a dokonce i jediným. Některé traktáty jsou spíše výčtem tanečních variací, aniž by podrobněji vysvětlovaly jejich provedení nebo využití. Nejobsáhlejší a nejcennější jsou bezesporu práce Fabritia Carosa a Cesara Negriho, které předkládají i popisy provedení kroků a *gagliardových* variací, a mnoho dalších hodnotných informací, včetně zápisů hudby a ilustrací – což v ostatních sbírkách obsaženo není.

Výrazný předěl v tvorbě italských tanečních mistrů představuje první Carosova sbírka *Il Ballarino* (1581), která po stránce formální i obsahové ovlivnila podobu spisů dalších autorů takovou měrou, že snad můžeme hovořit o období předballarinovském a poballarinovském.

Přehled tanečních sbírek a traktátů v časové posloupnosti:

Lutio Compasso: *Ballo della Gagliarda* (1560)

Evangelista Papazzone: *De arte saltandi* (1572–1575, rukopis)

Fabritio Caroso: *Il Ballarino* (1581)

Prospero Lutii: *Opera bellissima* (1589)

Fabritio Caroso: *Nobiltà di Dame* (1600)

Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore* (1602)

Cesare Negri: *Nuove Inventioni di Balli* (1604, druhé vydání sbírky *Le Gratie d'Amore*)

Livio Lupi: *Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannarii e passeggi* (1607)

Ercole (Perugino) Santucci: *Mastro da Ballo* (1614, rukopis)

Fabritio Caroso: *Raccolta di varii balli* (1630, druhé vydání sbírky *Nobiltà di Dame*)

V následujícím textu předkládám stručné charakteristiky jednotlivých tanečních spisů, řazených chronologicky podle doby vzniku.³⁰¹ Při charakterizaci jednotlivých spisů postupně uvádím:

celý titul spisu;

dobu vzniku, v případě tisku také kdy a kde byl vydán;

komu je spis dedikován;

počet stran a rozčlenění;

stručný obsah;

zaměření, specifika, jedinečnost přínosu autora;

zda sbírka obsahuje ilustrace a zápis taneční hudby.

³⁰¹ Výjimkou je Fabritio Caroso, jehož dvě rozdílné knihy vydané s odstupem 19 let, uvádím hned za sebou.

Lutio Compasso: *Ballo della Gagliarda*

Celý titul sbírky: *Ballo della gagliarda, opera nuova e dilettevole, composto da Lutio Compasso Romano, sopra le mutanze della gagliarda non piu messe in luce.* (Tanec gagliardy, dílo nové a potěšitelné, jež složil Lutio Compasso Římský, se sledem variací, jež dosud nevyšly na světlo.)

Compassova kniha, která vyšla tiskem ve Florencii roku 1560, představuje nejstarší dochovaný taneční traktát stylu *Cinquecento*. Autor dílo věnoval tehdy devatenáctiletému Francescovi de Medici, pozdějšímu regentovi (1564) a velkovévodovi toskánskému (1574–1587).

Sbírka je stručná, má pouze 30 stran, a v souladu se svým názvem se věnuje výhradně *gagliardě*. Neobsahuje žádný obsáhlý výklad o způsobu tance nebo podrobné pokyny k provádění tanečních pohybů. Compasso předložil především výčet *gagliardových* variací: 32 jednoduchých (*mutanze scempie*), 53 zdvojených variací (*mutanze doppie*) a variace označené jako obtížnější (*mutanze più difficili*), kterých je celkem 81. Kniha obsahuje i popisy provedení některých pohybových sekvencí, je jich však nesrovnatelně méně než u Carosa a Negriho: pouze čtyři druhy skoků (*salti*) a tři druhy *capriol*; Compasso je vysvětluje velmi stručně a často jen jednou větou. Sbírka není ilustrovaná a žádný konkrétní tanec ani zápis hudby v ní uvedeny nejsou.³⁰²

³⁰² Compasso se ovšem ve své profesi nezabýval pouze *gagliardou*, Santucci ho jmenuje jako autora *balletta* pro tři páry, *Contrapasso per sei*. (SANTUCCI, *Mastro da Ballo*, s. 451.)

Fabritio Caroso: *Il Ballarino*

Fabritio Caroso je autorem dvou tištěných tanečních sbírek. Jeho první knihu, nazvanou *Il Ballarino (Tanečník)*, vydal tiskem Francesco Ziletti v Benátkách roku 1581. Caroso ji věnoval toskánské velkovévodkyni Bianca di Capello, druhé manželce toskánského velkovévody a florentského vládce Francesca I. Medicejského. Ve sbírce jí připsal ještě dva tance, jsou to *balletti Alta Regina* a *Alba Novela*.

Caroso byl první z italských tanečních mistrů, kdo se pokusil o důkladné teoretické zpracování a shrnutí stylu, který byl v jeho zralém věku³⁰³ už značně rozvinutý a rozšířený. Jak už bylo řečeno, sbírka *Il Ballarino* (1581) představuje výrazný předěl v písemné tvorbě italských tanečních profesionálů – je to první spis, který přináší i popisy jednotlivých kroků, návody k náležitému způsobu tančení, pravidla chování i úvahy o stylu tance, už v této sbírce jsou zřetelné snahy o co nejsprávnější provedení podložené náležitými teoretickými úvahami.

Knihy je obsáhlá, v rozsahu přes 400 stran.³⁰⁴ Caroso ji rozdělil na dvě hlavní části – traktáty či pojednání (*trattati*), jimž předřadil úvodní zdvořilosti: třístránkové věnování Biance di Cappello, velkovévodkyni toskánské, doplněné oslavnou básní, dvoustránková předmluva čtenářům, která představuje chválu tance psanou v obrazném Carosově stylu, a oslavné básně různých autorů³⁰⁵ k počtě samotného autora.

První traktát (*Trattato primo*) Caroso zahájil přehledným výčtem kroků a pohybů užívaných v tancích – od poklon (*Riverenze*) a úvodních zdvořilostí

³⁰³ Carosovo narození se předpokládá v rozmezí let 1525–1535, podle nápisů u portrétů (rytin) v jeho sbírkách, ty se ale časově neshodují: rytina ve sbírce *Il Ballarino* (1581) představuje Carosa ve věku 46 let, rytina ve sbírce *Nobiltà di Dame* (1600) udává 74 let.

³⁰⁴ Strany sbírky *Il Ballarino* nemají důsledné číslování; to začíná až u prvního traktátu, jemuž předchází 16 nečíslovaných stran včetně titulní. Pak je číslovaná vždy jen jedna strana listu.

³⁰⁵ Jmenovanými autory básní k počtě Fabritia Carosa jsou Quintilio Romoli, Marco Sofronio, Francesco Guglia a Vincenzo Mucci, u páté básně autor uveden není.

postupuje přes jednoduché a složitější kroky až ke skočným pohybům užívaných v *gagliardě*. Dále následují jejich konkrétní popisy rozčleněné do příslušných pravidel (*Regole*), jichž je celkem 54; nejde pouze o taneční kroky a variace, najdeme tu i návod, jak snímat a držet klobouk nebo baret, a také jak při tanci zacházet s dalšími součástmi garderoby – s rukavicemi, pláštěm a mečem. První pojednání uzavírá doporučení (*Avertimento*) určené dámám, v němž Caroso vysvětluje, jak správně usedat a jak zacházet se sukní. Z této koncepce zřetelně vyplývá, že kniha byla určena širokému okruhu zájemců z řad urozených a společensky dobře postavených amatérů.

Druhý traktát (*Trattato secondo*) zahrnuje popisy jednotlivých tanců, v celkovém počtu 81; co do množství zapsaných tanců je *Il Ballarino* nejobsáhlejší sbírkou celého *Cinquecenta* (druhá Carosova sbírka i Negriho sbírky nepřekročily počet 50 zapsaných tanců, ostatní spisy výrazně méně, pokud vůbec konkrétní zápisy obsahují). Popisy tanců dodržují jednotný vzor (v některých případech zjednodušený): nejprve je to věnování urozené dámě a oslavná báseň na její počest, většina tanců je také doplněna ilustrací, znázorňující tančící pár nebo trojici ve výchozím postavení. Součástí popisu tance bývá také zápis hudby – nejčastěji v loutnové tabulatuře, některé jsou doplněny i jednohlasým zápisem melodie. Pokud notace chybí, Caroso upozoril, na jakou hudbu se příslušný tanec tančí – v několika případech stejná skladba posloužila více tancům.³⁰⁶

V převážné většině jsou zapsané tance označeny jako *balletto* nebo *cascarda*. Caroso nebyl autorem všech uvedených tanců, je možné, že mu ani tolik nešlo o prezentaci vlastní tvorby, jako spíš o představení užívaného tanečního stylu v celé jeho šíři. Některé tance, ve většině případů *balletti*, pocházejí od jiných tanečních mistrů, jejichž jména Caroso uvedl, pokud je znal, v opačných případech označil tanec jako *balletto incerto*, tedy tanec nejistý (původem).

³⁰⁶ Na stejnou hudbu se má tančit jednak *Spagnoletta* a *Spagnoletta Nuova*, společnou skladbu mají také *Dolce Amoroso Fuoco*, *Ardente Sole* a *Passo e Mezzo*.

Dalšími autory jsou:

M. Battistino, jemuž Caroso připisuje 12 tanců: *Alta Ragonia*, *Barriera*, *Bassa Honorata*, *Bassa Romana*, *Bassa Toscana*, *Contentezza d'Amore*, *Coppia Matthei*, *Lucretia Favorita*, *Pavana Matthei*, *Rustica Palina*, *Rustica Amorosa*, *Torneo Amoroso*,

M. Oratio Martire, jemuž Caroso přisuzuje autorství dvou: *Alta Vittoria* (*balletto*) a *Allegrezza d'Amore* (*cascarda*). U zbývajících autorů Caroso jmenuje jen jeden tanec: Andrea da Gaeta (*Bassa Colonna*), M. Bastiano (*Se pensand'al Partire*), M. Paolo Arnandes³⁰⁷ (*Amor mio*), M. Ippolito Ghidotti da Crema (*Felice Vittoria*).

Jako *balletti incerti* je označeno celkem deset tanců: *Amor felice*, *Bassa et alta*, *Bassa Pompilia*, *Cesarina*, *Contrapasso*, *Furioso*, *Il Conto dell'Orco*, *Pavaniglia*, *Villanella*. Desátým je *Passo e mezo*, který je sice také uveden jako *incerto*, Caroso u něj ale poznamenal, že obsahuje variace a novou promenádu, které vytvořil on sám.

³⁰⁷ Jde pravděpodobně o mistra, jehož ve svém výčtu uvádí Cesare Negri pod jménem Gio. Paolo Ernandes. (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 4.)

Fabritio Caroso: *Nobiltà di Dame*

Druhá Carosova kniha *Nobiltà di Dame* (Vznešenost dam) vyšla tiskem roku 1600 rovněž v Benátkách, jako vydavatel je na titulní straně uveden Il Muschio. Tuto knihu Caroso dedikoval manželskému páru Donu Ranucci-ovi Farnese a Donně Margharitě Aldobrandina, vévodovi a vévodkyni z Parmy a Piacenzy, jimž věnoval i *balletto* s poetickým názvem *Celeste Giglio* (Nebeská lilie).

I druhá Carosova sbírka je rozsáhlá, čítá zhruba 400 stran.³⁰⁸ Přiznaně navazuje na sbírku první a má představovat její verzi přepracovanou k lepšímu, což ostatně autor už v první knize přislíbil.³⁰⁹ Základní struktura obou je stejná, tak jako první Carosova sbírka je i tato rozčleněna na úvod a dvě části: Knihu první (*Libro primo*) a Knihu druhou (*Libro secondo*). Obdobně i zde úvod obsahuje čtyřstránkovou dedikaci vévodským manželům, oslavné verše na jejich počest, jejich vyobrazení a popis *balletta Celeste Giglio*, rovněž věnovaného vévodkyni a vévodovi. Následuje promluva ke čtenářům a čtyři básně na počest Fabritia Carosa.³¹⁰

První část neboli Kniha první (*Libro primo*) začíná stejně, jako v první sbírce, úvodní věty jsou dokonce doslovně stejné. Je patrné, že Caroso i své druhé tištěné dílo určil co nejširší klientele z řad urozených a společensky významných amatérů. I zde pokračuje výčtem kroků, pohybů a zdvořilostí, které jsou pro tance nezbytné, a následně je podrobně popisuje v pravidlech (*Regole*). Jejich počet se ale oproti první sbírce rozšířil, celkem je jich 68. Za nimi následují 24 doporučení (*Avertimenti*), která jsou zaměřena spíše na způsoby chování při slavnostních příležitostech a zacházení s garderobou.

³⁰⁸ Přesně je to 23 úvodních nečíslovaných stran včetně titulního listu, 370 stran Knihy první a Knihy druhé (až na výjimky číslovaných) a 6 závěrečných nečíslovaných stran s přehledem pravidel, doporučení a tanců.

³⁰⁹ CAROSO, *Il Ballarino*, v závěru popisu *Ballo del Piantone*, posledního tance sbírky.

³¹⁰ Autoři básní jsou Torquato Tasso, Quintilio Romoli, Nicolo Castello a Francesco Guglia. Romoliovy a Gugliovy verše byly ve stejném znění uveřejněny už v první sbírce *Il Ballarino*.

Značný počet z nich je určen dámám – to je velký rozdíl oproti první knize *Il Ballarino*, obsahující pouze jediné upozornění pro dámy. Pravidla i doporučení jsou psána formou dialogu mezi mistrem (*Maestro*) a jeho žákem (*Discepolo*), což Carosovi umožnilo čtivě a záživně objasnit četné změny a rozšíření, jimiž svou druhou sbírku obohatil.

Kniha druhá (*Libro secondo*), je věnována tancům. Těch je zde podrobně popsáno 48, celkem pak sbírka obsahuje 49 tanců, včetně již zmíněného *Celeste Giglio*, uvedeného v první části.

Schéma popisů tanců je obdobné jako v první sbírce: věnování urozené dámě, případně oslavná báseň na její počest, většinou ilustrace tančících (dvojice či trojice³¹¹) ve výchozím postavení, název a popis tance, jehož součástí je také zápis hudby, vždy v loutnové tabulatuře, někdy doplněn dvouhlasým zápisem melodie. I zde někdy notace chybí, je tomu tak v případech různých variant téhož tance, které na sebe vzájemně odkazují.³¹²

Některé z tanců jsou zcela nové, některé jsou přepracovanou verzí tanců první sbírky; v těchto případech autor vysvětluje a dokládá, proč se tanec nyní nemá tančit stejně jako dříve a proč je nová verze lepší a správnější. Na rozdíl od tanců ze sbírky *Il Ballarino* všechny vytvořil Caroso. Jedenáct z nich jsou *cascardy*, zbytek jsou převážně *balletti*, i když tak nejsou vždy označeny. K nim Caroso přiřadil ještě obecně známé tance, či spíše taneční hry *Ballo del Piantone* a *Ballo del Fiore*.

Dedikace úvodních tanců obsažených ve druhé knize (*Libro secondo*) vzdává úctu skutečně vysoce postaveným dámám: první, *balletto Nuova Regina* Caroso věnoval francouzské královně Marii Medicejské, manželce Jindřicha IV. Navarrského; k jejich svatbě došlo roku 1600, tedy ve stejném

³¹¹Sbírka *Nobiltà di Dame* obsahuje pouze jediný tanec pro tři účastníky – *cascardu Allegrezza d'Amore*. Vyobrazení (totožné) tančící trojice je použito ještě u dvou *balletti* určených pro šest tančících: *Furioso all'Italiana* a *Furioso alla Spagnuola*.

³¹²*Balletto Barriera* pro pár nebo pro tři páry, *balletto Contrapasso* ve dvou různých verzích pro tři páry, a *balletto Furioso* ve dvou verzích pro tři páry – *Furioso alla Spagnuola* a *Furioso l'Italiana*, a jeho varianta pro čtyři páry nazvaná *Furioso nuovo*.

roce, kdy druhá Carosova sbírka vyšla. Druhý tanec, *cascarda Alta Regina*, je dedikován španělské královně Markétě Habsburské. Následuje *pavaniglia Amorosina Grimana*, věnovaná benátské kněžně Moresině Moresini Grimani, *balletto Laura Suave* pro toskánskou velkovévodkyni Kristinu Lotrinskou de Medici, další v pořadí jsou *balletto Alta Gonzaga* pro mantovskou vévodkyni Leonoru de Medici Gonzaga, *balletto Passo e Mezzo* pro urbinskou vévodkyni Livii dalla Rovere, *balletto Barriera* pro modenskou vévodkyni Virginii Medici d'Este, *Spagnoletta Nuova* pro neapolskou vicekrálovnu ad.

Druhá Carosova kniha *Nobiltà di Dame* svědčí o značném posunu, především v autorově smýšlení a jeho názorech na správný způsob tančení: kromě inovovaných pokynů k praktickému provedení tanců a kroků přináší také četné teoretické úvahy o správném provedení tance. Ve druhé sbírce Caroso přejmenovává kroky, zpřesňuje pravidla, vyslovuje požadavky dodržování symetrie a přepracovává choreografie tak, aby odpovídaly „dokonalé teorii“ a zároveň i přirozenosti. Důležitým požadavkem se pro Carosa stala symetrie a vyváženost tanců. Jestliže první sbírka mohla být pokusem o zachycení reálného stavu tanečního stylu, tak jak jej (nejen) Caroso znal a praktikoval po 27 letech aktivního vykonávání své profese, druhá sbírka svědčí o autorově neutuchajícím úsilí dobrat se ideální podoby tohoto stylu a uvést ji do praxe. Dnes už není možné dohledat, zdali Caroso svými inovačními snahami dokázal ovlivnit další taneční mistry a nakolik se jeho teoretické snahy v běžné taneční praxi uplatnily. Forma zpracování druhé sbírky dává tušit, že si Caroso byl vědom možných sporů, nezbytně nastávajících u lidí, kteří si jisté provedení tanců osvojili a zvykli si na ně, a jimž je nyní předkládána odlišná inovovaná verze s odůvodněním, že právě takto je správná. Spisy, které vznikly po vydání sbírky *Nobiltà di Dame*, nesevďčí o tom, že by jejich autoři byli Carosovými inovativními postupy ovlivněni a přijali je.

Prospero Lutii: *Opera bellissima*

Celý název sbírky: *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggi di Gagliarda* (Překrásné dílo, v němž jsou obsaženy mnohé části a pasáže z gagliardy).

Knihy byla vydána tiskem v Perugii roku 1589 u vydavatele Pietra Paola Orlanda, autor ji věnoval Francescovi Maria de Marchesi del Monte.³¹³

Rozsahem patří mezi skromnější spisy, obsahuje pouhých 22 popsaných stran. Autor se v ní zaměřil pouze na *gagliardu*, jiné tance ani nezmínil. Podobně jako Compasso nebo Papazzone předložil většinou výčty *gagliardových* variací složených z obecně známých pohybů (*balzetto, zoppetto, fioretto, cadenza, passi*), podrobně vysvětlil jen provedení *capriol* a základního pětikroku (*cinque passi*). Často užíval termín *groppetto*,³¹⁴ jehož provedení neobjasnil.

Po úvodní dedikaci následuje čtyřstránkový úvod, v němž se Lutii zamýšlel nad významem a přínosností tance, velmi obecně a v širokých historických souvislostech. Prostor od deváté strany do konce knihy patří konkrétním *gagliardovým* variacím, zde zvaným *partite* a *passeggi*. Lutii nejdříve zapsal *caprioly*, dále *gagliardové* variace, spárované jako *passeggio* a *partita* s příslušným číslem. Vycházel ze základního pětikroku (*cinque passi*), který zařadil na úvod jako *passeggio semplice* (jednoduchá pasáž), s číslem 1. Číslování nedodržel zcela důsledně, u čtvrté partity číslo 4 chybí, šestnáctá *partita* číslovaná není a je vlastně nahrazena poznámkou, že tato a následující tři se provádějí jako *caprioly*. Až *passeggio* s číslem 20 je opět přiřazena další

³¹³ Právděpodobně Francesco Maria Bourbon del Monte Santa Maria (1549–1626), biskup, kardinál a diplomat, příslušník toskánského šlechtického rodu, který proslul jako sběratel umění.

³¹⁴ Lutiiho *groppetto* může, ale nemusí souviset s *gagliardovou* variací zvanou *gropo*, která se vyskytuje i u Compassa a je popsána u Carosa; oba své sbírky vydali dříve než Lutii.

partita, ovšem s číslem 17. *Passeggio* 29 má chybné číslo 24, a stejně jako následující už *partitu* nemá. Z členění textu je tedy patrná jistá snaha postupovat systematicky, nezdá se však, že by Lutii důsledně postupoval od jednodušších variací ke složitějším, není také snadné určit délku variací v taktech.

Žádná z variací nemá své zvláštní pojmenování. Lutii je podobně jako jiné autoři sestavil z jednodušších pohybů, typických pro *gagliardu*, je ale zřejmé, že uvedené *passeggi* a *partity* jsou jeho vlastním přínosem.

Kniha neobsahuje zápisy hudby a nemá ilustrace vztahující se k tanci, pouze zdobné iniciály na začátku odstavců.

Cesare Negri: *Le Gratie d'Amore / Nuove Inventioni di Balli*

Cesare Negri je autorem jediné taneční sbírky, která byla v rozmezí dvou let dvakrát vydána pod dvěma různými názvy: poprvé vyšla tiskem v nakladatelství Pacifico Pontio & Gio. Battista Picaglia v Miláně roku 1602 jako *Le Gratie d'Amore* (Půvaby lásky). Podruhé sbírku pod názvem *Nuove Inventioni di Balli*³¹⁵ (Nové taneční invence) vydal roku 1604 milánský tiskař Girolamo Bordone. Protože obsah obou knih je zcela stejný, budu o nich nadále hovořit jako o jedné sbírce. Kniha je věnována (v obou případech) Filipu III., španělskému králi a vládci Nového světa.

Jde o jeden z nejrozsáhlejších spisů italského *Cinquecenta*, čítající přes 300 stran.³¹⁶ Negriho kniha, která je výrazně ovlivněna formou i obsahem první Carosovy sbírky, je členěna do tří částí, označených jako *Trattati*, s řadovou číslovkou – tedy *Trattato Primo*, *Trattato Secondo* a *Trattato Tertio*. Jim předchází 12 nečíslovaných stran, obsahující Negriho vyobrazení, titulní list, věnování Filipu III., sonet k jeho počtě a madrigal věnovaný jeho manželce, španělské královně Markétě; autorem obou básní byl Sig. Cherubino Ferrari l'Etereo, stejně jako dalšího madrigalu k počtě Negriho díla a dam, které jsou v něm oslaveny.³¹⁷ Další čtyři madrigaly oslavují Negriho.³¹⁸ Zbývající čtyři strany úvodu zaujímá podrobný obsah všech tří traktátů a upozornění na chybné číslování stránek.

První traktát (*Trattato Primo*) má celkem 30 stran a představuje dnes velmi cenný zdroj ojedinělých informací. Jeho pojetí je naprosto originální a nemá obdobu v dalších italských tanečních pramenech, už pro svůj zřetelně

³¹⁵ Fakt, že druhé vydání, které se od prvního liší pouze názvem a nic nového neobsahuje, provokuje k otázce, zda Negri už pro první vydání zamýšlel název *Nuove inventioni di Balli*, neboť skutečně v knize nemálo nových *gagliardových* inovací předkládá.

³¹⁶ Ne všechny strany sbírky jsou číslovány (úvodních 12 je bez čísel). Po straně 214 dochází k chybě – za ní následuje strana 211, od níž se důsledně čísluje dál k poslední straně 296. Celkem tedy 312 stran.

³¹⁷ Každý z tanců Negriho sbírky byl věnován nějaké významné dámě.

³¹⁸ Jako autoři jsou jmenováni Sig. Gherardo Borgogni l'Erante, Sig. Tassano a Sig. Niguarda (autor dvou básní).

propagační účel. Sám autor připustil, že zašel poněkud dále, když se pustil do vyprávění o událostech, které sice ne zcela slouží výukovému záměru celé knihy, jsou však hodny zapamatování.³¹⁹ Za dvoustránkový úvod Negri zařadil jména a stručné charakteristiky svých kolegů, včetně svých předchůdců a žáků, kteří podle jeho názoru vynikli v tanečním umění a zasloužili si, aby jejich jména neupadla v zapomnění. Tento zhruba čtyřstránkový výčet poskytuje velmi zajímavé informace jak o detailech profese vynikajícího tanečního mistra pozdní renesance, tak i o rozšíření stylu *Cinquecento* a jeho oblibě,³²⁰ a je i ojedinělým dokladem sebereflexe profese tanečního mistra. Následujících deset stran Negri věnoval vzpomínkám na významné události, při nichž tančil sám nebo se svými žáky, které jako taneční mistr připravoval, a na osobnosti, které byly těmito událostem přítomné. Největší prostor náleží slavnostem spojeným s pobytem španělské královny v Miláně na přelomu let 1598–1599 a infantky Kláry Evženie Isabelly s manželem Albrechtem a kardinálem Ditrichsteinem (Negri jej nazývá Diatrignano) v létě 1599. Zbývajících patnáct stran tvoří seznamy 266 pánů a 244 dam, kteří u Negriho absolvovali výuku tance.

Druhý traktát (*Trattato secondo*), čítající 72 stran, je zaměřen především na *gagliardu*. Poučení o správných způsobech jejího provedení a popisy jednotlivých kroků, skoků a variací Negri formuloval do 9 doporučení (*Avertimenti*) a 55 pravidel (*Regole*), z nichž jsou některá opatřeny ilustracemi. Přestože Negrimu nelze upřít zřejmou snahu o přehlednost a systematizaci, stěží lze jednoznačně odlišit, zda a v čem spočívá rozdíl mezi doporučeními a pravidly, není ani jasné, proč zvolil jejich různá označení: v obou případech najdeme jak obecné pokyny týkající se tance, tak i konkrétní popisy provedení pohybů. Je také trochu překvapivé, že mezi doporučení a pravidla Negri vložil odstavec o příjezdu savojského vévody Karla Emanuela do Milána,³²¹ jde o text, který by svým obsahem a charakterem patřil spíše do první části

³¹⁹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 31.

³²⁰ Podrobněji: TILLMANOVÁ, *Maestri di Ballare*.

³²¹ Stalo se to v prosinci 1599, kdy ve městě pobývala i španělská královna Markéta.

knihy (*Trattato primo*). Taneční aktivity ale Negri v souvislosti s touto událostí nezmiňuje.

Podstatné ovšem je, že ve druhém traktátu Negri zanechal nejdůkladnější systematické pojetí *gagliardy*, už v úvodu³²² v základním rozlišení představuje (a většinou i doplňuje obrazovým materiálem):

- pětikroky (*cinque passi*)
- krůčky (*passetti*)
- skoky (*salti*)
- *caprioly* (*capriole*)
- otočky na různé způsoby (*girate di diverse sorti*)
- piruety (*pirlotti*)
- další pohyby, které se provádějí a užívají při tančení *gagliardy*, jež jsou v dalším textu jmenovány:
 - *cadenze*
 - *scambiate*
 - *battute*
 - pohyby nohou (*movimenti di piedi*)
 - *sottopiedi*
 - chvění (*tremare*)
 - *campanelle*
 - *fioretti*

Toto základní rozčlenění můžeme zároveň považovat za jakési schematické shrnutí dosavadního vývoje *gagliardy*, neboť všechny uvedené pohyby se vyskytují i u dalších tanečních autorů a musely být tedy známy všem, kteří se u italských tanečních mistrů *gagliardu* učili.

Třetí traktát je svým rozsahem 193 stran nejobsáhlejší a jeho tématem jsou tance, jež Negri sám označil jako *balli*, *balletti* a *brandi*. Je jich celkem 43 a téměř každý z nich³²³ je věnován významné dámě. Úvod obsahuje

³²² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 31.

³²³ Výjimkou je pochodňový tanec *Ballo Nuovo fatto da sei Cavalieri*, opatřený poznámkou po-

tabulku zkratek užívaných v zápisech tanců, a výčet základních tanečních pohybů: tři druhy poklon (*riverenze*), dva druhy *continenze* a *puntate*, tři druhy kroků (*passi*), osm krokových sledů (*seguiti*), dva druhy zdvojených kroků (*doppi*), čtyři druhy *riprese*, dva *trabucchetti* a čtyři *fioretti*.³²⁴ Následuje 25 pravidel (*regole*), v nichž Negri postupně vysvětlil provedení všech avizovaných tanečních pohybů, nemálo z těchto popisů přejal (místy doslovně) od Carosa. Za ně přiřadil ještě další doporučení (*avertimenti*) ke správnému provedení tanců zapsaných dále ve třetím traktátu. Před posledním tancem *Alta Regina* je vložen popis *intermedií*, provedených v Miláně³²⁵, který bychom, vzhledem ke struktuře celé sbírky, opět očekávali spíše v první části (*Trattato Primo*).

I v zápisu tanců u Negriho najdeme zřejmou inspiraci Carosovým pojetím: zápisy jsou slovní, členění textu má obdobnou strukturu, většina tanců je doplněna rytinou znázorňující tančící na začátku tance, a zápisem hudby v jednohlasé melodii a loutnové tabulatuře. Jejich pořadí, stejně jako u Carosa, není abecední, a nezdá se prozrazovat nějaký autorův záměr – první, nazvaný *Spagnoletto*, je dedikován manželce milánského místodržícího, vévodkyni di Albuquerque, *Alta Regina*, věnovaná španělské královně Markétě, je uvedena jako poslední.

Negri je autorem 22 zapsaných tanců a 15 úprav, zařadil také dalších 7 tanců, z nichž 4 vytvořil M. Stefano.

Charakteristickou zvláštností Negriho způsobu zápisu tanců je využívání zkratek. Jde o ojedinělý³²⁶ pokus zestručnění zápisů, který ale vykazuje jisté nedostatky a nepřesnosti.³²⁷

známku, že jej šest milánských kavalírů zatančilo k počtě dvou výsostí, jimiž byli arcivévodkyně Klára Evženie Isabella, dcera španělského krále Filipa II., a její manžel Albrecht. (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 274).

³²⁴Tyto pojmy vysvětlují v **12 Příloha 1: Slovník italských pojmů**.

³²⁵Podrobně zpracováno v: KENDALL, *Theatre, dance and music*, s.74–95.

³²⁶S výjimkou Papazzona, který ale zkratky využíval v mnohem menší míře, a jiným způsobem, odpovídajícím spíše běžné praxi rukopisného záznamu.

³²⁷NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 103. Ze zmíněného výčtu 12 zkratek se v popisech tanců

Negriho práce je v mnoha ohledech zcela mimořádná, přestože vykazuje zřetelnou inspiraci Carosovou první knihou.³²⁸ Negri od Carosa přebíral formu a strukturu sbírky, podstatnou část pravidel o provedení kroků, přičemž některé části textu převzal doslovně. Ať už si o tomto plagiátorství myslíme cokoli,³²⁹ Negriho využití Carosových textů a formulací poslouží jako jednoznačné potvrzení jednotnosti celého tanečního stylu, a zároveň vypovídá o způsobech, jakým taneční mistři tento styl dále rozvíjeli – při respektování základních pravidel vytvářeli své vlastní choreografie a především se snažili předvést nápadité variace *gagliardy*, případně dalších tanců, v nichž tanečníci mohli improvizovat.

Ze všech mistrů *Cinquecenta* Negri bezesporu nejlépe ovládal umění propagace – jak celého tanečního stylu, tak i své vlastní osoby. Je jediným z Italů, který ve sbírce podal informace i o vlastních tanečních aktivitách, především o příležitostech, kdy se setkal s významnými a vysoce postavenými osobnostmi – byli mezi nimi habsburský princ Rudolf (budoucí císař) a jeho bratr Arnošt, jejich strýc Don Juan d'Austria, bratr španělského krále a velitel vítězného loďstva u Lepanta, Markéta Štýrská, královna španělská, papežský legát a kardinál František Dittrichstein, francouzský král Jindřich III. a další.

běžně objevuje pouze osm, dvě (.SC.; .F.) Negri vůbec nepoužil, nezavedl zkratky pro některé velmi často prováděné pohyby (např. *cadenza*), nejasnosti panují kolem zkratky .S., která bývá v praxi chápána jako *seguito ordinario* nebo *seguito semidoppio*, aj.

³²⁸ Ačkoli ji Negri nejmenuje, považuji za jisté, že jde o první Carosovu sbírku *Il Ballarino* z roku 1581. Zmiňuje se totiž pouze o jediné Carosově knize a z druhé Carosovy sbírky (*Nobiltà di Dame*, 1600) texty nepřebírá.

³²⁹ Toto „plagiátorství“ odsoudil např. Curt Sachs ve své monografii o dějinách tance. (SACHS, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, s. 232.)

Livio Lupi da Caravaggio: *Libro di gagliarda*

Celý název sbírky: *Libro di Gagliarda, Tordiglione, Passo è Mezzo, Canari è Passeggi*. (Kniha o *gagliardě*...)

Vydána tiskem v Palermu, roku 1607,³³⁰ vydavatel Gio. Battista Maringo, kniha má celkem 300 stran a neobsahuje žádné ilustrace. Lupi své dílo věnoval Donu Geronimovi del Carretto.³³¹

Kniha je především praktickou příručkou a působí dojmem, že byla určena potřebám tanečních profesionálů. Přestože má nepřehlédnutelnou teoretickou část, na rozdíl od jiných spisů v ní nenajdeme poznámky o tom, jak si má počínat kavalír ve společnosti či jak má vyzvat dámu k tanci, ani další obecné rady. Všechny pokyny jsou určeny těm, kteří už znají více než základy a chtějí se naučit více, pokud jsou někomu konkrétně směřovány, pak vždy profesionálům. Lupi používal věcný až strohý styl vyjadřování, už v úvodním „*Doporučení čtenářům*“ (s. 7–10) přímo a bez jakéhokoli zdvořilostního obalu napsal, že se nechtěl namáhat a vypisovat následující kroky a pohyby, s podotknutím, že je každý mistr profese udělat umí: *balzetto, fioretto, punta e calcagno, trango, zoppetto, capriola, caprioly sekané (spezzate)* a *proplétané (intrecciate)*, *skok točený (salto tondo)* a *střapcový (salto del fiocco)*. Dále sdělil, že nechtěl ani dávat do tisku *balletti* a *cascardy*, které on sám v Palermu vytvořil a které se tam tančí, s výjimkou jednoho *balletta* a jedné *cascardy*; těžko dnes posoudit, jestli v těchto dvou případech předložil dosud neznámé taneční novinky, nebo jestli je mínil jako vzorovou ukázkou běžně užívaných choreografií. Zmíněné „*Doporučení čtenářům*“ Lupi uzavřel

³³⁰ Dochovaný exemplář knihy (dostupný na [https://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_\(SCA\).pdf](https://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_(SCA).pdf)) je druhým vydáním. Poprvé kniha vyšla 1600, pod názvem *Mutanze di Gagliarda, Tordiglione, Passo è mezzo, Canari è Passeggi* (Variace *gagliardy*...), vydavatelem byl Francesco Carrara (Eredi).

³³¹ Pravděpodobně Geronimo del Carretto, hrabě Racalmuto, příslušník starobylého sicilského šlechtického rodu.

radami o práci s tělem a podotkl, že jsou určeny těm, kteří chtějí dobře vykonávat svou taneční profesi.

Na dalších přibližně osmi stranách (s. 10–17) následují stručné popisy tanečních kroků, pohybů a zdvořilostí, k nimž Lupi poznamenal, že nejsou určeny všem. Většina z nich se vyskytuje pouze v jeho knize, je tedy možné, že jde o Lupiho příspěvek k obohacení stylu. Jsou to:

- *Riverenza francese*
- *Fioretto tracociatto; Fioretto fugato; Fioretto sincopato*
- *Sincopi*
- *Finta sincopata; Finta ordinaria*
- *Salto finto*
- *Sottopiede solleuato; Sottopiede fianchegito*
- *Trabuchetto tracanciato*
- *Trito minuto à vero scorsi*
- *Groppo*
- *Groppo inuolta, o attorno*
- *Fuga* (také u Papazzona)
- *Recacciata* (také u Papazzona)
- *Finta di vita*
- *Gambata* (také u Papazzona)
- *Triglio, o tremolante*
- *Finta di Riuerenza*

Další pasáž knihy je věnovaná tancům: nejprve stručné obecné popisy, jak správně tančit *gagliardu* a *canario* (s. 17–18), pak dvě podrobné choreografie doplněné loutnovými tabulaturami: *balletto Alta Caretta* (s. 19–28) a *cascarda Leggiadra Pargoletta* (s. 29–34); oba tance jsou věnovány Donně Marii del Carretto. V obou případech styl popisu obou tanců přesně odpovídá Carosovu vzoru – stejný postup, stejné členění částí, stejná stylizace vět. *Alta Caretta* je *balletto* s běžným krokovým repertoárem podle standartního vzoru o pěti částech; v úvodu tance náležitě zdvořilosti, po nich společná pro-

menáda, drobná sóla, a společný závěr ve zrychlené páté části (*sciolta*). Podobně i *cascarda* odpovídá struktuře těch, které jsou popsány u Carosa, je ale poněkud delší – má deset částí s častějším střídáním pánských a dámských sólových pasáží a bohatší krokovou výbavu.

Nejvíce prostoru věnoval Lupi ve své sbírce výčtu variací tanců uvedených v názvu: *gagliarda*, *tordiglione*, *passo e mezzo* a *canario*. Postupuje systematicky, od jednodušších ke složitějším, u *gagliardy* jednotlivé variace čísluje.

U *gagliardy* začal variacemi v jednom taktu, jichž je celkem 30 (s. 35–36), za dvoutaktovými, kterých je celkem 50 (s. 37–42), následují variace šesti- a sedmitaktové, každá se svou pasáží (*passeggio*), rovněž v počtu 50 (s. 43–81), a po nich dalších 50 variací v délce osmi, deseti a dvanácti taktů (s. 82–123). Za ně Lupi zařadil další kreace bez udání počtu taktů, jež označil pasáž a variace (*passeggio e mutanza*), i těch je celkem 50 (s. 124–139).

Obdobně i u dalších tanců předložil výčty a skladbu variací, u každého ještě v úvodu několik obecných pokynů k provedení tance. Všechny tance mají obdobnou základní strukturu, kdy nejprve tančí kavalír spolu s dámou v držení za ruku, a pak se střídají ve variacích a pasážích.

V *tordiglione* po společném úvodu zatímco kavalír provádí variaci (*mutanza*), dáma v téže době dělá pasáž (*passeggio*), což si pak vystřídají. Variací pro kavalíra i pro dámu je uvedeno celkem pět (s. 140–150), za nimi ovšem následuje dalších 140, (s. 151–207), a ještě dalších 30, označených jako variace pro dámy (s. 208–217).

Dalším tancem je *passo e mezzo*, s přídomkem *in gagliarda*.³³² Lupi jej líčí jako tanec v páru, případně více (až čtyř) osob v kruhu, v níž se opět střídají variace a promenády kavalíra a dámy (obdobně jako v *tordiglione*), Lupi

³³² *Passomezzo* je znám spíše v souvislosti s *pavanou*, podrobněji v části **5.3 Pavana a passo-mezzo, jedinečné tance Papazonova spisu**.

jejich popisu věnoval 9 stran (s. 220–228), a k nim přidal ještě dalších 45 očíslovaných variací (s. 229–252).

Posledním tancem sbírky je *canario*, pro nějž Lupi nejprve vypsál 5 variací pro kavalíra a 5 pro dámu (s. 253–262), a pak dalších 27 (s. 263–288). Po nich zařadil ještě promenády v počtu 36 (s. 289–300). Jímí kniha končí.

Ercole Santucci Perugino: *Mastro da Ballo*

Celý název sbírky: *Mastro da Ballo* (Taneční mistr či Mistr tance).

Jde o rukopis, jehož vznik je datován do roku 1614. V současné době se nachází ve Stockholmu, v knihovně Cariny Ari (Carina Ari Biblioteket) a je přístupný rovněž v anglicky komentované kritické edici, kterou roku 2011 vydalo nakladatelství Georg Olms Verlag; autorkou komentáře je významná italská taneční historička Barbara Sparti.

Není zcela jasné, komu byl rukopis určen a k jakému účelu byl vytvořen, neobsahuje dokonce ani dedikaci či úvodní sdělení čtenářům. Barbara Sparti vyslovila dosti pravděpodobnou domněnku, že rukopisný text představuje koncept zamýšleného knižního vydání, vzhledem k pečlivě vyznačeným a orámovaným prázdným místům v části věnovaného pravidlům (*regole*), která mohla být vynechána pro případné doplnění ilustracemi.

Rukopis *Mastro da Ballo* je velmi rozsáhlý, má 474 stran, včetně titulního listu, za nímž následuje 7 orámovaných stran bez textu. Strany 9–20 zaujímá tabulka (*Tavola del primo Trattatto*) s výčtem abecedně seřazených pravidel (*regole*). Santucciho dílo je zřetelně ovlivněno strukturou Carosovy první sbírky, již s jistotou znal, už proto, že z ní patrně přejal některé tance.

Rukopis je rozčleněn na tři traktáty. **První traktát** obsahuje 214 pravidel, pro „*začátečníky, kteří se chtějí naučit tančit*.“ Z nich 208 je věnováno pohybům užívaným v tanci a návodům k jejich provedení, zbylé se týkají způsobů chování při tanci a ve společnosti – pro dámy i pány. Santucci, podobně jako Negri, se nechal silně inspirovat způsobem, jímž kroky popsal Caroso, na rozdíl od Negriho ale Carosovy popisy nepřevzal slovo od slova. Santucci také popsal mnoho dalších kroků a pohybů, které u Carosa ani Negriho uvedeny nejsou. I to svědčí o inovaci stylu a přínosu tohoto tanečního mistra k jeho obohacení.

Druhý traktát začíná na straně 157 a jeho obsah tvoří *gagliardové* pasáže (*passeggi*). Začíná obvyklými pětikroky (*cinque passi*), které jsou popsány podobně jako u Carosa ve druhé sbírce a u Lutiho. Celkově zde Santucci předložil své *passeggi* ve 30 pravidlech (*regole*), z nichž každá jich obsahuje 12. Santucci v jejich výčtu a vysvětlení postupoval didakticky, od jednodušších ke složitějším a propracovanějším.

Třetí traktát začíná na straně 306 a jeho první část obsahuje *gagliardové* variace (*mutanze*):

- 15 variací ve dvou taktech
- 15 variací ve třech taktech
- 27 variací ve čtyřech taktech
- 6 variací v pěti taktech
- 4 variace v šesti taktech
- 2 variace v sedmi taktech
- 2 variace v osmi taktech

Za nimi následuje část určená dámám, sestávající z 12 pravidel (*regole*) o pětikrocích (*cinque passi*), a 12 variací (*mutanze*):

- 3 variace ve dvou taktech
- 3 variace ve třech taktech
- 6 variací ve čtyřech taktech

Zbývající část třetího traktátu obsahuje zápisy tanců typu *balletti*. Těch je celkem deset a v naprosté většině jde o choreografie jiných tanečních mistrů, které Santucci upravil a doplnil po svém (k větší složitosti). Jména autorů Santucci uvedl:

- *Canario* (s. 398), *balletto*, autor Paulo Arnantes Romano, doplněný Santucciho variacemi pro dámy i kavalíry
- *Spagnioletta* (s. 423), autor Alessandro Barbetta z Boloně
- *Alta Regina* (s. 426), autor Fabritio Caroso ze Sermonety,

v Santucciho úpravě

- *Barriera* (s. 428), autor Oratio Martir Romano, se Santucciho *gagliardovou* variací
- *Pavaniglia* (s. 433), autor Lodovico Padoello z Padovy, v Santucciho úpravě podle římského způsobu
- *Pavaniglia* (s. 440), autor Ercole Santucci
- *Contrapasso per sei* (s. 451), autor Lutio Compasso Romano
- *Gagliarda di Spagnia* (s. 455), autor Fabritio Caroso ze Sermonety
- *Galleria d'amore* (s. 462), autor Stefano del Mancino z Boloně, *gagliarda a canario* od Santucciho
- *Allegrezza d'amore* (s. 466), autor Oratio Martir Romano, v Santucciho úpravě.

Rukopis neobsahuje zápisy hudby a žádný z uvedených tanců není ani doplněn poznámkou odkazující k odpovídající melodii. To ale při pokusech o jejich rekonstrukce nepředstavuje problém, neboť hudba ke všem tancům je dostupná v knihách Carosa a Negriho, případně v dalších soudobých pramenech.

Sbírka není ilustrovaná, obsahuje ale vynechaná místa, částečně orámovaná, která naznačují, že nějaké ilustrace mohly být v plánu. Tato prázdná místa se nacházejí u popisů kroků a choreografií, ne však u *gagliardových* pasáží a variací (*passeggi* a *mutanze*).

6 *Gagliarda* – stěžejní tanec Papazzonova spisu

... a začínají se pětikroky, které jsou tu za sebou pro pořádek
seřazeny se svými pasážemi a variacemi.
(Evangelista Papazzone)³³³

Gagliardu lze bez nadsázky pokládat za nejpopulárnější renesanční tanec. Její italský původ je nesporný,³³⁴ nebylo by ale zcela přesné hovořit o ní jako o tanci italském, neboť sféra její obliby výrazně zasáhla i další země. Ty ji přijaly³³⁵ do svého tanečního repertoáru, což odráží i proměny názvu: *gaillarde* ve Francii, *gallarda* ve Španělsku, *galliard* v Anglii, *Gaillarde* nebo *Galliarde* v Německu, *galiarda* v Polsku a nejspíše i v českých zemích, alespoň tak ji zmínil ve svém deníku Kryštof Popel z Lobkovic.³³⁶

Ve stylu *Cinquecento* byla *gagliarda* využívána dvojím způsobem: jednak jako párový společenský tanec, který účastníci tančili pro své potěšení, ovšem většinou před zraky dalších účastníků slavnostní události,³³⁷ nebo jako mistrovské virtuózní kreaace, které taneční profesionálové předváděli pro podívanou a pro pobavení vznešených přihlížejících. V obou případech šlo o svižný skočný tanec, jehož typickým znakem byly výsuny nohou v nápaditých rytmických variacích. Po hudební stránce je pro *gagliardu* typické tří-

³³³ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 5–5v.

³³⁴ SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

³³⁵ Arbeau u *gaillardy*, jíž věnoval v *Orchésographie* velký prostor, její italský původ nezmiňuje; je zřejmé, že ve Francii zcela zdomácněla a byla přizpůsobena místním zvyklostem.

³³⁶ TŮMOVÁ, *Svět Kryštofa Popela*, s. 191.

³³⁷ V oné době lze považovat za slavnost prakticky každou společenskou příležitost spojenou s hudbou a tancem.

dobé metrum (6/4 takt), s pravidelnou frázovou strukturou (8, 12, 16 taktů) v jednoduché homofonní sazbě s výraznou melodií ve vrchním hlasu.³³⁸

Základní krokovou sekvencí *gagliardy* jsou *cinque passi* (pětikroky). Jeden pětikrok připadá na šest dob; v prvních čtyřech dobách se mají provádět lehce skočné kroky se střídavým přednožováním levé a pravé nohy, následuje pauza (na pátou dobu), odraz a *cadenza* (dopad) na šestou dobu na obě nohy. Toto rytmické rozčlenění pohybů do šesti dob s vynecháním páté je podrobně popsáno v Arbeauově *Orchésographie*,³³⁹ a nejsou důvody pochybovat o tom, že italské pojetí bylo rytmicky stejné. Pětikroky mohly být tančeny na místě nebo sloužily k pohybu v prostoru – dopředu, dozadu, do stran nebo v točení. Bývaly také rytmicky obměňovány vynecháváním či přidáním výsunů, různými kombinacemi přednožování a zanožování a také doplňovány jednoduchými skůčky a dalšími pohyby. Mnohé z těchto pohybů a variací získaly i svá zvláštní pojmenování. Některé byly obecně rozšířené a nacházíme je u více autorů, např. *fioretto*, *grosso*, *pirlo* (pirueta), *sottopiede*, *zopetto*, *recacciata*. Jiné se naopak vyskytují pouze u jediného autora a nejspíše tak představují jeho osobní přínos k obohacení *gagliardy*. Příklady takovéhoto invencí jsou nejspíše dohledatelné ve sbírce Cesara Negriho, který je nejen vysvětluje, ale také na ně přímo upozorňuje jako na svůj přínos tanečnímu umění: „*A je-li pravdou, nanejvýš pravdivou, že se k již objeveným věcem může připojit nějaká další, bude zřejmé z tohoto díla, že po jeho*³⁴⁰ *časech bylo z mé invence taneční umění nemálo obohaceno střapcovými skoky, capriolami a dalšími kroky a skoky ve variacích i v tancích...*³⁴¹ Jedinečné a osobité variace ovšem najdeme i u dalších mistrů, včetně Evangelisty Papazzona.

³³⁸ SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

³³⁹ BRYAN, *Teatralita*, s. 78.

³⁴⁰ Míňen Fabritio Caroso, na jehož první sbírku *Il Ballarino* (1581) Negri svou knihou příznaně navazuje.

³⁴¹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 2.

V pramenech můžeme sledovat různé náhledy na správnost provedení, můžeme studovat originální variace, jichž někteří autoři předložili skutečně velké množství. Přes veškerou pestrost pojetí a odlišnost návodů ke konkrétnímu provedení ale není pochyb o tom, že jde stále o týž tanec, se stejnými základy a stejnými pravidly. Nikdo z autorů italských tanečních sbírek ovšem k popisovaným variacím a krokům nepředepsal konkrétní pohyby ke konkrétní melodii,³⁴² na rozdíl od způsobu, jakým *gagliardové* variace zapsal Thoinot Arbeau v *Orchésographie* (1589).³⁴³

³⁴² Nepočítáme-li zápisy hudby přiřazených k tancům typu *balletti*, obsahujících *gagliardové* části, ve sbírkách Carosa a Negriho.

³⁴³ BRYAN, *Teatralita*, s. 103–125.

6.1 *Gagliarda* a její společenská funkce v průběhu času

Když Curt Sachs příslušnou kapitolu své monografie nazval **1500–1650, *Das Zeitalter der Gaillarde***,³⁴⁴ velmi dobře tím vystihl dobu její největší popularity. Časové rozmezí její obliby je ještě delší – dochované zmínky svědčí o tom, že se *gagliarda*, byť možná jen ve sféře habsburského vlivu, udržela jako aktivně provozovaný tanec až do 18. století. Tak např. na počátku 18. století uvedl Johann Valentin Neiner ve výčtu nejvybranějších tanců vídeňské společnosti také *Galliarde*.³⁴⁵ Ještě roku 1724 kazatel Bílovský, kritizoval způsoby tančení při svatbách, mezi nimiž jmenoval také *gagliardo*.³⁴⁶

První zmínky o *gagliardě* pocházejí z 90. let 15. století,³⁴⁷ okolnosti jejího vzniku jsou nejasné, ale to není v historii tance nic neobvyklého. I u jiných podstatně mladších a velmi populárních tanců dokážeme sledovat pouze jejich oblibu a šíření v době, když už se staly obecně známým společenským fenoménem. Vzhledem k tomu, že dobové taneční příručky nesledují vývoj *gagliardy* v čase a ani dochované dobové reflexe nepředstavují dostatečně průkazný materiál, nelze s určitostí rozhodnout, v jakém prostředí *gagliarda* vznikla a odkud a jak nastoupila svou rozhodnou pouť k postavení nejvýznačnějšího tance vrcholné renesance – jímž bezesporu byla.

Lze si ale klást otázky. Kdo byli ti, jež *gagliarda* uchvátila natolik, že se zasloužili o její šíření a pro něž byla tak atraktivní, že zatoužili osvojit si ji i přes nespornou náročnost jejího provedení? Komu pomohla k sebevyjádření a komu umožnila blýsknout se neobyčejnými dovednostmi? Jistou odpověď

³⁴⁴ SACHS, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, s. 231.

³⁴⁵ SALMEN, Walter, *Mozart in der Tanzkultur seiner Zeit*, Innsbruck 1990, s. 21.

³⁴⁶ ZÍBRT, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, s. 256.

³⁴⁷ SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

můžeme najít už v samotném názvu. Italský výraz *gagliardo* znamená: silný, rázný, statný, švarný, urostlý, robustní, bujarý (ekvivalent českého „jarý“), příslovce *gagliardamente* má význam: odvážně, důrazně, statečně, rázně. Italské výkladové slovníky opisují výraz *gagliardo* pomocí slov *valoroso*, což značí zdatný, statečný, heroický či schopný, nebo *coraggioso*, tedy odvážný, nebojácný, udatný, bravurní. *Gagliarda* je rychlá a svižná, její provedení vyžaduje fyzické nasazení, byla tedy určena těm, kteří toho byli schopni, a proto přijata muži mladými, silnými a obratnými, případně těmi, kteří tak chtěli působit.

I když ranou formu *gagliardy* přesně neznáme, můžeme v ní už předpokládat její typické znaky – poskoky s pozvedáním a výsuny nohou, efektní dopady (*cadenze*), živé tempo, hbitost v pohybech nohou a spontánní až bujaré provedení. Porovnáme-li tento taneční styl se zápisy tance z rukopisů tanečních mistrů 15. století,³⁴⁸ mohli bychom dospět až k hypotéze, že svižná a rázná *gagliarda* snad mohla být i reakcí mladých na pro ně už možná příliš uhlazený a přejemnělý taneční styl *Quattrocenta* a stát se rázným generačním vyjádřením potřeby nového vlastního tanečního projevu. Je to hypotéza podložená zkušenostmi s tancí pozdějších dob, neboť při vědomí atraktivity *gagliardové* hudby a jejího dynamického tanečního projevu lze snadno dojít až k úvahám, zda *gagliarda* ve své ranější formě mohla být jakýmsi společným vlastnictvím některé společenské vrstvy či skupiny a zda mohla jako stmelující prostředek sehrát v generačním sebevyjádření

³⁴⁸ Autoři těchto rukopisů jsou Domenico da Piacenza, Guglielmo Ebreo/Giovanni Ambrosio a Antonio Cornazano, přehlednou a podrobnou komparaci jejich spisů obsahuje kniha: SMITH, William A., *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza, Volume I: Treatises and Music*, NY 1995. V českém prostředí se problematikou tanců 15. století ve své disertační práci zabývala Kateřina Klementová (KLEMENTOVÁ, *Renesanční tanec*).

podobnou roli jako *polka* ve století devatenáctém³⁴⁹ nebo *rock'n'roll* ve století dvacátém.³⁵⁰

Můžeme jen odhadovat, zda byla spontánně přijímána jako atraktivní novinka vyjadřující vkus a potřeby své doby, podobně jako polka, nebo se zpočátku setkávala s nedůvěrou autoritativních osob a byla považována za nevkusnou taneční formu. Poznámka Antonia Areny o „*směšném kopání nohama, které se dlouho neudrží*“³⁵¹ je v této souvislosti ojedinělá a může svědčit spíše o Arenově snaze vytěžit další humor³⁵² z odsudku dosud nezvyklého tance cizího původu (Arena byl Provensálec) nebo o jeho subjektivním názoru na tanec, v němž osobně nenalezl zalíbení, možná i proto, že ho sám nezvládl.

Taneční mistři se v Itálii chopili *gagliardy* poměrně brzy, pokud to nebyli dokonce oni sami, kdo ji už v počátcích propagovali jako nový atraktivní tanec, nejlépe osvojitelný právě pod jejich vedením. Je doloženo, že v Sieně byla tanečních školách vyučována už v letech 1493–1503.³⁵³ Ať už byly první názory na *gagliardu* jakékoli, taneční mistři ji zformovali do kultivované podoby uzpůsobené potřebám vznešené společnosti, kterou měl tento svižný a nápaditý tanec bavit i reprezentovat. *Gagliarda* umožňovala blýsknout se taneční dovedností a nápaditostí a právě tím musela nutně lákat

³⁴⁹ STAVĚLOVÁ, Daniela, Polka jako český národní symbol, *Český lid – etnologický časopis* 93, 2006, č. 1, s. 3–26.

³⁵⁰ POWERS, Richard, Teen Dances of the 1950s. In: *Brief Histories of Social Dance* [online]. 2010–2014 [cit. 28.8.2021]. Dostupné z: http://socialdance.stanford.edu/syllabi/teen_dances.htm.

³⁵¹ SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

³⁵² Arenova kniha nazvaná *Antonius Arena Solerensis ad suos compagnones studentes qui sunt de persona friantes, bassas dansas in galanti stilo compositas. Cum guerra Romana causa solatii mandat*. (Antonius Arena Solliéský věnuje svým studijním druhům a přátelům basse danses a vypráví o římské válce.) Dílo, které je především zábavným čtením, poprvé vyšlo kolem roku 1520 a pak ještě v mnoha dalších vydáních – do roku 1770 celkem padesátkrát (27 vydání v Lyonu a 23 v Paříži).

³⁵³ SUTTON, Galliard, *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, s. 450.

taneční mistry k dalšímu rozvíjení a vytváření nových osobitých variací a kreacím, při respektování estetických principů. Připomínám zde Castiglionovy³⁵⁴ rady dvořanům pro předvádění činností jako je tanec, jízda na koni nebo hraní na hudební nástroj: doporučuje provádět je s lehkostí, ladností a jakoby mimoděk, nedávat najevo přílišnou snahu a nevzbudit dojem velkého soustředění na danou činnost.³⁵⁵ Castiglione sice přímo o *gagliardě* nehovoří, jeho kritická slova mají platnost i pro ni: „*Kdo z vás se nemusí smát, když náš pan Pierpaulo tancuje po svém způsobu; poskakuje, vytahuje se na špičkách, nepohne ani o chlup hlavou, jakoby ji měl ze dřeva, a tváří se hrozně soustředěně, jakoby počítal kroky? Kdo je tak slepý, aby si neuvědomil, jak je taková nepřirozenost nehezka? Jak půvabná je proti tomu u mnoha zde přítomných pánů a dam přezíravá nenucenost.*“³⁵⁶

První dochovaná taneční sbírka věnovaná *gagliardě*, Compassova kniha *Ballo della gagliarda*,³⁵⁷ vyšla tiskem až roku 1560 a představila ji v pokročilé fázi vývoje, kdy tvořila běžnou součást tanečního repertoáru i v nejvyšších společenských vrstvách a zaujímala neotřesitelnou pozici nejvýznamnějšího a nejatraktivnějšího tance stylu *Cinquecento*. Na základě dochovaných tanečních spisů můžeme pokládat za jisté, že všichni významní italští taneční mistři považovali *gagliardu* za nepostradatelnou součást výuky svých žáků i svých vlastních tanečních aktivit, neboť málokterý renesanční tanec umožňoval předvést taneční schopnosti tak, jako právě ona.

Při zamýšlení nad možným vývojem *gagliardy* a jejími proměnami v průběhu času je užitečné uvědomit si dvě různé a vzájemně se ovlivňující funkce tohoto tance, pro něž si můžeme vhodně vypůjčit terminologii etnochore-

³⁵⁴ CASTIGLIONE, Baldassare, *Dvořan*, Praha 1978. Kniha poprvé vyšla roku 1528 a stala se nejslavnější z dlouhé řady pojednání, jež byla k tematice dvořana v 15. a 16. století napsána. Viz: BURKE, *Dvořan*, in: *Renesanční člověk a jeho svět*, s. 109.

³⁵⁵ CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 82.

³⁵⁶ CASTIGLIONE, *Dvořan*, s. 60.

³⁵⁷ Podrobně v části **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento**.

ologa Andriye Nahachewského³⁵⁸ vycházející z úvah o dvou formách téhož tance (jako ilustrační příklad zvolil ukrajinský tanec *kolomyjka*) který je provozován jednak jako prezentační (*Presentational dance*) a také jako participační (*Participatory dance*). Nahachewsky jako kritéria odlišení obou forem³⁵⁹ sledoval: místo, kde je tance provozován (jeviště oproti tanečnímu parketu), v čem spočívá úspěšnost provedení (přesné dodržení pečlivě nacvičené choreografie oproti radosti ze společného zážitku a sdílení tance), míru standardizace a spontaneity při realizaci tance (přesně prováděné nacvičené pohyby oproti spontánním, individualizovaným způsobům pohybového projevu), komunikaci tancem („na dálku“ v prezentační formě prostřednictvím efektních pohybů určených divákům a mikrokomunikace ve formě participační, realizovaná malými, nenápadnými pohyby usměrňujícími vzájemné jednání tančících).

Tato kritéria lze uplatnit i v případě úvah o provozování renesanční *gagliardy*. s vědomím, že i v tomto případě jejich rozlišování představuje pouze teoretický model a že i zde docházelo k vzájemnému prolínání obou modů. Především míra standardizace a spontaneity při tančení *gagliardy* nevykazovaly zřejmě v době vrcholné renesance tolik markantních rozdílů: improvizovat se mohlo v obou formách a stejně tak v obou mohla být zatančena předem nacvičená choreografie, navíc i participační forma předpokládala, že tančící pár bude středem pozornosti nemalé části účastníků slavnosti. Také kritérium úspěšnosti provedení bylo v renesanci u obou forem obdobné; ani u společenské participační formy nestačilo jen „prostě si zatančit pro své potěšení“, tančící si vždy museli být vědomi toho, že jsou viděni a posuzováni. I tak však jistě existovaly rozdíly mezi velmi formálními příležitostmi

³⁵⁸ NAHACHEWSKY, *Participatory and Presentational Dance*.

³⁵⁹ Zde je třeba poznamenat, že Nahachewsky pokládá oba pojmy za čistě popisné a jejich odlišení představuje jako jakýsi teoretický model, jehož platnost zkoumá v odborné literatuře i reálných situacích. Zároveň zdůrazňuje, že nejde o čisté formy, ale že oba principy jsou přítomné v každém tanci.

(např. slavnostní korunovační ples, při němž císař Ferdinand I. tančil s Annou Hradeckou z Rožmitálu) nebo menší soukromé slavnosti, při nichž se účastníci mohli chovat spontánněji a míra jejich participace v tanečním jednání významně stoupala; takové události ve svých denících zmínil Kryštof Popel z Lobkovic.³⁶⁰

Převážně participační forma *gagliardy* za Papazonových časů byla záležitostí smíšených párů, tvořených dámou a kavalírem, forma spíše prezentační byla záležitostí mužů – tanečních profesionálů – a obsahovala náročné až akrobatické elementy, které v běžném společenském tanci nebyly doporučovány.

Místo provedení mohlo být totožné (většinou sál v paláci),³⁶¹ pro rozlišení byly rozhodující okolnosti, za nichž se děla komunikace tancem: u participační formy tančili členové společnosti spíše sami pro sebe, u prezentační formy šlo o předvedení něčeho mimořádného dalším účastníkům události, např. již zmíněné tančení devítileté dcery pana Tettone před urozenou společností³⁶² nebo *gagliardové* produkce Negriho a jeho žáků před významnými osobnostmi.³⁶³

³⁶⁰ Podrobněji v části **3.4 Tanec v životě české nobility**.

³⁶¹ Tanec primárně určený pro podívanou nebyl v období renesance ještě pevně spjat s jevištěm, ani při prezentacích ve dvorských divadelních slavnostech – *rappresentazione in musica, ballo cortese, ballet de cour* ad. (KAZÁROVÁ, *Barokní balet ve střední Evropě*, s. 15.)

³⁶² Podrobněji o události v části **5.1 Charakteristické rysy stylu Cinquecento**.

³⁶³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 11–12.

6.2 *Gagliarda* jako společenský tanec (forma participační)

V běžném tanečním repertoáru stylu *Cinquecento* byla *gagliarda* vyučována a provozována jako samostatný společenský tanec kavalíra s dámou: tu obřadným způsobem s náležitými poklonami vyzval k tanci, v promenádě ji dovedl na místo, kde tančili proti sobě, vyměňovali si místa a prováděli své variace. Z dochovaných popisů není zcela jasné, zda kavalír a dáma tančili vždy zároveň nebo jestli se ve svých variacích střídali. Osobně se přikláním k druhé možnosti, pro niž hovoří i dobová vyobrazení, rovněž popisy *gagliardových* variací obsažených v různých *balletti* svědčí o tom, že střídání zde bylo běžné; a konečně i praktické zkušenosti dnešních tanečníků dosvědčují, že postupné střídání variací kavalíra a dámy je nejen pohodlnější, ale i zajímavější pro tanečnický i přihlížející. Po ukončení tance kavalír svou tanečnici zase dovedl k jejímu místu mezi ostatní dámy, kde se obřadně s poklonami rozloučili.³⁶⁴

Nebyl to jediný možný způsob jejího uplatnění, *gagliarda* totiž bývala často zařazována do *balletti*³⁶⁵ jako jejich zpestřující součást, a to buď jako samostatná hudební část v odpovídajícím rytmu, v níž byly skutečně tančeny pětikroky (*cinque passi*) a jejich obměny,³⁶⁶ nebo se v pasážích s *gagliardovou* hudbou použily pohybové elementy a sekvence z krokového repertoáru *balletti* – *seguiti spezzati, riprese, trabuchetti...*³⁶⁷ Bývalo tomu i opačně – v *balletti*, popř. v jejich částech tančených na hudbu v sudém metru, mohly být použity typické *gagliardové* pohyby, především jednotlivé *gagliardové* poskoky s přednožením (*passi di gagliarda*), *fioretti* a *sottopiedi*. Jak *gagliarda*, tak i *balletti* měly sice svůj specifický krokový repertoár

³⁶⁴ Např. Regola 5, NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 45.

³⁶⁵ Termín *balletto* podrobně vysvětluji v části **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

³⁶⁶ Např. ve střední části *So ben mi chi ha buon tempo*. (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 222.)

³⁶⁷ Např. závěr tance *Contentezza d'Amore*. (CAROSO, *Il Ballarino*, s. 61.)

(který je obzvláště pečlivě rozčleněn u Cesara Negriho), to ale neznamenal, že nedocházelo k jejich vzájemnému prolínání, naopak se to považovalo za žádoucí zpestření. Mezi oběma tanečními typy nebyla vedena ostrá hranice, což se ostatně týkalo i pokynů k jejich technicky správnému a estetickému provedení.

Není pochyb o tom, že *gagliarda* byla v podstatě stejným tancem u všech představitelů tanečního stylu *Cinquecento*, ti ovšem v jednotlivostech preferovali svá vlastní pojetí³⁶⁸ a ne vždy se zcela shodovali v názorech na její konkrétní provedení, což se týkalo hlavně konkrétních krokových variací.³⁶⁹

Jakým způsobem měla být *gagliarda* prováděna na skutečně vysoké a vznešené úrovni? Caroso a Negri, kteří v tomto směru zanechali nejpodrobnější pokyny, jako primární zdůrazňovali hudebnost: „*Má-li se dobře tančit gagliarda, či další tance, to první a nejdůležitější, co je třeba mít kromě půvabu a obratnosti, spočívá v tom, že člověk má pozorně a dbale naslouchat zvuku hudby, neboť ta je nástrojem a prostředkem tance. Má tančit přiměřeně v tempu.*”³⁷⁰

Nestačilo však jen být muzikální a mít obratné a hbité nohy, bylo třeba osvojit si půvabné a důstojné držení těla i hlavy a umět bezpečně ovládat součásti své garderoby – u pánů to byla pokrývka hlavy, plášť a kord, u dam hlavně vlečka a obutí.³⁷¹ Bylo prostě třeba působit elegantně a skýtat přihlí-

³⁶⁸ Livio Lupi například považoval za nesprávné, když se v *gagliardových* pasážích (*passeggi*) neprováděly *cadenzy*. (LUPI, *Libro di gagliarda*, s. 17.)

³⁶⁹ V italském prostředí zůstává poměrně ojedinělý Carosův požadavek symetrie, vícekrát formulovaný ve druhé sbírce *Nobiltà di Dame*, v němž jde konkrétně o to, aby pohyby, které se začaly provádět jednou nohou, byly stejně symetricky zopakovány nohou druhou. Obdobný požadavek symetrického provádění *gagliardových* variací najdeme také u Arbeaua.

³⁷⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 31.

³⁷¹ Negri např. výslovně mluví o tom, že dámy při tančení *gagliardy* nemají dělat slyšitelný hluk trepkami (*pianelle*). (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 101.)

zejícím příjemnou podívanou, bylo to důležitější než technicky správné provedení složitých a náročných krokových a skočných variací.³⁷²

Konkrétní pokyny pro tančení *gagliardy*, které italští mistři ve svých sbírkách uvedli, se tedy týkají hlavně ovládnutí těla, provádění pohybů s půvabem, elegancí, důstojností a hrдостí, a také dodržování zdvořilosti, k níž patřilo i to, že kavalír měl dámu stále sledovat očima a že měli být stále otočeni tváří k sobě, a to i při výměnách místa.³⁷³ Taneční mistři neurčovali, zda se ve svých kreacích mají kavalír a dáma střídat, ani jim konkrétní variace a jejich kombinace striktně nepředepisovali, ani nepřirázovali variacím konkrétní melodie, při jejich množství to ani nebylo reálně možné.³⁷⁴ Dámy, pokud chtěly, mohly tančit *gagliardu* jednodušeji, jak se můžeme dočíst u Negriho, který pro dámy do své sbírky zařadil několik konkrétních variací (s dodatkem, že jich může být mnohem více). Dámské variace byly zjednodušovány zařazením prostých kroků a obohaceny pohyby, při nichž vynikne dámské oblečení s dlouhou sukní a vlečkou – pětikroky v natáčení, a kroužení drobnými běhavými krůčky (*seguiti scorsi*) ve velkých kruzích. Mistři na dámy pamatovali i konkrétními pokyny určenými pouze jim: dáma si nikdy neměla nadzvedávat vlečku, neměla se při tanci zdržovat na jednom místě, dělat slyšitelný hluk trepkami (*pianelle*), při tančení zvedat oči příliš vysoko

³⁷² Z popisů některých *balletti*, obsahujících *gagliardové* části s konkrétními kroky a pohyby, je zřejmé, že elegance a důstojnost provedení i pohodlí a dobrý pocit tančících byl nadřazen striktnímu dodržení předepsaných kroků; často se objevují pokyny upozorňující, že tančící, páni i dámy (ty častěji) mohou nahradit obtížnější variace jednoduššími pohyby. Např. *balletto Cortesia (Nobiltà di Dame)* ukládá kavalírovi zatančit čtyřtakovou *gagliardovou* variaci podle svého výběru, pokud si na ni ale netroufá, může ji nahradit jednodušší vazbou: dva *seguiti fiancheggiati*, dva *trabucchetti semibrevi*, jeden *seguito finto* a nakonec *mezza riverenza*.

³⁷³ Např. NEGRI, *Nuove Inventioni*, Regola 5. s. 45.

³⁷⁴ Arbeau v *Orchésographie* sice přiřazoval konkrétní variace ke konkrétním melodiím, hlavně ovšem proto, že předkládal ty, které sám jako tanečník znal a měl je s konkrétními melodiemi spojené – tanečním mistrem nebyl a sám variace nevytvářel. I on však uznával tanečnickou svobodnou vůli při tančení *gaillarde*. (BRYAN, *Teatralita*, s. 109.)

a své tančení měla okrášlit důstojností a dobrými způsoby příslušejícími vynikající dámě.³⁷⁵

Je zřejmé, že tančící měli v *gagliardě* značnou míru volnosti a podle vlastní vůle do ní zařazovali variace, které měli v oblibě a které se jim dobře prováděly, nebo jimiž se chtěli vyznamenat a předvést. Bylo přitom žádoucí zvážit své schopnosti; varování, které svému učedníkovi Capriolovi uštědřil Arbeau, jistě mělo svou platnost ve společenském tanci i v italském prostředí: „*A najdou se i lidé tak křepcí a obratní ve skocích, že si místo pětikroků nebo jedenáctikroků³⁷⁶ přizpůsobili a přidali rozličné skoky do vzduchu, které navíc často zdvojují nebo ztrojují; a na konci řečených skoků dopadají do kadence tak dobře a případně, že si vysloužili pověst těch nejdádnějších tanečníků. Zhusta se ale při podobných obtížných skocích stává, že spadnou, z čehož jim pak vzejde jen výsměch a posměšky, a proto uvážlivci nikdy podobné skoky neschvalovali, nebo nabádali, aby se dělaly, jen když to tanečník svede tak lehce, aby mu z nich nevzešlo nic nepříjemného.*“³⁷⁷

³⁷⁵ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 101.

³⁷⁶ Jedenáctikrok ve francouzském pojetí byla dvoutaktová variace s vynecháním pohybu na předposlední dobu před závěrečnou *cadenzou*. (BRYAN, *Teatralita*, s. 118–119.)

³⁷⁷ BRYAN, *Teatralita*, s. 125.

6.3 *Gagliarda* jako virtuózní tanec (forma prezentační)

Ve druhé polovině 16. století už *gagliarda* obsahovala prvky skutečné virtuosity a akrobacie a bývala takto i předváděna – to si ovšem mohli dovolit jen skutečně dobře trénovaní profesionálové nebo mimořádně zdatní amatéři. Dnes se můžeme jen domýšlet, jak vypadalo konkrétní provedení takové produkce; lze předpokládat, že kolik vynikajících tanečníků, tolik různých způsobů. Skuteční mistři se jistě chtěli odlišit, chtěli být výjimeční a originální a zaujmout něčím, co ostatní nesvedli nebo nedělali. Vyniknout v *gagliardě* bylo pro profesionální tanečníky i otázkou prestiže, neboť mohli tímto způsobem získat slušné příjmy, kvalitní konexe i zaměstnání. Příklady takových úspěšných tanečníků uvádí Negri v první části (*Trattato primo*) své sbírky – mezi 46 tanečními mistry, jmenoval také 18 mužů, u nichž výukové aktivity nezmínil a charakterizoval je jako obzvláště vynikající tanečníky *gagliardy*.³⁷⁸ Negri zde také připomněl několik událostí, kdy on sám či společně se svými žáky tančil před významnými osobnostmi, např. před velmistrem řádu maltézských rytířů nebo francouzským králem Jindřichem III.³⁷⁹ – je nanejvýš pravděpodobné, že jim předváděl právě efektní variace *gagliardy*.

Variace základního pětikroku vznikaly především různým kombinováním skočného přednožování (*botta inanzi*) a zanožování (*botta indietro*) a jejich rytmickými obměnami, vytvářenými vynecháváním a přidáváním skůček s pozvednutím nohy. Variace mohly být zpestřeny dalšími pohybovými elementy a sekvencemi: byly to skůčky (*balzetti*), dupnutí (*battute di piedi*) a typické *gagliardové* vsuvky či ozdoby – nejčastěji *fioretti*, *sottopeidi*, *recacciate*.³⁸⁰ Všechny uvedené pohyby i jejich kombinace mohli zvládnout

³⁷⁸ TILLMANOVÁ, *Maestri di ballare*, s. 16–17.

³⁷⁹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 11–12.

³⁸⁰ Podrobněji o těchto termínech v příloze.

i talentovaní amatéři se solidní technickou průpravou a byli to právě oni, nanejvýš poučené publikum, kteří mohli ocenit precizní provedení jim známých pohybů, navíc neobvykle zkombinovaných do nápaditých a náročných komplikovaných variací. Taneční mistři tak mohli své vznešené klienty nejen pobavit, ale zároveň je inspirovat k dalšímu cvičení a zájmu o osvojení nových dovedností. Příklad takového zájmu vysoce postaveného šlechtice zmínil ve své sbírce Cesare Negri, jemuž se dostalo cti vyučovat bratra španělského krále a významného vojevůdce Dona Juana d'Austria: „6. května 1574 jsem tančil před Jeho Výsostí Sig. Donem Juanem d'Austria v paláci Vigevano, kde byla ubytována Jeho Výsost, která tehdy přijela z tuniského tažení proti Berberům. Prodléval jsem tam s ním osm dní, a učil jsem Jeho Výsost mnoho a mnoho věcí, z nichž měl veliké potěšení,³⁸¹ a proto přikázal, aby mi byly dány nespočetné dary.“³⁸²

Taneční mistři nejvyšší úrovně ale nezbytně museli předčit i své neschopnější žáky a zvládat *gagliardové* kreace, které přesahovaly možnosti jejich žáků. Popisy takových obtížných a efektních pohybů najdeme ponejvíce u Negriho, který je, mnohé jako své vlastní invence, zařadil do druhé části své sbírky (*Trattato secondo*): byly to různé typy skoků v točení (*salti ton-di*), komplikované vícenásobné *caprioly* (Negri popisuje *caprioly* trojné, čtverné a paterné). V běžném tanečním repertoáru se tak obtížné pohyby nevyskytovaly,³⁸³ jejich dokonalé zvládnutí muselo na jedné straně vyžadovat hodiny a hodiny pravidelného cvičení, na druhé straně ale dosvědčovalo kompetentnost tanečního mistra.

³⁸¹ Negri výslovně o *gagliardě* nehovoří, lze však předpokládat, že vítěz od Lepanta a jeden z nejmůžnějších vojevůdců své doby měl zájem právě o ni; je dochována zmínka, že Don Juan d'Austria tančil *gagliardu* i na palubě galéry, na níž se plavil roku 1571 k Lepantu. (KENDALL, *Theatre, dance and music*, s. 76.).

³⁸² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 8.

³⁸³ Alespoň v dochovaných choreografiích zapsány nejsou. Jedinou výjimkou je tanec *Passo e mezzo* z první Carosovy sbírky, kde se v pánských variacích objevuje trojná či paterná *capriola*. (CAROSO, *Il Ballarino*, s. 46–48.)

7 Papazonův rukopis

V této malé knížečce jsou pro pořádek obsaženy všechny pětikroky a promenády ve dvou taktech, i ty, které se provádějí vícenásobně, obtížné a nové.
(*Evangelista Papazzone*)³⁸⁴

Papazonův rukopis je v současné době uložen v Rakouské národní knihovně (Österreichische Nationalbibliothek) ve Vídni pod signaturou 11095. Sám autor svůj spis názvem neopatřil, dnes používaný název „*Tractatus de arte saltandi italicus*“ je zkrácenou verzí latinského titulu „*Tractatus de arte saltandi italicus praevia epistola nuncopatoria ad Rudolfum regem Hungariae postea II. Imperatorem*“, který pochází z katalogu rukopisů knihovny z roku 1871.³⁸⁵ Jméno autora je přitom v katalogu uvedeno v rozšířené verzi, jako Giovanni Evangelista Papazzone, v samotném traktátu ale jméno Giovanni nikde uvedeno není – autor se podepsal pouze jako Euangelista Papazzone.

Přestože rukopis není datován, lze přibližnou dobu jeho vzniku odhadnout podle titulace v autorově dedikaci: Papazzone svou práci věnoval uherskému králi a rakouskému vévodovi Rudolfovi (*Al Serenissimo Ridolfo Re' d Ungheria Arciduca d Austria*), žádné další tituly už v dedikaci neuvedl.³⁸⁶ Rukopis tedy vznikl po Rudolfově korunovaci uherským králem, k níž došlo v září roku 1572, ale ještě před korunovací králem českým, která se uskutečnila 22. září 1575. Můžeme se pokusit o další zpřesnění, na základě Papazzo-

³⁸⁴ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 25v.

³⁸⁵ MOTNIK, *Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof*, s. 139.

³⁸⁶ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 1.

nových vlastních slov z úvodu rukopisu, kde píše: „*Když mi bylo při odjezdu Vašeho Veličenstva do Prahy poručeno zůstat zde, abych se ujal vykonávání svého úřadu...*“

V rozmezí let 1572–1575 odecestoval Rudolf do Prahy třikrát, vždy kvůli účasti na českém sněmu: v lednu roku 1573, v červnu 1574 a v únoru 1575.³⁸⁷ Není přitom jasné, kterou z těchto cest měl Papazzone na mysli, jeho poznámka ale částečně upřesňuje místo vzniku rukopisu – byla to pravděpodobně Vídeň. Je ovšem nesporné, že Papazzone své dílo vytvořil mimo Itálii, což mezi ostatními italskými tanečními spisy představuje unikát.

³⁸⁷ JANÁČEK, *Rudolf II. a jeho doba*, s. 71, 105 a 112.

7.1 Popis Papazonova spisu

Rukopis má nevelký kapesní formát (10×13 cm) a obsahuje 26 popsaných listů, tedy 51 stran. První tři listy na začátku rukopisu jsou prázdné, stejně tak posledních šest na konci, z hlediska obsahu je ale text ucelený a dokončený. Spis se dochoval ve výborném stavu a zcela postrádá známky používání, například zašpinění, zohýbání či natržení krajů listů, dodatečné vpisky nebo poznámky po stranách, ani žádné kresby. Tento fakt nutně vede k úvahám, zda byl rukopis vůbec používán, jestli případně existovaly jeho další opisy využívané v provozní praxi nebo zda je opisem právě tento dochovaný exemplář.

Text je, s výjimkou číslování stran, psán rukou jednoho písaře. Je ucelený, esteticky úhledný se stejnoměrným duktem, bez škrťů, dopisovaných slov a oprav. Strany jsou číslovány dvojím způsobem, zřejmě dvěma různými písaři. Papazonovu rukopisu odpovídá číslování v pravém horním rohu, strany *recto*, rubové strany *verso* Papazzone pravděpodobně neměl potřebu číslovat a vystačil si s očíslováním listů. Strany *verso* jsou opatřeny čísly zřejmě dodatečně, jiným rukopisem a jiným prostředkem (snad tužkou), vždy v levém dolním rohu a vždy číslem a písmenem „v“, např. 5v.

Text je přehledně rozčleněný do odstavců, s oddělenými nadpisy. Kratší řádky jsou centrované – většinou jsou to nadpisy, centrovaná je i dedikace. Papazonův podpis (*Humilissimo e minimo Servitore Evangelista Papazzone*)³⁸⁸ je ve dvou řádcích zarovnán podle pravého okraje a od předchozího textu je ještě oddělen vlnovkovou čarou. U souvislého textu je viditelná, ale ne zcela důsledná snaha začínat od levého okraje, takže i tyto řádky občas působí jako centrované.

³⁸⁸PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 2.

Úvod spisu, obsahující věnování a vysvětlení důvodu jeho vzniku, je zřetelně a záměrně oddělen od předchozího textu centrováním nadpisem. Podobně je oddělen i stručný závěr, který sice začíná na samostatné straně, nadpisem ale označen není. Některé pasáže jsou uvedené nadpisem či vysvětlujícím textem, ale pouze v první části knihy, než Papazzone přistoupil ke složitějším *gagliardovým* variacím.

Nabízí se samozřejmě i otázka, zda dochovaný rukopis napsal skutečně Papazzone, nebo si pro jeho provedení (či opis) najal písaře. Domnívám se, že vzhledem k množství odborných výrazů a zkratk musel rukopis napsat člověk, který textu a jeho obsahu dobře rozuměl, a proto přisuzuji autorství samotnému Papazzonovi.

7.2 Obsah Papazonova spisu v kontextu dalších tanečních sbírek

Rukopis svým obsahem i formou přesahuje charakter pouhých osobních poznámek. Kromě původního názvu a přesné datace obsahuje všechny podstatné části, které nacházíme v dalších³⁸⁹ tanečních spisech: dedikaci významné osobě, po níž následuje stručný úvod naznačující i důvod vzniku, krátká teoretická pasáž vysvětlující, jak si má počínat kavalír tančící s dámou ve společnosti. Přechází k provedení konkrétních tanců – jmenovitě jde o *pavanu*, *passomezzo* a početné variace *gagliardy*. Závěr tvoří krátké shrnutí s podotknutím, že dílko obsahuje vše důležité, co lze v tančení provádět. Chybí tu vlastně jen jediné – autorův vlastní název díla.

Rukopis začíná na straně 1 věnováním Papazonovu patronovi, uher-skému králi a rakouskému arcivévodovi Rudolfovi, za nímž na třech a půl stranách následuje předmluva, v níž autor sděluje, že poté co vstoupil do služby jako taneční mistr, rozhodl se v této malé knize uspořádaným způsobem prezentovat vše, co je pro tanec důležité. Dále autor formuluje poděkování svému patronovi, v obvyklých dobových rétorických frázích, zdůrazňujících velkorysost a šlechtnost panovníka, a nicotné snažení jeho nejponiženějšího služebníka. Rudolf je jedinou osobou, k níž se Papazzone v předmluvě obrací, o případných čtenářích zde není ani zmínka.

Pak už se Papazzone věnuje samotným tancům a *gagliardovým* variacím. Od strany 3 začínají obecné pokyny určené kavalírům, kteří si chtějí zatančit s dámou; další pokyny se týkají provedení *pavany* a její varianty *passomezzo*.³⁹⁰

³⁸⁹ Podrobný přehled ostatních tanečních spisů podávám v podkapitole **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento**.

³⁹⁰ O přímé souvislosti těchto tanců podrobněji v části **5.3 Pavana a passomezzo, jedinečné**

V celkové koncepci svého rukopisu věnoval Papazzone největší prostor právě *gagliardě*, podobně jako většina autorů italských tanečních spisů. Tak jako mnozí³⁹¹ z nich, i Papazzone své variace sepsal pouze jako sled konkrétních kroků a pohybů, bez vysvětlení způsobu jejich provedení. *Gagliardové* variace čítají v rukopise celkem 41 stran, začínají na straně 5 a končí na straně 25.³⁹² Variace jsou seřazeny od jednodušších a kratších jednotaktových ke složitějším a delším, dvoutaktovým, třítaktovým a čtyřtaktovým.

Poslední dvě strany rukopisu zaujímá závěr, v němž autor stručně shrnuje obsah svého díla.

tance Papazonova spisu.

³⁹¹ Podrobný rozbor jednotlivých sbírek v části **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento.**

³⁹² Papazzone čísloval pouze jednu stranu na každém listu.

7.3 Tance v Papazonově rukopisu

Papazzone do svého spisu zařadil pouze tři konkrétní tance, *pavanu*, její rychlejší obdobu *passomezzo* a *gagliardu*. Výběrem prvních dvou jmenovaných se výrazně odlišil od všech ostatních autorů tanečních spisů, v jiných italských tanečních sbírkách té doby se s nimi nesetkáme.

Proč Papazzone zvolil právě tyto tři tance? A proč nezařadil i další, *cascardy* či *balletti*? Odpověď je jednoduchá a zcela zřejmá v případě *gagliardy*, neboť tak důležitý tanec prostě chybět nemohl, ostatně zaujímal důležité místo ve všech dochovaných tanečních sbírkách pozdní italské renesance. *Pavanu*, stejně jako *passomezzo* (v kráčivé formě), lze pak považovat za jakýsi taneční základ, který měl člen dvora ovládat, aby se mohl zapojit do nezbytných ceremoniálů a obřadů, jsou to tance krokově i choreograficky velmi jednoduché, tak jednoduché, že poučeným adeptům italského způsobu tance stačí stručné slovní pokyny, aby je dokázali zatančit.³⁹³ Za poučené adepty bychom ovšem stěží mohli pokládat chlapce, kteří přišli ke dvoru jako pážata a taneční návyky si teprve měli osvojit. Absence choreograficky náročnějších tanců typu *balletto* či *cascarda* jednak odpovídá pojetí většiny soudobých italských tanečních spisů, které je rovněž postrádají, zároveň však jejich znalost už nemusela být považována za nezbytný základ potřebných tanečních dovedností začátečníků. Je tedy možné, že Papazzone záměrně ve svém spise zachytil právě ty tance, které měl učit své svěřence – pážata.

Způsob, jímž zapsal provedení obou kráčivých tanců, není nijak podrobný: „začne pavanu nebo budiž passomezzo, hned když hudebníci začali hrát, dělají dva dvojité kroky dopředu a dva dozadu a pak s jednou poklonou

³⁹³ Jsou to procesionální tance, při nichž dvojice seřazené v zástupu za sebou postupují stejnými kroky dopředu. Podrobněji k jejich provedení v části **5.3 Pavana a passomezzo, jedinečné tance Papazonova spisu.**

pravou nohou, začne výše zmíněný *passomezzo* levou nohou a jde dopředu, což je pět kroků dopředu a pět dozadu, první z nich jsou v mísuře a tempu, a pak tři kráčené v tempu dozadu pravou nohou, výše zmíněné kroky, které se dělají dopředu, se pak dělají ozdobné,³⁹⁴ tak jak byly naučeny ...³⁹⁵

Pavana a *passomezzo* bývají chápány jako procesionální kráčivé tance s postupem dopředu, proto může působit poněkud překvapivě zmínka o krocích prováděných vzad, ta však může naznačovat jisté možnosti variability v těchto tancích – neboť jistě mohly být tančeny i v jednom páru. Kroky prováděné vzad v *pavaně* ostatně zmiňuje i Arbeau, který ovšem vzápětí dodává: „... a když se nám zachce, nemusíme vůbec couvat a kráčíme stále vpřed.“³⁹⁶ Mohlo tomu tak být i u Papazzona, což ovšem vzhledem ke stručnosti jeho popisu zůstává jen domněnkou. O osobitosti jeho pojetí obou kráčivých tanců svědčí i poznámka o ozdobných krocích.

Je zřejmé, že zápis nebyl určen k tomu, aby podle něj dokázal zatančit *pavanu* (a *passamezzo*) samostatně a bez náležitého poučení člověk zcela neznalý. Podrobnější vysvětlení ve spise ani obsaženo být nemuselo, za předpokladu, že mistr sdělil potřebné pokyny adeptům ústně přímo v průběhu výuky, pak je stačilo pouze zmínit v základu, a dát tak najevo, že právě tyto tance jsou součástí zamýšlené taneční výuky.

Popisu *pavany* a *passomezza* předchází ještě obecný úvod, v němž Papazzone dokázal zdařile vystihnout vše, co bylo pro náležité vystupování a provedení tance ve společnosti nezbytné. Už v první větě, jíž objasňuje, jaký musí být ten, kdo si chce zatančit s dámou, je použito několik vícevýznamových výrazů: *Primieramente deve esser ben atilato polito, & allegro...*³⁹⁷ Pokládám za užitečné tyto výrazy zde vysvětlit:

³⁹⁴ Viz část 7.4.2 Komentář ... SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.

³⁹⁵ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 3v–4.

³⁹⁶ BRYAN, *Teatralita*, s. 56.

³⁹⁷ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 3.

Ben atilato³⁹⁸ znamená *dobře ustrojen*, některé současné italské slovníky jdou ještě do podrobnějších významů: *nastrojený, vyšňořený, přiléhavý, dobře padnoucí, jako ulitý*. Dobový italsko-anglický slovník³⁹⁹ udává tvar *attillato*, který překládá jako *spruce* = mj. *elegantní, upravený, jako ze škatulky*; a také jako *fine in clothes*. Co konkrétně znamenalo splnit tento požadavek vzhledem k užívané garderobě, to známe především ze sbírek Carosa a Negriho, k nezbytným doplňkům užívaným ve společnosti při tanci patřil klobouk či baret, rukavice a pokud možno i plášť a kord, s nimiž bylo zapotřebí elegantně zacházet.⁴⁰⁰

Výrazy **polito** a **allegro** dávají jasně najevo, že taneční adept nemá dbát jen o úbor a vnější ustrojení. Papazzone jimi upozorňuje – a je v tomto ohledu výjimečný – i na niterné duševní rozpoložení, v němž je třeba do tance nastoupit. **Polito** znamená vytříbený, vybroušený, hladký, uhlažený, kultivovaný, zdvořilý, což není nijak vzdáleno termínu *gratia*, jímž požadavek zdvořilého, šarmantního a elegantního počínání vyjadřovali jiní taneční mistři.⁴⁰¹ Ojedinelý je Papazonův výraz **allegro**, kromě známého významu veselý, radostný, přísluší i další: ochotný, připravený, s lehkou myslí. Dobový italsko anglický slovník⁴⁰² *allegro* překládá obdobným způsobem jako *glad, merry, iocund, ioyfull, pleasant, blithfull, frolike*.

Kavalír tedy měl být podle Papazzona nejen vhodně, úpravně a elegantně oblečen, měl si zároveň počínat nenuceně a uhlaženě, a do tance nastoupit v dobré náladě a s potěšením.

³⁹⁸ V dnešní italštině *attillato*.

³⁹⁹ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 46.

⁴⁰⁰ Téma jsem podrobně zpracovala v článku: TILLMANOVÁ, *O dvorných způsobech kavalírů*, s. 4–6.

⁴⁰¹ Podrobněji v části: **5.1 Charakteristické rysy stylu Cinquecento**.

⁴⁰² FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 20.

7.4 Papazonovy termíny a jejich komparace s dalšími sbírkami

Při úvahách o konkrétních tanečních termínech je třeba vzít v potaz, že slova, která jsou v jazyce běžně užívána, mohou v tanečním kontextu nabývat zcela jiný význam. Proto také nelze jednoznačně určit, které výrazy v Papazonově rukopisu chápat jako speciální taneční termíny. Týká se to zejména adjektiv, u nichž není vždy snadné rozhodnout, zda jde ještě pouze o přívlastek nebo už o zpodstatnělé přídavné jméno ve funkci speciálního termínu pro určitý pohybový element.⁴⁰³

S vědomím, že takové rozhodování je a bude vždy zatíženo nevyhnutelnou subjektivitou, předkládám v této kapitole svůj návrh tanečních termínů, jež Papazzone ve svém textu použil, v abecedním pořadí. Některé z nich jsou bezesporu všeobecně známé (na což vždy upozorňuji), jiné se vyskytují pouze u několika dalších tanečních mistrů, některé jsou ale zcela ojedinělé a můžeme je tedy přičíst Papazonově originalitě a invenci.

Po celkovém abecedním přehledu 67 zvolených termínů následuje glosář se stručným komentářem k jednotlivým heslům.

7.4.1 Abecední přehled Papazonových termínů

Pod jedním heslem uvádím v některých případech i dva termíny, pokud je zřejmé, že jsou totožné nebo že spolu úzce souvisí – v tomto případě je odděluji lomítkem. V případech, kdy Papazzone užíval týž termín v různých tvarech – jako singulár a plurál, nebo maskulinum a femininum, odděluji je pouze čárkou.

⁴⁰³ Příklady podobně užívaných zpodstatnělých přídavných jmen známe i z české taneční terminologie – např. skočná, honěná, cófavá aj.

1. ALTO, ALTA
2. ALZATO, ALZATA
3. ARIOSA
4. BASSA & ALTA
5. BATTUTA
6. BOTTA
7. CACCIATA, CACCIATI
8. CAMPANELLA
9. CAPRIOLA
10. CASCATI
11. CINQUE PASSI
12. CONTRAPASSO
13. CONTRATEMPO
14. CROCE / CROCIATA
15. DENTRO
16. DIMINUIRE / DIMINUIZIONE
17. DOPPIO, DOPPIA
18. DRITTO, DRITTA
19. FINITO, FINITA
20. FIORETTO
21. FITTO, FITTI
22. FUGA
23. FUORI
24. GALLON / GALLONATA
25. GAMBA
26. GAMBA ROTTA
27. GAMBATA / GAMBADA
28. GINOCCHIATO
29. CHINATA, CHINATE
30. INTRECCIATO
31. LEVATA
32. MEZZA

- 33.MISURA
- 34.PASSAGGIO
- 35.PASSI
- 36.PASSI DOPPII
- 37.PASSI FINTI
- 38.PASSI GALANTI
- 39.PASSI SEI
- 40.PASSI TONDI IN ARIA
- 41.PIEGATO, PIEGATI
- 42.PISTEZZATA
- 43.PONTEZZATA
- 44.POSATA
- 45.PUNTA
- 46.PUNTA DI CALCAGNO
- 47.QUATTRO PASSI
- 48.RADDOPIATTO
- 49.RECACCIATA
- 50.RILEVATA
- 51.RITIRATA
- 52.RITORNATA
- 53.RIVERCIA
- 54.RIVERENZA
- 55.RODATA
- 56.SALTATA
- 57.SALTO DEL FIOCCO
- 58.SALTO TONDO
- 59.SCACCATI
- 60.SCAMBIATA
- 61.SEI PASSI
- 62.SFIOREZZATO, SFIOREZZATA
- 63.SOPRA GAMBA
- 64.TEMPO

65. TORNATA / RITORNATA

66. TREMOLI / TREMOLATI

67. VOLTA

7.4.2 Komentář k Papazzonovým termínům

V následujících komentářích sleduji několik hledisek:

1. Význam konkrétního slova.
2. Zda jde o termín obecně rozšířený a známý u dalších autorů a jakým způsobem je užíván u nich.
3. Způsob, jímž tento výraz použil Papazzone, s uvedením konkrétních citací, upřesněných číslem strany v rukopise (např. 5v = strana 5 verso), případně názvem variace. Uvádím také český překlad dílčích frází, pokud jejich význam není zřejmý z předchozího komentáře.
4. Pokud Papazzone používal různé podoby termínu, uvádím na závěr tvar, který jsem použila při přepisu.

Pro porovnání jsem vybrala především dva italské tisky, které jsou z hlediska doby vzniku Papazzonovu rukopisu nejbližší. Prvním je kniha *Ballo della gagliarda*, jejímž autorem je Lutio Compasso a která byla vydána roku 1560 ve Florencii, dalším pak první sbírka Fabritia Carosa, *Il Ballarino*, která vyšla roku 1581. Obě tyto knihy⁴⁰⁴ dělí zhruba jedno desetiletí od doby vzniku Papazzonova spisu, k němuž došlo v rozmezí let 1572–1575.⁴⁰⁵ Obě uvedené knihy jsem zvolila ještě z dalších důvodů. Compassova sbírka *Ballo della gagliarda* je vůbec prvním spisem z tanečních sbírek 16. století a také jediným, který předchází Papazzonův rukopis. *Il Ballarino*, první Carosova kniha z roku 1581 a druhá nejstarší tištěná sbírka stylu *Cinquecento*, je

⁴⁰⁴ Stručný rozbor obou knih v části: **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento.**

⁴⁰⁵ O dataci Papazzonova spisu podrobněji v úvodu kapitoly: **7 Papazzonův rukopis.**

jedním z nejvýznačnějších tanečních spisů oné doby, který svým pojetím a dosahem představuje výrazný mezník v tvorbě italských tanečních mistrů. Papazzone mohl případně znát Compassovu knihu,⁴⁰⁶ rovněž lze předpokládat, že mu bylo, teoreticky i prakticky, známo i mnohé z toho, co Caroso ve svém prvním tištěném díle zachytil.

V některých případech, kdy jde velmi rozšířené a běžně užívané termíny (např. *capriola*, *cinque passi...*), zmiňují pak i autory dalších proslulých sbírek, především Negriho – *Le Gratie d'Amore* (1602)/ *Nuove Inventioni di Balli* (1604), a Arbeaua – *Orchésographie* (1589).

ALTO, ALTA

Výraz *alto* má v italštině množství významů, v souvislosti s tancem nejčastěji znamená vysoký, vysoko položený, jsoucí nahoře, horní, také vznesený či vznosný.

Alto/alta je velmi často užívaný výraz i v dalších italských tanečních sbírkách, kde se povětšinou vyskytuje jako adjektivum ve výše uvedeném významu, jako substantivum ani jako samostatný pojem ne. U Compassa je to nejčastěji spojení *piè alto* nebo *piède alto* (pozvednutá noha – výrazy *piè* a *piède* jsou zaměnitelné), *balzo alto* (skok do výše), také *gambata alta*, *gamba alta* (viz GAMBATA / GAMBADA). Obdobné termíny najdeme i u dalších autorů.

Ve sbírkách Carosa a Negriho, obsahujících popisy tanců, je výraz *alta* obsažen i v jejich názvech, např. Negriho *balletto Alta Mendoza* nebo Carosova *Bassa et alta*.

⁴⁰⁶ O tom, že byla Compassova kniha známa mimo Florencii, svědčí Negriho poznámka v první části jeho knihy: *Lucio Compasso, Říman, byl schopným mužem v profesi a v tančení gagliardy. Zapsal rozličné variace gagliardy a provozoval nanejvýš kvetoucí školu v Římě a v Neapoli.* (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 3.)

Papazzone užil tento termín dvojím způsobem: jednak jako běžné adjektivum, např.:

- *tenendo sempre la testa alta* (s. 4v), stále držet hlavu vzhůru
- *campanella alta* (s. 12), pozvednutá *campanella*
- *piedi alti* (s. 15)
- *saltata alta* (s. 19v)

Také ale v pozměněném slovosledu, čímž může vzniknout dojem, že jde o substantivum a samostatný termín. Domnívám se však, že jde jen o osobitost vyjádření a že uvedený výraz je rovnocenný termínu *piedi alti*, podobně jako v češtině mají takřka stejný význam „pozvednutí nohy“ a „pozvednutá noha“:

- *alti di piedi* (s. 5v) nebo *alti di piè* (s. 10)
- *alti indietro di piè* (*La Giostra*, s. 11v), pozvednutí nohy vzadu.

ALZATO, ALZATA

Adjektivum odvozené od verba *alzare* = zvednout, pozvednout, vzpřímit, vytáhnout, sejmut, vzpínat. Výrazy *alzato/a* lze považovat za synonyma slov *alto/a* (viz ALTO, ALTA) nebo *levato/a* (viz LEVATA), vždy jde o pozvednutí do výše.

U Compassa se s tímto výrazem shledáme pouze jednou: *Facendo li cinque passi si farà due volte de riverenze per dritto alzate...* (Při dělení pětikroků se dvakrát udělají přímé poklony s pozvednutím...),⁴⁰⁷ zde pravděpodobně půjde o obvyklé nadzvednutí na špičky v přinožení v závěru poklony. Ve významu pozvednutí (jako substantivum i adjektivum) jsou tvary slova *alzato* běžné i u Carosa a Negriho: např. *calando il piè destro, che si trovarà alzato* (když spouštějí pravou nohu, která je pozvednutá),⁴⁰⁸

⁴⁰⁷ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, Variace 102 z části *Mutanzie piu difficili*.

⁴⁰⁸ Popis tance *Passo e mezzo*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 46–48.

cavalieri fanno tre alzate di piede inanzi col sinistro (kavalíři třikrát pozvednou vpředu levou nohu),⁴⁰⁹ nebo *tenendo la punta di quello alzata quattro in cinque dita da terra* (její špička se drží pozvednutá čtyři až pět palců nad zemí)⁴¹⁰ ad.

Zdá se, že na rozdíl od výrazu *alto/a*, Papazzone užívá *alzato/a* (ve variaci **La Regale**, s. 23, také *alciata*) spíše jako substantivum a samostatný termín, jemuž ve všech případech významově odpovídá „pozvednutí“.

- *alzata di gamba* (**La Ferfogliosa**, s. 18; **La Bellina**, s. 19v–20), pozvednutí nohy
- *alzate due di piedi di Tremoli* (s. 16v) , dvě pozvednutí nohou ve chvění
- *alzata di capriola finta* (**La Regale**, s. 23), pozvednutá fingovaná *capriola*.

V přepisu používám tvary *alzata*, *alzate*.

ARIOSA

Ariosa je femininum adjektiva *arioso*, které má v češtině více významů: lehounký, prostorný, zpěvný, vzdušný, větraný, nadýchaný, také půvabný, elegantní, ladný.

U Compassa, Carosa ani u Negriho se tento výraz nevyskytuje.

Papazzone jej použil v jediném případě; je možné, že se tu se ani nejedná o speciální taneční termín a že jde pouze o adjektivum využitě k obraznějšímu popisu pohybu:

- *ariosa levata di gamba di fuori via ...* (s. 14v), lehounké a půvabné pozvednutí nohy směrem ven.

⁴⁰⁹ Popisu tance *Galleria d'Amore*, NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 189–191.

⁴¹⁰ Popisu variace *Punta e calcagno*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 15.

BASSA & ALTA

Doslova znamená nízká a vysoká. Výraz nízký (*basso*) v italské taneční terminologii neznamena nic podřadného nebo nevznešeného, jde pouze o to, že kroky a pohyby jsou vedeny nízko při zemi. *Bassa danza* neboli nízký tanec (francouzsky *basse danse*, španělsky *baxa* nebo *baixa*) v 15. století představovala nejvznešenější způsob tančení. Byl to tanec kráčivý bez poskoků, v pomalém důstojném tempu. Oproti tomu *alta danza* znamenala tanec skočný, tedy tančený vysoko.

U Compassa se s tímto výrazem nesetkáme. Papazzone použil toto spojení jen jednou, v obvyklé obecné charakterizaci pohybu vedeného nízko a vysoko (podobně si počínali Caroso a Negri):

- *mezza Campanella bassa & alta* (s. 10v), poloviční *campanella* nízká a vysoká

Je ovšem třeba zmínit, že *Bassa et alta* je také název tance typu *balletto*, jehož popis najdeme v obou Carosových sbírkách (nejsou totožné).

BATTUTA

Battuta má v italštině hodně významů, např. úder, úhoz, rána, replika, vtip a další. Je to výraz, který je v italských tanečních sbírkách velmi frekvencovaný. Nejčastější příklady:

- *battuta dei mani* – provedená rukama, tedy tlesknutí
- *battuta di piede* – provedená nohou, tedy dupnutí, úder nohy o zem
- *battuta di campanella* (doslova úder zvonu) – výraz pro kývavý pohyb nohy zezadu dopředu a opačně
- *battuta* může znamenat v přeneseném smyslu také časový údaj – jedna doba taktu – případně obecně pohybovou akci, která je v rámci variace provedena.

Papazzone je používá hlavně ve formě zkratky (*Bat.^e*), za každou ze svých *gagliardových* variací – např. *Bat.^e 5. T. 1.* V tomto případě znamená variaci v časovém rozmezí jednoho taktu (*tempo*, zkratka *T.*), která čítá 5 dob, v nichž je proveden nějaký pohyb; to odpovídá základnímu pětikroku, kdy se provedou čtyři výsuny nohou a po pauze v páté době se doskočí do *cadenzy* na dobu šestou.

Papazzone několikrát užil výraz v popisech svých variací i v nezkráceném tvaru:

- *battuta di piè* (s. 7v; *L'Angelosica*, s. 16v), dupnutí nohou
- *doppie battute con riverenza* (*Rossina*, s. 13v), dvojí dupnutí s poklonou
- *passi tre inanzi con battuta di piedi* (*La Gentile*, s. 16), tři kroky dopředu s dupnutím
- *battute due di piè* (*La Bellina*, s. 20), dvě dupnutí.

Zvláštností, která se u jiných autorů nevyskytuje, je spojení s termíny *mezza* (poloviční, viz MEZZO, MEZZA) a *alzata* (pozvednutá, viz ALZATO, ALZATA); způsob jejich provedení není jasný:

- *mezza battuta* (*La Fantastica*, s. 20v–21)
- *battuta alzata* (*La Marchesa*, s. 24–24v). Zde by snad mohlo jít o úder patou o zem s přednožením a zvednutou špičkou, první pohyb ze *seguito battuto di canario*.⁴¹¹

BOTTA

Výraz *botta* (pl. *botte*) v dnešní italštině znamená rána, úder, sek, šťouchanec, herda, bodnutí, seknutí, výstřel, narážka. Má tedy podobný význam, jako předchozí *battuta*, a italští mistři *Cinquecenta* jej také obdobně používali.

⁴¹¹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 109.

Např. u Negriho se *botta* často vyskytuje při popisu *gagliardových* variací, to v několika významech. Může to být i úder ve smyslu úderu srdce zvonu – *botte della campanella*⁴¹² (podobně jako *battuta*), nebo jednotlivé výsuny nohou jako přednožení – *botta inanzi* nebo zanožení – *botta indietro*. Je možné, že i *botta* může někdy znamenat i dupnutí, z popisů to ale jednoznačně nevyplývá.

Stejně jako *battuta*, i *botta* u Negriho představuje i dobu taktu či odpovídající pohyb prováděný v této době, v popisu *gagliardových* variací Negri běžně používá obraty typu: *questa mutanza è di botte 17 & è di quattro tempi di gagliarda*⁴¹³ (tato variace má 17 úderů ve čtyřech taktech *gagliardy*).

U Carosa se výraz *botta* objevuje spíše výjimečně a zcela odlišně – jako *botte alle mani*, údery rukou – tedy tlesknutí.⁴¹⁴

Papazzone používá tento výraz ve formě zkratky *Bot.*^e s číslovkou, na začátku jednotlivých variací, s výjimkou úvodních pětikroků (viz CINQUE PASSI) v rozmezí jednoho taktu. Význam tu není zcela jasný, neboť počet dob a pohybů udává na konci variace pomocí zkratky *Bat.*^e (viz BATTUTA, BATTUTE). Je ovšem možné, že podobně jako u Negriho, i u Papazzona *botta* znamená výsun nohy, bez rozlišení směru dopředu a dozadu.

CACCIATA, CACCIATI

Odvozeno od slovesa *cacciare*,⁴¹⁵ které znamená lovit, honit, zahánět; jde o to, že aktivní noha „odhání“ stojnou nohu dopředu nebo dozadu, a přitom

⁴¹² Např. v popisu pánské *gagliardové* variace v tanci *Il Bianco fiore*. (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 145.)

⁴¹³ *Balletto Fedeltà d'Amore*, NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 243.

⁴¹⁴ Např. *balletto Torneo Amoro*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 160.

⁴¹⁵ Na výraz *cacciare* se odvolává i Fabritio Caroso při popisu variace *recacciata*, s. 15.

se položí na její místo. Výraz *cacciata* bychom tedy mohli chápat jako zahánění či odhánění.⁴¹⁶

Caroso a Negri užívali lehce pozměněný tvar, s předponou *re-* nebo *ri-*, naznačující opakování tohoto pohybu (viz RECACCIATA). Compasso nemá samostatný výraz *cacciata*, pouze *tracacciato/a*, jako adjektivum.

Papazzone použil termín *cacciata* třikrát; jako adjektivum:

- *due passi cacciati indietro* (**La Delicata**, s. 17v) dva kroky zaháněné dozadu

A jako substantivum:

- *una cacciata* (**La Ferraresa**, 20–20v)
- *con furia cacciate* (**La Terribile**, s. 21), spěšné *cacciaty*.

CAMPANELLA

Italský výraz *campanella* (pl. *campanelle*) znamená zvonek. V taneční terminologii jde o obrazné vyjádření pohybu nohy zepředu dozadu a naopak, jako imitace kývavého pohybu srdce zvonu.

V tanečních sbírkách italského *Cinquecenta* jde o jeden z velmi frekventovaných pojmů. Caroso jí přiřadil samostatné pravidlo k provedení (*Regola* 48),⁴¹⁷ podobně i Negri, který popisuje tři různé způsoby jejího provedení (*Regola* 7).⁴¹⁸ Oba ji zařadili i do popisu tanců (Caroso: *Ardente Sole*, *Ballo del Piantone*, *Gagliarda di Spagna*, *Leggiadra d'Amore*, *Leggiadra Ninfa*,

⁴¹⁶ Hodně se podobá variaci zvané *sottopiede*, která je velmi častá u dalších tanečních mistrů, a kterou Papazzone překvapivě nemá. (Viz také GAMBATA / GAMBADA.) Je tu rovněž značná podobnost s francouzským výrazem *entretaille* (podseknutí), které užívá Arbeau v *Orchésographie*. (BRYAN, *Teatralita*, s. 90.)

⁴¹⁷ CAROSO, *Il Ballarino*, s. 15. Popsána je i ve druhé sbírce (*Regola* 55), o něco podrobněji: CAROSO, *Nobiltà di Dame*, s. 54–55.

⁴¹⁸ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 49.

Pavana Matthei, Pavaniglia a Tordiglione,⁴¹⁹ Negri: *Il Bianco Fiore, Cortesia Amorosa a Tordiglione Nuovo*⁴²⁰). Velmi častá je u Compassa, který ji, podobně jako Papazzone, využíval především ve zdvojených a složitějších variacích.

I u Papazzona je *campanella* (v rukopisu i ve zkratce *Camp.*^a) velmi častá, nevyskytuje se pouze v úvodních devíti pětikrocích v jednom taktu. Poprvé se objevuje jako součást pasáží v jednom taktu, je zařazena do osmi z celkového počtu 15 pasáží. V kombinovaných dvou-, tří- a čtyřtaktových variacích patří k nejčastějším pohybům, v některých je obsažena i dvakrát až třikrát:

- *campanella dritta*. (s. 6v; s. 9v), *campanella* přímá
- *mezza campanella* (s. 6v; s. 7; s. 8; s. 9v; s. 10; ***La Giostra***, s. 11v; s. 16v–17; s. 17; s. 19v), poloviční *campanella*
- *campanella in volta* (s. 6v; s. 7v; s. 8v; ***La Giostra***, s. 11v; s. 14; s. 15; ***La Bellina***, s. 19; s. 20), *campanella* v točení
- *mezza campanella in volta* (s. 7; s. 8v; s. 9; s. 9v; s. 10; s. 10–10v; s. 11; ***La Bellina***, s. 12; ***La Follina***, s. 12v; s. 14–14v; s. 17; s. 17v; ***La Ferfogliosa***, s. 18v), poloviční *campanella* v točení
- *mezza campanella crozata*, (s. 9), poloviční *campanella* křížená
- *mezza campanella in croce* (s. 9v), poloviční *campanella* v křížení
- *mezza campanella bassa & alta* (s. 10v), poloviční *campanella* nízká a vysoká
- *dritta mezza campanella* (s. 11), přímá poloviční *campanella*
- *doppia campanella* (s. 11; ***La Bellina***, s. 19v), dvojná *campanella*
- *campanella alta* (s. 12), pozvednutá *campanella*
- *tre campanelle finte* (s. 13v), tři *campanelly* fingované
- *tonda campanella in aria* (***La Cavaliera***, s. 24), *campanella* točená ve vzduchu.

⁴¹⁹ Uvedené tance pocházejí pouze z první Carosovy sbírky *Il Ballarino*.

⁴²⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*.

CAPRIOLA

Capriola (pl. *capriole*) je dosti frekventovaný taneční termín v období renesance, má i svou podobu francouzskou – *capriole*.⁴²¹ Překládá se (pokud vůbec) jako „kozí skok“, u Zírta najdeme i roztomilou staročeskou formu „kozeleček“.⁴²² Zpravidla jde o výskok s křížením napjatých nohou nebo úderem nohy o nohu.

Různé typy najdeme u Compassa, Carosa, nejvíce u Negriho, který popisuje *caprioly* vícenásobné (až šesterné), sekané (*capriole spezzate*), proplétané (*intrecciate*), s otočkami, tyto pak různě kombinované.⁴²³

Capriolami nešetřil ani Papazzone, který je zařadil do 19 svých variací:

- *capriola*, bez dalšího upřesnění (s. 6; s. 11; ***La Giostra***, s. 11v; s. 13; ***La Gentile***, s. 16v; ***La Fantastica***, s. 20v)
- *mezze capriole* (s. 7v; s. 8; ***La Delicata***, s. 18; ***La Gagliarda***, s. 19; ***La Ducale***, s. 21v), poloviční *caprioly*
- *tre capriole dritte doppie* (s. 8), tři *caprioly* přímé dvojné
- *capriola diritta* (***La Ferraresa***, s. 20), *capriola* přímá
- *mezze capriole tonde* (***La Terribile***, s. 21), poloviční *caprioly* točené
- *capriola in crociata* (***La Terribile***, s. 21v), *capriola* proplétaná
- *doppia capriola* (***La Ducale***, s. 22), dvojná *capriola*
- *tonda capriola* (***La Imperiale***, s. 22v; ***La Nobile***, s. 25), *capriola* točená
- *capriola finta* (***La Regale***, s. 23), *finta capriola* (***La Cavaliera***, s. 23v), fingovaná *capriola*
- *levata una capriola* (***La Marchesa***, s. 24v), pozvednutá *capriola*.

⁴²¹ Zmiňuje i Arbeau v *Orchésographie*, který jednoho z účastníků dialogu o tanci, zvědavého žáka, obdařil jménem *Capriol*, jistě ne náhodně.

⁴²² ZÍBRT, Jak se kdy v Čechách tancovalo, s. 197.

⁴²³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 81–88.

CASCATI

Zřejmě odvozeno od slovesa *cascare*, které znamená padat, klesat. Maskuliní tvar *cascato* dnešní italština nepoužívá, femininní podoba *cascata* pak znamená pád, vodopád, přeje, kaskáda, také náhrdelník... jsou to všechno slova, která významově spojuje směr či pohyb shora dolů.

V italských tanečních sbírkách není nijak častý, u Carosa se nevyskytuje, u Compassa a Negriho se setkáme s femininním tvarem *cascata*. Není příliš častý, u Compassa je *cascata* užitá pouze jednou, v popisu jedné z obtížnějších variací; podle kontextu by zde *cascata* mohla znamenat dopad nohy: *Comincia un fioretto per fianco con trapassar de piede in volta con la cascata d'un piede à drieto...* (Začíná jeden *fioretto* stranou s průchodem nohy v točení s dopadem nohy přímo...) ⁴²⁴

Ze způsobu, jakým ji do svých popisů zařadil Negri, je zřejmé, že pro něj představuje konkrétní taneční termín, je možné, že jde také o poskok na místě (který ovšem bez dopadu není možný). Pro toto vysvětlení hovoří např. popis závěrečné otočky (*girata*) uvedené v *Regola 45: L'ottava, si gira sopra il piè destro una volta, poi nel medesimo tempo si gira sopra il sinistro, è finita la girata si faranno due cascate una co'l piè sinistro indietro, l'altra co'l destro, & un saltino con ambidue i piedi.* (Osmá se točí na pravé noze jedenkrát, pak v téže době se točí na levé, po ukončení otočky se udělají dvě *cascate*, jedna s levou nohou vzadu, druhá s pravou, a skůček oběma nohama.) ⁴²⁵ Pokud je zde míněna *cascata* jako poskok, pak se nabízí, že jde o poskok na jedné noze, neboť pro poskok na obou nohách užil termín *saltino*. V jednom případě použil Negri termín *cascata* v přeneseném významu jako průběh: *Riverenze semiminime, delle cascate non tratterò, poiche quà*

⁴²⁴COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 82.

⁴²⁵NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 93.

*in Milano non s'usano. (Riverenze semiminime, o jejichž průběhu hovořit nebudu, neboť v Miláně se nepoužívají.)*⁴²⁶

Papazzone použil termín *cascati*, ve spojení *contratempi cascati*, tedy v maskulinním tvaru a plurálu, a to pouze jednou, v popisu čtyřtaktové variace *La Ferfogliosa* (s. 18).

CINQUE PASSI

V doslovném překladu znamená pět kroků, čemuž odpovídá běžně užívaný český termín – *pětikrok* či *pětikroky*.⁴²⁷ Jde o naprosto zásadní termín, odpovídající nejběžnější krokové vazbě *gagliardy*, bez něž její popis prakticky není možný.

Z kontextu zápisů tanců ve sbírkách Carosa a Negriho je zřejmé, že italští taneční mistři užívali výraz *cinque passi* i zcela volně, jako obecné označení variace, kterou si tančící mohl provést podle svého a zatančit namísto základního pětikroku svou oblíbenou sekvencí. Zároveň býval tento termín doplňován četnými přívlasky, které jen dokládají různé způsoby jeho provedení a obměn. Nejvíce jich zaznamenal velký inovátor *gagliardy* Negri, který, v devíti pravidlech (*Regola 10–18*)⁴²⁸ popsal téměř padesát odlišných způsobů provedení pětikroků, rytmicky obměňovaných a kombinovaných s různými skůčky, otočkami, *capriolami*, *fioretti* a dalšími pohyby nohou. Caroso kromě základního pětikroku popisuje také *cinque passi soprapiede* (přes nohu) a *cinque passi intrecciati* (proplétané). Podobně Compasso vyjmenovává variace, v nichž je základní pětikrok využitý k pohybu v prostoru, i osobité kreace kombinující pětikroky se skoky, otočkami a dalšími pohyby.

⁴²⁶ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 105.

⁴²⁷ Thoinot Arbeau v popisu *gaillarde* v *Orchésographie* užil francouzskou variantu *cinq-pas*.

⁴²⁸ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 55–63.

U Papazzona, tak jako u jiných autorů, nalezneme kromě základního termínu *cinque passi* (častěji v přehozeném slovosledu jako *passi cinque*), výrazy běžně užívané:

- *cinque passi* (s. 4), pětikroky
- *passi cinque contrapassati* (s. 5), pětikroky prováděné proti sobě (viz CONTRAPASSO)
- *passi cinque con capriola* (s. 6), pět kroků s *capriolou*
- *passi cinque roversi in volta* (s. 6), pět kroků obráceně v točení

i zcela osobitě:

- *passi cinque piegati delicati* (s. 5v), pětikroky v natáčení, jemně provedené
- *pontezzata di cinque passi di gallon* (s. 15), ťuknutí (viz PONTEZZATA) špičky o zem, pět kroků *di gallon* (viz GALLON / GALLONATA)
- *sfiozzata di passi cinque doppii con gamba rotta in aria* (**La Gagliarda**, s. 19), *sfiozzata* (viz) dvojných pětikroků s pokrčenou nohou ve vzduchu.

Poněkud nezvykle uvedl Papazzone termín *passi cinque* také v popisu *pavany* a *passomezzo*: *che sono passi cinque fuori* (s. 3v–4); je to pět kroků ven). Domnívám se, že zde jde ale jen o vyjádření počtu kroků, přesně odpovídajících vazbě *sempio-sempio-doppio*, tedy dva kroky pomalé (*passi gravi*) a tři rychlé (*passi brevi*).⁴²⁹

CONTRAPASSO

Spojení dvou běžných výrazů, které ovšem nemá jednoznačný význam. *Contra* znamená proti, *passo* je v tanečním kontextu nejčastěji krok, může ale znamenat i běh, průjezd, průchod, stoupání, postup.

⁴²⁹ Podrobněji v části **5.3 Pavana a passomezzo, jedinečné tance Papazzonova spisu**.

Compasso jej ve variacích nemá. Caroso termín *contrapasso* užil jen v názvu tance, v několika různých formách.⁴³⁰ Negri užíval tvary slovesa *contrapassare* dvojím způsobem. V prvním významu je to „jít proti sobě“, s nímž se setkáme např. v Negriho popisu provedení *gagliardy*, kde v této souvislosti hovoří o výměně místa: *contrapassando con li cinque passi, o con altre mutanze, l'uno al luogo dell'altro, voltandosi la faccia* (půjdou proti sobě pětikroky nebo jinou variací, přejdou na opačné místo a otočí se obličejem k sobě).⁴³¹ V obdobných případech, kdy se jedná o vzájemnou výměnu místa tančících osob nebo tančení či přibližování tváří v tvář (jít proti sobě), užívá Negri tvary slovesa *contrapassare* i v popisech tanců.⁴³² Negri, jako inovátor *gagliardy*, zařadil do svých variací také *cinquepassi*⁴³³ a *caprioly*⁴³⁴ prováděné způsobem *contrapassando*, které ale v knize blíže neobjasňuje.

Papazzone byl prvním autorem, který tento výraz do *gagliardových* variací zapsal, a i proto je obtížné využít pro jeho vysvětlení komparaci s jinými prameny. Není tedy jasné, jaký význam přisoudit následujícím spojením:

- *due contrapassi inanzi finti* (s. 10v), dva fingované *contrapassi* dopředu
- *contrapasso sfiozzato* (s. 17), pravděpodobně ve zdobnějším provedení (viz SFIOREZZATA, SFIOREZZATI)
- *dil contrapasso alzata di gamba* (**La Ferfogliosa**, s. 18), v *contrapasso* pozvednutí nohy
- *saltate in contrapasso* (**La Gagliarda**, s. 19)

⁴³⁰Ve sbírce *Il Ballarino* je to *Contrapasso* v párovém provedení, dále *Contrapasso nuovo* pro tři páry v kruhu, ve druhé sbírce *Nobiltà di dame* jsou dvě kruhové varianty – pro tři nebo více párů. *Contrapasso* pro tři páry zařadil do své sbírky i Santucci, který jako původního autora uvedl Lutia Compassa.

⁴³¹NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 101.

⁴³²NEGRI, *Nuove Inventioni: Austria Felice, Barriera, Biscia Amoroza, Corrente, Leggiadra Marina, Pavaniglia alla Romana, So ben mi chi ha buon tempo, Zoppa*.

⁴³³NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 53 a 93–94.

⁴³⁴NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 81–88.

Ve smyslu „proti sobě“ Papazzone pravděpodobně použil výraz *contrapassati* na straně 5, před zahájením výčtu jednotlivých *gagliardových* variací:

- *L'ordine che si tenere nelli cinq[ue] passi mutanze e passagi. E primieramente li passi cinque **contrapassati**.* (Řád, který se dodržuje v pětikrokových variacích a promenádách. A nejprve pětikroky prováděné proti sobě.)

CONTRATEMPO

Contra znamená proti, výraz *contratempo* ale není snadné jednoznačně přeložit kvůli četným významům slova *tempo* (viz); zde jen připomenu několik z nich: doba, takt, čas, délka trvání, tempo.

Contratempo je velmi častý termín a shledáme se s ním už v tanečních rukopisech 15. století,⁴³⁵ zcela samozřejmý je u Compassa i Carosa. Negri, vytvořil na principu *contratempo* nemálo nových variací pětikroků (*cinq[ue] passi*), do šesti po sobě následujících pravidel (*Regola 13–18*) jich zapsal celkem 33.⁴³⁶ Pro současníky to byl zjevně termín běžný a naprosto srozumitelný, což může být důvodem, proč není nikde přímo vysvětlen. Z Negriho popisů se zdá, že ono *contra* (proti) znamená narušení běžného průběhu základního pětikroku, v zásadě dvěma způsoby:

1. Změnou rytmizace – většinou přidáním kroků tím způsobem, že se na dobu původně vymezenou jednomu kroku udělají kroky dva.
2. Prodloužení variace přes dobu jednoho taktu – na 6. dobu se tedy neprovede *cadenza*, uzavírající variaci, ale pokračuje se v provádění pohybů ke *cadenze*, která následuje později.

⁴³⁵ Podrobněji ve: SMITH, *Fifteenth-Century Dance and Music*.

⁴³⁶ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 109–111.

U Arbeaua odpovídající výraz nenajdeme, ale výše uvedené postupy ano; ve výčtu pětikroků a jejich obměn hovoří o přidávání pohybů nohou, jež většinou nazývá *posture* (pozice), a důsledně odvozuje od tempového členění taktu do šesti bílých not ve dvou trojných mírách: „ ... *musíte ale vědět, že jsou také pětikroky, které se tak jmenují jen proto, že je jim vyměřena stejná doba jako normálním pětikrokům, nicméně je v nich více nebo méně než pět pohybů. Což nás přivádí k prodlouženým a zkráceným mírám: protože když máme dvě liché míry na jednu kadenci a řečené dvě míry obsahují šest bílých not, z nichž jedna je převedená na pomlku, takže zbývají čtyři a posture neboli pozice, je nasnadě rozložit každou z těch čtyř na dvě, což dá osm not černých místo čtyř bílých. A když každé notě černé přiřadíme pohyb, budeme mít před posture osm kroků místo čtyř a dohromady včetně posture to bude kroků devět.*“⁴³⁷

I u Papazona jde o poměrně častý pojem, který využíval dvojným způsobem. Jednak jako adjektivum či adverbium naznačující, že nějaký pohyb se má provádět způsobem *contratempo*:

- *scambiata doppia di piedi contratempo* (**L'Angelosica**, s. 16v), dvojná *scambiata* (viz) nohou *contratempo*
- *mezze capriole tonde contratempi* (**La Terribile**, s. 21–21v), poloviční *caprioly* točené *contratempi*

Papazzone ale používal výraz *contratempo* i jako substantivum, možná šlo o zkrácený název obměny pětikroků, obdobné některému z těch, které popsal Negri:

- *contratempi doppii / doppii contratempi* (s. 10; **La Follina**, s. 12v; **Rossina**, s. 13v; **La Fantastica**, s. 20v), může jít o zdvojené *contratempi*, mohou to ale být i *doppii* jako dvojkroky prováděné způsobem *contratempo*.

⁴³⁷ BRYAN, *Teatralita*, s. 109.

- *contratempi rilevati in aria* (s. 11), pozvednuté do vzduchu
- *contratempi e ... salti tondi* (s. 13; s. 14v; **La Regale**, s. 23v), ve spojení s točenými skoky
- *contratempo con una tonda capriola* (**La Imperiale**, s. 22v), s točenou *capriolou*
- *contratempo e rodata* (**La Sforzata**, s. 22v–23), (viz RODATA).

CROCE / CROCIATA

Croce v italštině znamená kříž, a to i v přeneseném významu. Takto v základním tvaru se v italských sbírkách zpravidla neobjevuje, i Papazzone jej využil pouze jednou pro odlišení tří typů *campanelly* využitých v jedné variaci, kde se prostřední *campanella* provádí *in croce*, tedy v křížení:

- *Mezza campanella con punta di calcagno ed un'altra mezza campanella in croce con un'altra mezza in volta*. (s. 9v). Poloviční *campanella* se špičkou a patou a další poloviční *campanellou* v křížení s další poloviční v točení.

Častěji se setkáme s odvozenými výrazy: Caroso v podobných případech používá v obou svých sbírkách poměrně často tvary dnes již nepoužívaného slovesa *incroccchiare*, které bude mít stejný význam jako dodnes užívané *crociare* a *incrociare*, tedy křížit; z nich odvozené tvary užíval Negri,⁴³⁸ nejčastěji jako gerundium (*in*)*crociando* (v křížení), a jako adjektivum, např. *gamba crociata* (zakřížená či předkřížená noha).

Obdobné výrazy najdeme i u Papazzona, který používal i podobný a dnes již neužívaný tvar *crozata* (pl. *crozate*), zřejmě ve stejném významu. V přepisu oba termíny sjednocuji – jako *crociata*, *crociate*:

- *crociate e mezza campanella in volta* (s. 7), křížení (pl.) a poloviční *campanella* v točení

⁴³⁸ Např. v popisu otoček (*girate*), Regola 45: NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 91–93.)

- *mezza campanella crociata* (s. 9), poloviční *campanella* křížená
- *crociata con mezza campanella* (s. 17–17v), křížení s poloviční *campanellou*
- *capriola incrociata* (**La Terribile**, s. 21v), proplétaná *capriola*
- *crociata in volta rilevata doppia in aria* (**La Sforzata**, s. 22v), dvojí proplétání (či křížení) v točení v pozvednutí do vzduchu.

Významově stojí velmi blízko termín výraz *intrecciato/intrecciata* (viz), jenž znamená proplétaný.

DENTRO

Výraz *dentro* udává směr, a to směr dovnitř, především ve vazbě *di dentro*. nebo *di dentro via*, vazba *in dentro* znamená uvnitř. Opakem je *fuori* (*in fuori*) – ven (venku).

Compasso tento výraz několikrát použil ve spojení *campanella in dentro* (má i *campanellu* vedenou opačně – ven, tedy *campanella in fuora*) a také poklonu - *reurenzia in dentro*. Caroso tento výraz ve své první sbírce nemá.

Papazzone většinou spojoval vazbu *di dentro* s termíny *gamba* (viz) a *gambata / gambada* (viz):

- *gamba di dentro via* (s. 11), noha směrem dovnitř
- *gambada di dentro via* (s. 12v; s. 15v; **La Marchesa**, s. 24v), *gambada* směrem dovnitř
- *pontezzata di dentro via* (**La Scaramuzzina**, s. 18v), ťuknutí špičky o zem (viz PONTEZZATA) směrem dovnitř

Výjimkou je následující vazba:

- *di dentro via in volta contratempi levati in aria* (**La Imperiale**, s. 22), směrem dovnitř v točení *contratempi* pozvednuté do vzduchu (viz CONTRATEMPO).

DIMINUIRE / DIMINUZIONE

Dnešní italština používá adjektivum *diminuito/a* (pl. *diminuiti/e*), což znamená zmenšený/á či snížený, i substantivum *diminuzione* (pl. *diminuzioni*), ve významu zmenšení, snížení, pokles, úbytek...

Compasso, Caroso ani Negri tyto výrazy ve svých sbírkách nepoužili, Papazzone je v tomto ohledu originální. Sledovaný výraz u něj najdeme dvakrát:

- *diminuite con passi tre ginocchiati* (**La Follina**, s. 12v). Lze se domnívat, že má jít o zmenšení souvisejícího pohybu, což jsou tři kroky *ginochiati* (viz GINOCHIATO).
- *dritta gamba con diminuzione in volta* (**La Nobile**, s. 24v–25), rovná (či pravá, viz DRITTO, DRITTA) noha se zmenšením v točení. Zde může *diminuzione* prováděné v točení (*in volta*) představovat samostatný pohyb, jehož způsob provedení ale není znám.

DOPPIO, DOPPIA

Doppio (pl. *doppii*) znamená dvojitý, dvojitý, zdvojený, analogicky femininum *doppia* (pl. *doppie*). Ve francouzských a anglických pramenech se obdobně používá *double*, nejčastěji ve významu zdvojený krok – dvojkrok.

Caroso⁴³⁹ a Negri⁴⁴⁰ ovšem i zcela obyčejný dvojkrok zahrnuli do svých tanečních pravidel, a vysvětlují, jak se má správně provádět – jde o tři obyčejné kroky s přísunem nohy v závěru, což dokládají hlavně Carosovy poznámky v popisech tanců.⁴⁴¹

⁴³⁹ CAROSO, *Il Ballarino*, s. 8–9.

⁴⁴⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 110.

⁴⁴¹ Z popisů tanců stylu *Cinquecento* vyplývá, že *doppio* a *seguito ordinario* (lze přeložit jako sled obyčejných kroků) jsou téměř totožné, liší se jen tím, zda se nakonec přinoží (*doppio*) nebo ne (*seguito ordinario*).

Papazzone mohl používat výraz *doppio* i tímto způsobem:

- *contratempi doppii / doppii contratempi* (s. 10; **La Follina**, s. 12v; **Rossina**, s. 13v; **La Fantastica**, s. 20v). Mohou to být zdvojené *contratempi* (viz CONTRATEMPO), ale také *doppii* jako dvojkroky prováděné způsobem *contratempo*, není vůbec jasné, co je tu adjektivum a co substantivum.

Pravděpodobnější a častější je u Papazzona *doppio / doppia* jako přílastek vyjadřující zdvojení různých kroků a pohybů:

- *passaggi doppii* (s. 8v), dvojně či zdvojené pasáže
- *salti doppii toni* (s. 15v), dvojně točené skoky
- *pontezzati doppii* (**La Gentile**, s. 16v), dvojí ťuknutí špičky o zem (viz PONTEZZATA)
- *scambiata doppia di piedi* (**L'Angelosica**, s. 16v), dvojí výměna pozice nohou
- *salti due doppi toni* (s. 17–17v), dva dvojně točené skoky
- *passi cinque doppii* (**La Gagliarda**, s. 19), dvojně pětikroky
- *doppie campanelle* (**La Bellina**, s. 19v), dvojně *Campanelly*
- *gambada doppia in aria* (**La Terribile**, s. 21v), dvojná *gambada* ve vzduchu (viz GAMBATA / GAMBADA)
- *doppia capriola* (**La Ducale**, s. 22), dvojná *capriola*
- *crociata in volta rilevata doppia* (**La Sforzata**, s. 22v), dvojí proplétání v točení v pozvednutí do vzduchu
- *doppie rodate* [...] *salti doppi toni intrecciati* (**La Regina**, s. 25), dvojně *rodaty* (viz RODATA, RODATE) [...] skoky dvojně točené proplétané.

DRITTO, DRITTA

Adjektivum *dritto* znamená rovný, přímý, svislý, kolmý, vzpřímený, přeneseně také čestný či férový. Ve starších italských textech mívá ještě další

význam pro rozlišování stran: *dritto* znamená pravý, opakem je *stanco* = levý. Pak je třeba velmi pečlivě rozlišovat, jestli např. *piè dritto* má znamenat rovná noha či pravá noha.

V prvním smyslu jej autoři italských tanečních sbírek používali v různých spojeních: *persona dritta*⁴⁴² (vzpřímená postava či tělo), *andando sempre inanzi à dritta linea*⁴⁴³ (jdouce stále dopředu v rovné linii), nebo *tenendo stese à dritta linea del fianco le braccia*⁴⁴⁴ (držíce stále paže rovně podél boku).

Compasso užil tento výraz celkem třikrát, a to ve spojení *per dritto*, např. *due zoppetti col piè alto per dritto*, jež není zcela jasné; může to znamenat, že pohyb pozvednuté nohy je tu veden rovně nebo že noha má být rovná. Ale může znamenat i to, že pohyb nohy má být veden doprava.

U Papazzona se zřejmě vyskytují obě možnosti, ve více variantách. *Dritto* používal ve smyslu pravý (a *stanco* jako levý), vůbec se u něj nevyskytují analogické termíny *destro* – *sinistro*, obvyklé u Carosa a Negriho. Spojení *piè dritto* nebo *dritta gamba* znamenají pravá nebo rovná noha, což lze někdy rozlišit podle kontextu:

- *riverenza col piè dritto* (s. 3v a s. 4–4v), poklona pravou nohou⁴⁴⁵

Ve spojení s *passi* (kroky), které se nedají provést jinak, než střídavě oběma nohama, budou *passi dritti* nejspíše znamenat kroky rovné či přímé:

- *li passi quattro dritti* (s. 5v), čtyři kroky rovné
- *passi ginocchiati dritti* (s. 13), kroky *ginocchiati* přímé

⁴⁴² Např. CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 17, s. 7–8.

⁴⁴³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 53.

⁴⁴⁴ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 81.

⁴⁴⁵ Při provádění poklony se nohy pokrčují. Ve stylu *Cinquecento* jsou sice obvyklejší poklony prováděné levou nohou na začátku a konci tance, v jeho průběhu někdy může ale dojít i na poklonu nohou pravou (např. *Spagnoletta Nuova*, CAROSO, *Il Ballarino*.)

Jinak je tomu u termínu *campanella* (viz) neboť ta se provádí jednou nohou. Může to tedy být *campanella* přímá, ale může to znamenat i její provedení pravou nohou:⁴⁴⁶

- *campanella dritta* (s. 6v)
- *due campanelle dritte* (s. 9v), jsou-li ovšem dvě, pak je možné nohy střídat
- *la dritta mezza campanella* (s. 11), přímá poloviční *campanella*

Podobně je tomu v případě *fioretti*:

- *fioretti due dritti* (s. 10)
- *fioretti dritti* (s. 15)

a dalších:

- *sfiozzata dritta* (**La Bellina**, s. 19v), něco zdobného (viz SFIOREZZATA, SFIOREZZATI) rovnou či pravou nohou
- *dritta mezza con una finta capriola* (**La Cavaliera**, s. 23v), přímá poloviční s fingovanou (viz FINTO, FINTA) *capriolou*
- *dritta e rivercia con una battuta* (**La Marchesa**, s. 24), přímá a obrácená s dupnutím (viz BATTUTA, BATTUTE).
- *la dritta gamba con diminuzione in volta contra misura* (**La Nobile**, s. 24v–25), rovná (nebo pravá) noha se zmenšením v točení.

FINTO, FINTA

Výrazy odvozené od slovesa *fingere* , což znamená předstírat, simulovat, fingovat, dělat jen naoko. V tanečním kontextu pak jde většinou o adjektiva, vyjadřující předstírání nějakého běžného pohybu: u Compassa nejčastěji *fioretti finti*, u Carosa také *seguiti finti* (předstírající chůzi opačným smě-

⁴⁴⁶ Proti ovšem může hovořit to, že žádná *campanella stanca*, což by odpovídalo provedení levou nohou, u Papazzona zapsána není.

rem),⁴⁴⁷ u Negriho *cadenza finta*.⁴⁴⁸ *Finta* byla užita i jako substantivum, znamená totéž, co v češtině – drobný úskok, naznačenou či předstíranou věc, např. v Negriho tanci *Battaglia* (Bitva), kde partneři předstírají vzájemné políčkování a úhybné pohyby.

Také Papazzone užíval tento výraz většinou jako adjektivum:

- *due contrapassi inanzi finti* (s. 10v), dva fingované *contrapassi* dopředu (viz CONTRAPASSO)
- *tre campanelle finte* (s. 13v), tři fingované *campanelly*
- *fioretto finto* (***La Bellina***, s. 20)
- *alzata di capriola finta* (***La Regale***, s. 23v), pozvednutá fingovaná *capriola*
- *finta capriola* (***La Cavaliera***, s. 23v–24)

Zdá se však, že pro něj byla i samostatným termínem a pohybem, zřejmě v jiném významu, než v Negriho *Battaglii*. Není ovšem jasné o jaký náznak či předstíranou věc – *fintu* – v tomto případě šlo:

- *saltate con finti due* (s. 10v), *saltate* se dvěma fintami (viz SALTATA)
- *passi due cont[ra] misura inanzi & finti due indietro* (***La Scaramuzzina***, s. 18v), dva kroky proti míře dopředu a dva fingované dozadu
- *finta inanzi* (***La Marchesa***, s. 24), *finta* dopředu.

FIORETTO

Jeden z nejběžnějších *gagliardových* termínů, hojně využívaný i v popisech *balletti*. V italštině existuje jako adjektivum odvozené od slovesa *fiore*,

⁴⁴⁷ Provádí se jako *seguito ordinario*, tedy tři kroky bez přinožení, se změnou směru: dva krátké kroky jdou stejným směrem, třetí je delší a opačným směrem. Tak je „předstírán“ např. pohyb dozadu, ale skutečně se postoupí v prostoru dopředu. (CAROSO, *Il Ballarino*, s. 7.)

⁴⁴⁸ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 32.

kteřé znamená kvěst, rozkvěst nebo ozdubit (květy), ale i jako substantivum, je zdrobnělinou slova *fiore* (květ) a znamená kvítek nebo ozdoba, ozdůbka – tak byl měl být chápan i v tanečním smyslu.

V italských tanečních pramenech je to termín zcela běžný, nikoli však jednoznačný, je totiž velmi pravděpodobné, že jednotliví taneční mistři v tomto směru velmi rozvíjeli svou kreativitu – bylo to přece okrášlení tance. V základu jde o efektní výsuny nohou a naskakování na špičky v přinožení, které může být prováděno rovnými či obloukovými pohyby.

Caroso v první sbírce popisuje 4 typy:⁴⁴⁹

- *fioretto ordinario* (běžný, obvyklý)
- *fioretto fiancheggiato* (v natáčení)
- *fioretto à piedi pari per fianco* (snožmo stranou)
- *fioretto battuto al canario* (dupavý, pro tanec *canario*)

Negri jich popisuje ještě více:

- ve 2. části sbírky:
 - *fioretto ordinario* a další čtyři bez zvláštního názvu, *Regola 8*⁴⁵⁰
 - *cinquepassi* kombinované s *fioretti*, *Regola 16* a *17*⁴⁵¹
- ve 3. části sbírky:
 - *fioretto battuto al canario*
 - *fioretto ordinario*; zde zmiňuje, že jsou i další *fioretti*, o kterých už hovořit nebude, aby se vystříhal přílišné zdlouhavosti.⁴⁵²

U Papazzona najdeme také několik typů, nedá se ale odhadnout, zda odpovídají těm, které jsou popsány u Carosa či Negriho. V názvech se neshodují, a nejen to je důvodem, proč pokládám za pravděpodobné, že užíval svá vlastní. V jeho variacích najdeme *fioretti* bez dalšího rozlišení:

⁴⁴⁹ CAROSO, *Il Ballarino, Regole 26–29*, s. 10–11.

⁴⁵⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 51.

⁴⁵¹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 60–61.

⁴⁵² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 113.

- *li sei passi con uno fioretto* (s. 5v), šest kroků s *fiorettem* (viz SEI PASSI). U této variace je zajímavé, že se má vejít do jednoho taktu, *fioretto* zde tedy nebude kombinovanou vícekrokovou variací obdobnou těm, které popisovali Caroso a Negri, pokud zde *fioretto* netvoří právě oněch šest kroků.
- *due fioretti* (s. 8v; *L'Angelosica*, s. 17; s. 17v; *La Ferfogliosa*, s. 18; s. 19v), dva *fioretti*
- *fioretti tre* (*La Follina*, s. 12v), tři *fioretti*

Dále Papazzone předkládá *fioretti* s udáním směru – *inanzi* (dopředu) a *indietro* (dozadu):

- *due fioretti inanzi* (s. 9v; s. 11v; s. 14v; *La Delicata*, s. 17v; *La Fantastica*, s. 20v; *La Marchesa*, s. 24v), dva *fioretti* dopředu
- *tre fioretti inanzi e tre indietro* (s. 13), tři *fioretti* dopředu a tři dozadu

Další jsou *fioretti driti*, tedy přímé nebo prováděné pravou nohou (viz DRITTO), spíše ale přímé, protože *fioretto* se většinou provádí symetricky postupně oběma nohama:

- *fioretti due dritti* (s. 10; s. 11)
- *fioretti dritti* (s. 15), zde sice v plurálu, ale bez udání počtu.

A ještě další typy:

- *fioretti in volta* (s. 13v), v točení
- *due fioretti doppii* (s. 13v), dvojité
- *fioretto finto* (*La Bellina*, s. 20), fingovaný.

FITTO, FITTI

Tento výraz se v ostatních sledovaných italských tanečních spisech nevyskytuje, pouze u Papazzone, nelze tedy pro vysvětlení tohoto ne zcela jasného termínu využít komparaci s dobovými prameny.

Fitto (pl. *fitti*) v dnešní italštině jako adjektivum znamená: hutný, hluboký, hustý, stlačený; jako substantivum: nájem, pachtovné. Dobový slovník,⁴⁵³ nabízí pro *fitto* překlady (mimo jiné) *thrust*, *punch*, jež znamenají také rána, bodnutí, důraz. Vede to k domněnce, zda *fitto* v Itálii 16. století může znamenat prostě dupnutí, tedy ránu nohou, i proto, že italština jiný jednoslovný výraz pro dupnutí nemá. Caroso i Negri používali termín *battuta di piede*, který najdeme několikrát i u Papazzona (viz BATTUTA).

Zůstává otázkou, zda Papazzone ve významu dupnutí použil i výraz *fitto*, *fitti*, je však jisté, že tento termín užil ve variacích, kde dupnutí dává smysl:

- *mezza campanella in volta con due fitti* (s. 9), poloviční *campanella* v točení se dvěma dupnutími
- *un fitto e mezza campanella in volta* (**La Follina**, s. 12v), dupnutí a poloviční *campanella* v točení

V dalším případě není jasné, který z termínů *fioretti* (viz FIORETTO) a *fitti* je substantivem a který adjektivem, možné je oboje.

- *fioretti due fitti* (**La Gentile**, s. 16v), dva *fioretti* dupavé nebo dvě ozdobná dupnutí.

FUGA

Fuga znamená útěk, únik, odliv, obdobné významy zaznamenává i dobový slovník;⁴⁵⁴ ve spojení *di fuga* má pak význam: rychle, ve spěchu.

⁴⁵³ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 190.

⁴⁵⁴ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 199.

V renesančních tanečních textech se objevuje spíše zřídka, u Compassa ani u Carosa⁴⁵⁵ není. Negri v popisu gagliardových variací několikrát v souvislosti s kroky použil spojení *passi in fuga*,⁴⁵⁶ tedy kroky v běhu.

Papazzone užil výraz *fuga* samostatně, bez dalších upřesňujících adjektiv, je tedy možné, že *fuga* v jeho pojetí představovala nějaký charakteristický pohyb či krok, jehož provedení ovšem nelze objasnit.

- *rodata con fuga* (**La Sforzata**, s. 23), nejasný význam (viz RODATA)
- *fuga e corsa di piè in volta* (**La Regale**, s. 23), *fuga* a běh nohou v točení.

FUORI

Výraz *fuori*, ve starších textech i *fuora*, znamená směr ven nebo venku, v přeneseném významu i mimo. Opak je *dentro* (viz) – tedy dovnitř, uvnitř.

V renesančních tanečních textech se objevuje spíše zřídka, u Compassa jen ve spojení *campanella in fuora* (má i opačně vedenou *campanellu*, tedy *campanella in dentro*). Caroso zařadil do popisu *scambiaty* vazbu: *con la punta del destro attaccata di fuori al calcagno del sinistro* (špička pravé nohy se dotkne venkem paty levé).⁴⁵⁷

Papazzone zcela originálně zařadil výraz *fuori* do popisu kráčivého tance *passomezzo* (s. 3v): *si comincerà il sudetto passomezzo con il piè stanco andando inanzi, che sono passi cinque fuori* (výše zmíněný *passomezzo* začne levou nohou a jde dopředu, což je pět kroků ven). S největší pravdě-

⁴⁵⁵ Caroso použil výraz *fuga* pouze jednou ve druhé sbírce *Nobiltà di dame* (1600), v popisu tance *Nido d'Amore*, pro označení druhé poloviny jednotlivých částí tance, tedy ve významu refrén. Nejde přitom o změnu tempa ani rytmu hudby

⁴⁵⁶ Např. v popisu pětikroků v Regoli 48 (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 95.)

⁴⁵⁷ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 37, s. 13.

podobností jde o přenesený význam, kdy má výraz *fuori* znamenat, že se těmito kroky postoupí do prostoru, tedy ven mimo výchozí postavení.

GALLON / GALLONATA

V dnešní italštině *gallon* znamená galon, prýmek, porta, pásek, stužka, dobový slovník⁴⁵⁸ překládá termín *gallone* jinak: stehno,, bok, kyčel.

Ve spisech Compassa a Carosa tento výraz není. U Negriho se objevil dvakrát, ve spojení *punta del gallone*; v obou případech jde o točení těla (točení ve skoku⁴⁵⁹ a pirueta na zemi⁴⁶⁰) a v popisech obou Negri říká, že paže mají být rozšířené v loktech a ruce pod *punta del gallone*, což může znamenat kyčelní kloub – odpovídají tomu i vyobrazení ve sbírce.

Papazzone má jiné způsoby užití – ve vazbách *in gallon* a *di gallon*, které ani s pomocí výše uvedených významů nejsou srozumitelné:

- *in /di gallon con mezza campanella in volta* (s. 7, 9), s poloviční *campanellou* v točení
- *di pontezzata di cinque passi di gallon* (s. 15), ťuknutí špičky o zem pěti kroky *di gallon*
- *di gallon con campanella in volta* (s. 16), s *campanellou* v točení
- *di battute di piè di gallon* (*L'Angelosica*, s. 16v), dupnutí (pl.) *di gallon*
- *in gallon con due chinate di ginocchi* (*La Fantastica*, s. 21), s dvojnásobným pokrčením kolen

Jasný není ani související termín *gallonata*, v Papazonových variacích užitý pouze jednou:

- *battuta di piè di gallonata* (s. 7v), dupnutí nohou *di gallonata*.

⁴⁵⁸ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 203.

⁴⁵⁹ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 75.

⁴⁶⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 105.

GAMBA

Gamba znamená prostě noha, ve smyslu celá noha (výraz *piede* znamená chodidlo, nebo část nohy od kotníku dolů). Možná zde ani není na místě mluvit o tanečním termínu, protože renesanční styl tance je prostě na pohybech nohou založen. Je to tedy termín spíš obecný, s nímž se poměrně často shledáme u Compassa, nejčastěji jako *gamba alta* (pozvednutá noha), u Carosa v první sbírce jen v popisu střapcového skoku (viz SALTO DEL FIOCCO), opět v obecném významu: *cavalcandola la gamba destra alla sinistra* (obkročí ji pravou nohou doleva).

Podobně užíval výraz *gamba* i Papazzone:

- *levata di gamba* (s. 6), pozvednutí nohy
- *gamba di dentro via* (s. 11), noha směrem dovnitř
- *gamba di fuori via* (s. 14v), noha směrem ven
- *gamba rivercia indietro* (**La Delicata**, s. 18), noha obrácená dozadu
- *dritta gamba* (**La Nobile**, s. 24v), pravá nebo rovná noha (viz DRITTO, DRITTA).

GAMBA ROTTA

Tento výraz v dalších raných italských tanečních sbírkách nenajdeme, jde čistě o Papazonův vklad, což zároveň znamená, že schází komparace s dobovými prameny, která by pomohla osvětlit význam tohoto termínu. *Rotta* zde bude užitá pravděpodobně jako adjektivum, jehož význam se můžeme jen pokoušet odhadnout.

V dnešní italštině má substantivum *rotta* význam „cesta, kurz, směr, linka, trasa“, také ale „ústup“, nebo „prolomení, protržení“. Adjektivum *rotto/rotta* pak znamená m.j. „rozbitý, prasklý, zlomený, nalomený, narušený.“ Z tohoto hlediska by mohlo jít o vizuální „narušení“ či „zlomení“

rovné linie nohy, tedy pokrčení nohy v koleně.⁴⁶¹ Je to ovšem jen domněnka, pro niž snad může hovořit Papazonova nejčastější vazba *gamba rotta in aria*, (snad „pokrčená noha ve vzduchu“):

- *gamba rotta in aria* (s. 8; s. 12; s. 14v; s. 17v; ***La Gagliarda***, s. 19; ***La Nobile***, s. 25), pokrčená noha ve vzduchu
- *gamba rotta di gambada di dietro via* (***La Regale***, s. 23v), pokrčená noha s *gambadou* směrem dozadu (viz GAMBATA / GAMBADA)

Rotta má ještě jeden taneční význam: ve 14. století byl takto označován rychlý dovětek kráčivé *estampidy*. Caroso tento výraz obdobně použil v popisu tance *Alta Ragonia* ve sbírce *Il Ballarino*, jako označení závěrečné hudebně obměněné části tance (*Alla rotta della Sonata in Gagliarda*)⁴⁶² – v tomto případě jde o prolomení hudebního metra ze sudého do lichého.

GAMBATA / GAMBADA

Zřetelně souvisí se slovem *gamba* (noha), používá se i v současné italštině, kde znamená kopanec, nebo nastavení či podražení nohy. Naskytá se tu domněnka, zda tu není míněno „odkopnutí“ vlastní nohy a jestli proto termín *gambata*, případně i *gambada*, nemůže být ekvivalentem výrazu *sottopiede*, který se hojně vyskytuje v italských *gagliardových* variacích: velmi často se s ním setkáváme u Compassa (v rozděleném tvaru *sotto piede*), Carosa i Negriho.⁴⁶³ Pohyb *sottopiede* vychází ze stoje na jedné noze, přičemž druhá

⁴⁶¹ V dnešním pojetí *balletta So ben mi chi ha buon tempo* (z Negriho sbírky) se běžně v *gagliardovém* sólu tančí vazba ve dvou dobách, sestávající z pozvednutí nohy pokrčené v koleně a jejího rázného napřímení směrem dolů před stojnou nohu, kdy pata výrazně směřuje k zemi, ale nedotkne se jí, postupně pravou a levou nohou. Je to jeden z výkladů, jak zatančit (nikde nevysvětlené) *passi fermati* – zastavované kroky.

⁴⁶² Je to ale výjimka, mnohem častěji Caroso v této souvislosti užil výraz *sciolta*.

⁴⁶³ U všech tří jmenovaných autorů je termín *sottopiede* tak frekventovaný, že nemá smysl uvádět zde konkrétní citace, Caroso i Negri mu ve svých sbírkách věnovali i samostatná pravidla.

je pozvednutá vzadu či vpředu, na tuto nohu se naskočí a přitom je původně stojná noha odsunuta opačným směrem, což lze vnímat jako (nenásilné) odkopnutí.

Tuto domněnku může podpořit i to, že velmi běžný a rozšířený termín *sottopiede* se u Papazzona vůbec nevyskytuje, a je dosti nepravděpodobné, že by tento pohyb neznal a neužíval.⁴⁶⁴ Jiní italští mistři zase neužívali termín *gambata*⁴⁶⁵ ani *gambada*, které jsou tak Papazzonovou ojedinělou specialitou. Výraz *gambada* už dnešní slovníky už neznají, nezná ho ani dobový slovník,⁴⁶⁶ vzhledem k obdobnému užití v Papazzonových variacích je velmi pravděpodobné, že je totožný se slovem *gambata*.

- *doppie gambate e contratempo* (s. 14v), dvojné *gambate* a *contratempo* (viz CONTRATEMPO)
- *gambade in aria e mezza campanella* (s. 8), *gambady* ve vzduchu a poloviční *campanella*
- *gambada di dentro via* (s. 12v–13; s. 15v; ***La Regale***, s. 23–23v; ***La Marchesa***, s. 24–24v), *gambada* směrem dovnitř
- *gambade doppie in aria ... e gambada doppia in aria* (***La Terribile***, s. 21–21v), dvojné *gambady* ve vzduchu

Není ale ani vyloučeno, že *gambada* mohla u Papazzona někdy znamenat totéž, co *gamba*, tedy noha – např. v podobnosti spojení *sopra gamba* (s. 6v; s. 8v; s. 10)/ *sopra gambada* (s. 19v). I to by hovořilo pro ekvivalent *sottopiede*, neboť vzhledem k charakteru prováděného pohybu je vždy jedna noha „pod“ (= *sotto*) a jedna „nad“ (= *sopra*); pak tedy *sopra gambada* (nad nohou) může znamenat totéž, co *sottopiede* (pod nohou).

⁴⁶⁴Tento pohyb najdeme i ve francouzských *gagliardových* variacích u Arbeaua, pod názvem *entretaille* (podseknutí). (BRYAN, *Teatralita*, s. 90.)

⁴⁶⁵*Gambata* je uvedena až u Lupiho, který ji i se stručným popisem zařadil mezi pohyby určené tanečním specialistům. (LUPI, *Libro di gagliarda*, s. 16.)

⁴⁶⁶FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*.

Pro ekvivalent *gamba / gambata (gambada)* hovoří i spojení s adjektivem *rotta* (viz). Zároveň je nutno uvážit, že mohlo jít o chybu a že v těchto vazbách měla být *gamba*:

- *gambata rotta in aria* (s. 14; **La Imperiale**, s. 22v), pokrčená noha ve vzduchu
- *una rotta gambada ... (La Sforzata*, s. 23), pokrčená noha.

GINOCCHIATO

U Papazzona jako adjektivum v zastaralém tvaru *genochiato* (pl. *genocchiati*), v přepisu používám tvar odpovídající současnému úzu.

Zřejmě souvisí se slovem *ginocchio*, tedy koleno. Dnešní italština zná femininní tvar substantiva *ginocchiata*, což znamená kop kolenem, dobový slovník⁴⁶⁷ překládá sloveso *genocchiare* vazbou *to kneele down*, tedy (po)kleknout.

U Compassa, Carosa ani Negriho tento výraz ani jeho obměny nenajdeme, lze jej tedy považovat za Papazzonův originální termín – použit je u něj čtyřikrát, a to pouze jako adjektivum ve spojení s *passi* (kroky):

- *passi quattro dritti e ginocchiati* (s. 5v), čtyři kroky rovné a *ginocchiati*
- *quattro passi ginocchiati in volta* (s. 6), čtyři kroky *ginocchiati* v točení
- *passi tre ginocchiati (La Follina*, s. 12v), tři kroky *ginocchiati*
- *passi ginocchiati dritti* (s. 13), kroky rovné *ginocchiati*

Protože v tomto případě nelze využít komparaci s jinými tanečními prameny, můžeme význam spojení *passi ginocchiati* pouze odhadnout: pravděpodobně půjde o krok s výrazným pohybem kolena, případně o výraznější vypérování v koleni. Pokleknutí, byť jen naznačené, je přinejmenším

⁴⁶⁷ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 206.

u prvních dvou variací velmi sporné, mají-li se stihnout v časovém rozmezí jednoho taktu, který je těmto variacím vymezen (u dalších dvou je časové rozvržení kroků méně jasné).

CHINATA, CHINATE

Italský termín *chinare* znamená ohnout, sehnout, sklonit, sklopit... *chinare il capo* pak sklopit hlavu, přen. rezignovat, podvolit se, obdobně *chinare la schiena* (s)hrbit hřbet, podřídít se. *Chinata* (pl. *chinate*) tedy nejspíše bude podklesnutí, ve spojení s koleny – *chinate di ginocchi* – podklesnutí v kolenou, tedy snížení těžiště, jež bychom v dnešní taneční terminologii nazvali nejspíše *plié*.

Caroso ani Negri výraz *chinata* jako substantivum nemají, najdou se u nich ale tvary slovesa *chinare*, ve zcela běžných významech – např. sklonění hlavy při pokloně,⁴⁶⁸ nejčastěji ovšem ve spojení s koleny – např. Caroso při popisu pohybu Cambio/Scambiata: *tutto ad un tempo chinando un poco le ginocchia con allargarle alquanto* (to všechno v jedné době, s trochu ohnutými a rozšířenými koleny“). Častěji ale oba mistři pro tyto účely využívali sloveso *piegare*, které má v italštině stejný význam. Compasso nezaznamenal žádné z nich.

Způsob, jakým Papazzone termín *chinata* zařadil do svých variací, napovídá, že jej zamýšlel jako substantivum:

- *chinata inanzi di piè* (***La Fantastica***, s. 20v), ohnutí nohy dopředu
- *due chinate di ginocchi* (s. 21), dvojí pokrčení kolen.

⁴⁶⁸CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 2, s. 3–4. Vícekrát Caroso užil tvary slovesa *chinare* ve druhé sbírce *Nobiltà di Dame*, např. v popisu tance *Barriera* a v pravidlech (*Regole*): 8 - *Passo puntato semigrave*, 10 - *Riverenza grave*; 43 - *Cambio/Scambiata*, 43 - *Trango*.

INTRECCIATO

Zpravidla adjektivum odvozené od slovesa *intrecciare*, které znamená plést, splétat, sprádat. V tanečním kontextu tedy můžeme překládat jako proplétaný.

U italských renesančních tanečních mistrů je to výraz poměrně obvyklý, proplétané byly pětikroky a *caprioly* – u Carosa i Negriho, výraz *intrecciata* jako substantivum (také *treccia*) mohl posloužit i ve významu průplet.⁴⁶⁹

Tento termín najdeme i u Compassa, který jej využil třikrát, při popisu obtížnějších variací (*mutanzie piu difficili*):

- *il passo piano intrecciato per fianco* (variaci 78, prostý krok proplétaný stranou)
- *due sotto piedi intrecciati* (variaci 13, dva proplétané *sotto piedi*)
- *il mulinello intrecciato* (variaci 34, proplétaný mlýnek)

Papazzone jej zařadil pouze třikrát, vždy ve spojení s točenými skoky (*salti tondi*), v prohozeném pořadí písmen (*interciati, intercciatto*), což v přepisu upravuji podle dnešního úzu:

- *salti intrecciati tondi* (**La Sforzata**, s. 23), skoky proplétané točené
- *salto tondo intrecciato* (**La Regale**, s. 23v)
- *salti doppi tondi intrecciati* (**La Regina**, s. 25), skoky dvojně točené proplétané.

LEVATA

Odvozeno od slovesa *levare*, které má analogický význam jako *alzare* (viz ALZATA), tedy zvednout, pozvednout, kromě toho i odstranit, dát pryč, vytáhnout, odejmout, vyhnat, vypudit, a další.

⁴⁶⁹ Např. v tanci *Squilina*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 43–44. Pro průplet byl ale zároveň užíván i výraz *catena* (řetěz), např. v tanci *Furioso*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 149–150.

Caroso užíval poměrně často odvozené tvary, např. *leuando ambe le calcagna* (s pozvednutím obou pat)⁴⁷⁰ nebo *ha da leuar' il piè destro* (má zvednout pravou nohu)⁴⁷¹ a mnohé další; užil i tvar s předponou: *non punto eleuato dalla parte del calcagno* (špička není pozvednutá nad patu)⁴⁷²

Compasso připojoval výraz *leuata*, ve významu adjektiva. k termínům *campanella* (viz) nebo *capriola* (viz), což jsou pohyby, jež jsou se zvedáním nohy či těla přirozeně spjaté.

U Papazzona se *levata* objevuje jako substantivum, ve smyslu pozvednutí: *levata di gamba* (pozvednutí nohy)

- *levata di gamba* (s. 6)
- *ariosa levata di gamba di fuori via* (s. 14v), lehounké a půvabné pozvednutí nohy směrem ven

také ve spojení se skoky – *salti*:

- *levata di salto del fiocco* (s. 15v), pozvednutí ve střapcovém skoku
- *levata di due salti del fiocco* (*La Imperiale*, s. 22–22v), pozvednutí ve dvou střapcových skocích

ve spojení s *capriolou*, v tomto případě má *levata* spíše funkci adjektiva:

- *levata una capriola* (*La Marchesa*, s. 24–24v), pozvednutá *capriola*.

MEZZA

V maskulinním tvaru adjektiva *mezzo*, (pl. *mezzi*) ve femininním *mezza* (pl. *mezze*) znamená poloviční, jako substantivum (ve tvaru *mezzo*) polovina. Ve spisech renesanční Itálie je to výraz velmi častý, rozhodně ve sbírkách Carosa a Negriho; Compasso jej zaznamenal pouze jednou.⁴⁷³ Byl ovšem

⁴⁷⁰ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 45, s. 14.

⁴⁷¹ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 15, s. 7–8.

⁴⁷² CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 2, s. 3.

⁴⁷³ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, nečisl. Variace 27 z části *Mutanzie piu difficili*, konkrétně jde o *meze capriole*.

používán ve svém klasickém významu, přímo taneční termín to není. Jako poloviční – *mezzo / mezza* – mohlo být provedeno mnohé:

- *mezza riverenza* – poloviční poklona
- *mezza capriola* – poloviční *capriola*
- *mezza volta* – půlobrat
- *mezza Luna* – půlměsíc, obrazné vyjádření pro půlkruh či oblouk
- *mezzo tempo*, také *mezza battuta di tempo* – časový údaj⁴⁷⁴

Rovněž z Papazzona se vyskytuje v různých spojeních. Velmi častá je *mezza campanella*, také *mezza capriola*, jež známe i od Carosa a Negriho:

- *mezza campanella* (s. 6v; s. 7; s. 8; s. 9v; s. 10; s. 11; ***La Giostra***, s. 11v; ***L'Angelosica***, s. 17; s. 19V), poloviční *campanella*
- *mezza campanella in volta* (s. 7; s. 8; s. 9; s. 9v; s. 10; s. 10v; ***La Follina*** 12v; 14v; ***L'Angelosica***, s. 17; s. 17; ***La Ferfogliosa***, s. 18v), poloviční *campanella* v točení
- *mezza campanella crozata* (s. 9), poloviční *campanella* křížená
- *mezza campanella in croce* (s. 9v), poloviční *campanella* v křížení
- *mezza campanella bassa & alta* (s. 10v), poloviční *campanella* nízká a vysoká
- *dritta mezza campanella* (11), přímá poloviční *campanella* nebo provedená pravou nohou (viz DRITTO, DRITTA)
- *mezze capriole* (s. 7v; s. 8; ***La Delicata***, s. 18; ***La Gagliarda***, s. 19; ***La Ducale***, s. 21v), poloviční *caprioly*
- *mezze capriole tonde* (***La Terribile***, s. 21), poloviční *caprioly* točené

Výraz *mezza battuta* zapsal Papazzone pouze jednou a není zcela jasné, zda jde o údaj časový, nebo jeho zvláštní označení pohybu:

⁴⁷⁴V popisu provedení malé poklony (*Riverenza minima*) Negri tyto výrazy používá, pravděpodobně odpovídají 4 dobám 4/4 taktu. (NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 105.)

- *con prima capriola & chinata inanzi di piè mezza battuta (La Fantastica, 20v)*, nejprve *capriola* a ohnutí nohy dopředu v polovičním úderu

Trochu zvláště působí výraz *tempi mezzi doppii*, je možné, že jde o upřesnění provedení v čase. Tento výraz je zcela ojedinělý nejen u Papazzona, ani u dalších tanečních mistrů se s ním nesečkáme, není tedy možné využít pro jeho objasnění komparaci s jiným pramenem:

- *passi galanti con tempi mezzi doppii* (s. 14), kavalírské kroky (viz PASSI GALANTI) s *tempi* (viz TEMPO) polovičními *doppii*.⁴⁷⁵

MISURA

Misura má více (souvisejících) významů: míra, rozměr, měření, vyměřování, také veršová míra, tedy metrum, další významy přidává dobový slovník – pravidlo, zásada, poměr, povaha, nálada.⁴⁷⁶ Může to být i hudební míra, tedy takt, pro nějž ale italští mistři 16. století, včetně Papazzona, používali většínou výraz *tempo*.

V 15. století byla *misura* jedním z klíčových pojmů, charakterizující čtyři způsoby tance (*bassa danza, quadernia, saltarello, a piva*), lišících se tempem, rytmickým členěním, charakterem a způsobem tanečního projevu.⁴⁷⁷

V ranějších italských sbírkách *Cinquecenta* se výraz *misura* příliš nevyskytuje. U Carosa je zmíněna pouze jednou⁴⁷⁸ a to v souvislosti s obecnými pokyny, jak správně tančit: říká (mimo jiné), že člověk má tančit v souladu

⁴⁷⁵ Může jít o adjektivum ve významu „dvojitý“, „dvojný“, nebo o substantivum ve významu „dvojný krok“, viz DOPPIO, DOPPIA.

⁴⁷⁶ *Misura* je zde přeložena pomocí termínů *measure, rule, proportion, meane, temper*. (FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 317.)

⁴⁷⁷ Podrobněji k tomuto tématu: KLEMENTOVÁ, *Renesanční tanec*, s. 57–63.

⁴⁷⁸ CAROSO, *Il Ballarino*, s. 16v.

s tempem tance a jeho *misurou*, což můžeme chápat jako „přiměřeně charakteru tance.“

Obdobně zařadil termín *misura* Papazzone do popisu *pavany*:

- *passi cinque fuori, e cinque indietro, li primi de quali sono con misura e tempo* (s. 3v–4), pět kroků ven a pět dozadu, z nichž první jsou v míře a tempu.

Papazzone ale častěji užíval výraz *misura* ve vazbě *contra misura*, tedy „proti misuře“. Těžko lze předpokládat, že by taneční mistr nabádal k taneční proti charakteru tance, proto se domnívám, že v tomto případě *misura* odpovídá míře hudební (takt) a že Papazzone právě tak mohl užít výraz *contratempo*:

- *li passi sei contra misura con levata di gamba* (s. 6), šest kroků proti míře s pozvednutím nohy
- *rivercia cont[ra] misura* (s. 13v), obrat proti míře
- *passi due cont[ra] misura inanzi* (*La Scaramuzzina*, s. 18v), dva kroky proti míře dopředu.

PASSAGGIO

Passaggio (pl. *passaggi*); termín, který znamená prostě pasáž, sled kroků a pohybů, občas i ve významu promenáda – zejména v *balletti*, kde skutečně často jde o pasáž – promenádu – ve smyslu zdolávání prostoru.

Compasso ve svých variacích tento výraz nemá. Caroso i Negri užívali v popisech *balletti* termíny odvozené od slovesa *passeggiare* (procházet se) tak běžně, že můžeme hovořit o promenádě jakožto typické části tohoto tanečního typu.⁴⁷⁹ Negri ale zařadil výraz *passeggiato* i do pravidla obecně pojednávajícího o provedení *gagliardy* ve společnosti.⁴⁸⁰ Caroso ve své druhé

⁴⁷⁹ O struktuře typu *balletti* podrobněji v části **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

⁴⁸⁰ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 45.

sbírce užil termín *passeggio terminato*⁴⁸¹ (promenáda či pasáž završená) s vysvětlením, že stejné pohyby, které byly nejprve provedeny levou nohou, musí být udělány ještě nohou pravou (ve své první sbírce ještě na této symetrii netrval). Má ještě další termín: *passeggio regolato* (promenáda či pasáž podle pravidla, případně – řádná promenáda); podle Carosa to znamená, že noha, která promenádu začala, ji má také ukončit.⁴⁸²

Passeggi byly rovněž běžnou součástí tanců *passomezzo*, *tordiglione* a *canario*,⁴⁸³ které bývaly tančeny v četných obměnách; jejich varianty zapsali Caroso, Negri, Lupi. *Passeggi di gagliarda* (*gagliardové* pasáže) obsahuje i Lutiiho sbírka, který pro *gagliardové* variace používá dva výrazy: *partite* (části) a *passeggi*.

Když Papazzone na straně 6v předkládá *Principio delli passaggi* (Začátek pasáží), následují za tímto nadpisem další *gagliardové* variace, zjevně prováděné na místě – nejde tedy o promenády ve smyslu zdolávání místa, ale o pasáže či sledy kroků a pohybů. Uveďme si zde alespoň první tři (je jich celkem 15, všechny v jednom taktu), vypsané na téže straně 6v:

- *campanella dritta; campanella* přímá nebo pravou nohou
- *Botte 2 saltata inanzi e mezza campanella; saltata* dopředu a poloviční *campanella*
- *Botte 5 campanella in volta; campanella* v točení.

PASSI

Výraz *passi* (sg. *passo*) znamená prostě kroky, je to termín, který je ve všech italských tanečních sbírkách velmi frekventovaný. Vyskytuje se pochopitelně s četnými přívlasky, viz níže.

⁴⁸¹ Píše o tom na konci druhé části tance *Alta Regina* (CAROSO, *Nobiltà di Dame*, s. 98).

⁴⁸² Vysvětluje to např. na konci druhé části tance *Amorosina Grimana* (CAROSO, *Nobiltà di Dame*, s. 104).

⁴⁸³ O struktuře těchto tanců podrobněji v části **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

PASSI DOPPII

Do češtiny se překládá jako dvojný či zdvojený kroky (sg. *passo doppio*). Je to termín tak běžný, že často v popisech ani nebyl vypisován celý, Caroso např. užíval výraz *doppio* (viz) ve smyslu *passo doppio* a věnoval mu i samostatné pravidlo.⁴⁸⁴

Papazzone tento termín použil pouze jednou, při líčení, jak tančit *pavanu* a *pass' e mezzo*:

- *due passi doppii inanzi e due indietro* (s. 3v), dva dvojitý kroky dopředu a dva dozadu.

PASSI FINTI

Doslova – předstírané kroky (viz FINTO, FINTA). Není jasný konkrétní způsob jejich provedení, nedá se ani vyloučit případná souvislost se *seguiti finti*, popsány u Carosa a Negriho. Papazzone je uvedl pouze jedinkrát, a pro změnu směru vedení kroků zde může (ale nemusí) vypovídat i slovo *contra* (proti):

- *due contrapassi inanzi finti* (10v), dva fingované *contrapassi* dopředu.

PASSI GALANTI

Nejlépe přeložit asi jako „kavalířské kroky“. Je to Papazonova specialita, takže opět nelze využít komparace s jinými dobovými prameny pro osvětlení významu a způsobu provedení. Papazzone užil toto spojení pouze jednou:

- *passi galanti con tempi mezzi doppii* (s. 14), kavalířské kroky s *tempi* (viz TEMPO) polovičními *doppii*. (*Doppii* zde mohou mít

⁴⁸⁴CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 20, s. 8–9.

funkci adjektiva, ve smyslu „zdvojené, dvojí, dvojný“, nebo substantiva ve významu „dvojný krok“, viz DOPPIO, DOPPIA.)

PASSI SEI

Doslova „kroků šest“. Viz SEI PASSI.

PASSI TONDI IN ARIA

Doslova – točené kroky ve vzduchu.

Papazzone je jediný z autorů prvních sbírek stylu *Cinquecento*, kdo tento výraz užil (pouze v jediné variaci, viz níže), dá-li se v tomto případě, vzhledem k jeho popisnosti, vůbec uvažovat o specifickém tanečním termínu. Možná jím však je, u Papazzona pouze bez specifického názvu, který užívali jiní taneční mistři.

Papazzonův popis totiž může odpovídat Carosově popisu pětikrokové variace *molinello*⁴⁸⁵ (česky mlýnek). Caroso je vysvětluje jako dva pětikroky následující po sobě, z nichž první je točený doleva a druhý doprava. A dodává: *queste volte tonde de i cinque passi, hanno preso nome queste attioni di molinello* (pro tato točení v pětikrocích dostaly tyto skutky jméno mlýnek). Variaci *molinello* zařadil do své sbírky i Compasso.⁴⁸⁶

Jestliže tedy Papazzone hovoří o dvojích krocích⁴⁸⁷ točených ve vzduchu, možná jen opisně míní variaci, které jiní dali jednoslovný název *molinello* (je to ovšem jen domněnka):

- *doppi passi tondi in aria* (s. 10v–11), dvojí točené kroky ve vzduchu.

⁴⁸⁵ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 15, s.13.

⁴⁸⁶ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 11.

⁴⁸⁷ Zestručňující záměna výrazů *passi* a *cinque-passi* je v italských tanečních sbírkách běžná.

PIEGATO, PIEGATI

Adjektivum, odvozené od slovesa *piegare*, jež má význam jako ohnout, přehnout, sklonit, také zatočit, změnit směr.

U Compassa tento výraz nenajdeme. Caroso a Negri sloveso *piegare* využívali ve spojení s koleny (*ginocchia*) – v popisu jejich jemného pokrčení a snížení těžiště (v dnešní terminologii *plié*) při dokončování poklon a při dopadech ve skocích, např. Negri při popisu poklony: *nella terza mezza battuta si piegano con gratia le ginocchia* (ve třetím půlúderu se půvabně ohnou a rozevřou kolena).⁴⁸⁸ Papazzone v takových případech pravděpodobně využíval slova *chinata* (viz).

Výraz *piegati* použil Papazzone pouze jedinkrát, v jednotaktové variaci *Li passi cinque piegati delicati* (s. 5v). Vzhledem k možnostem způsobu provedení stěží mohly být tančeny s pokrčenými koleny, měly-li být *delicati*, tedy jemně provedené; předpokládám, že měly být tančeny jemně s natáčením těla. To bylo běžné zpestření pětikroků, jen bývaly označovány (u Carosa i Negriho) jako *cinquepassi fiancheggiati* (pětikroky v natáčení bokem).

PISTEZZATA

Zjevně zastaralý výraz, který se v dnešních slovnících už nevyskytuje. Je tu možná souvislost se slovesem *pestare*, (tlouci, roztloukat, drtit...), které může v ustálených vazbách získat i význam dupnutí: *pestare il piede* = dupnout na nohu. Dobový slovník⁴⁸⁹ klade rovnítko mezi slovesa *pestare* a *pistazzare*, tím už se dostáváme poměrně blízko k výrazu *pistezzata* (pl. *pistezzate*). Papazzone byl z italských tanečních mistrů jediný, kdo jej použil; můžeme se tedy domnívat, že ve významu dupnutí:

- *pistezzate in volta* (s. 16; s. 17), dupnutí v točení.

⁴⁸⁸ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 105.

⁴⁸⁹ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 384.

PONTEZZATA

Další z výrazů, které v dnešních slovnících nenajdeme. Zřejmě souvisí se slovem *ponta*, v dnešní italštině *punta*, což znamená špička (viz PUNTA). Dobový slovník dává do přímé souvislosti termíny *ponteggiare* a *punteggiare*,⁴⁹⁰ dále pak *punteggiare* a *puntare*,⁴⁹¹ známé i z dnešní italštiny. *Puntare* znamená (mimo jiné) zabodnout, zaměřit, nasměrovat, udělat tečku, *punteggiare* pak tečkovat, vytečkovat. Lze tedy usuzovat, že půjde o pohyb, při němž hrají důležitou roli špičky nohou, pravděpodobně ťukáním o zem.

V dalších italských tanečních sbírkách tento termín nenajdeme. Je však možné, že Papazzonova *pontezzata* znamená totéž, co Negriho *segnata*, již zmínil v popisu tance *Alta Mendoza*⁴⁹² – tedy ťuknutí nohy špičkou o zem. Papazzone jej ve všech variacích užívá jako substantivum, většinou ve femininním tvaru *pontezzata*:

- *pontezzata* nebo *pontezzata con piè* (s. 9; s. 15; s. 15–15v), ťuknutí špičky (nohy) o zem
- *pontezzata di dentro via* (***La Scaramuzzina***, s. 18v), ťuknutí špičky o zem směrem dovnitř

Dvakrát ale užil plurál maskulina – *pontezzati*:

- *doppi* *pontezzati* (***La Giostra***, s. 11v), dvojí ťuknutí špičky o zem
- *pontezzati doppi* (***La Gentile***, s. 16v), viz výše.

POSATA

Výraz odvozený zřejmě od slovesa *posare*, které znamená umístit, opřít, pózovat, položit, klást, odložit, ustálit, nechat klesnout, oddechnout si, ve vazbě *posare il piede in terra* – šlápnout. *Posata* jako substantivum pak

⁴⁹⁰ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 390.

⁴⁹¹ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 410.

⁴⁹² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 213.

může být: místo u stolu, sedlina, zastávka, zastavení, odpočinek. Tyto významy uvádí i dobový slovník.⁴⁹³

S termínem *posata* se u Compassa, Carosa ani Negriho neshledáme. Caroso užíval tvary slovesa *posare* ve smyslu došlápnutí či kladení nohy na zem, např.: *la Dama non faccia rumore con le pianelle nel **posargli** in terra* (dáma nemá dělat hluk trepkami, když je klade na zem)⁴⁹⁴ nebo umístění: *faranno quattro seguiti ordinarij, all'ultimo de' quali **posando** la Dama ad un capo della sala* (dělají čtyři *seguiti ordinarii*, posledním z nich zavede dámu do čela sálu).⁴⁹⁵

U Papazzona se ovšem *posata* – vždy jako substantivum – zdá být konkrétním tanečním výrazem, jehož přesný význam můžeme jen odhadovat – může jít o došlápnutí nohy na zem, ale může to být také doskok či dopad do *cadenzy*. Pro tuto možnost hovoří fakt, že Papazzone nikde ve svém spise výraz *cadenza* nepoužil, na rozdíl od Carosa a Negriho, kteří ji považovali za nezbytnou součást tančení a věnovali jí i samostatná pravidla k provádění.⁴⁹⁶ Nabízí se tedy domněnka, jestli Papazzonova *posata* je prostě to, čemu jiní říkali *cadenza*, tedy dopad. Proti ale hovoří poměrně zřídka výskyt v Papazzonově spise, neboť *cadenza*, tvořící závěr pětikroku, patří v *gagliardě* k nejfrekventovanějším.

U Papazzona se *posata* vyskytuje v následujících variacích:

- *sopra gamba con posata* (s. 10), *sopra gamba* (viz) s dopadem
- *gambada di dentro via con posata* (s. 12v–13), *gambada* (viz GAMBATA / GAMBADA) směrem dovnitř s dopadem
- *campanella in volta con posata* (s. 15), *campanella* v točení s dopadem

⁴⁹³ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*, s. 393.

⁴⁹⁴ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 17, s. 7–8.

⁴⁹⁵ CAROSO, *Il Ballarino*, popis *Ballo del Fiore*, s. 158.

⁴⁹⁶ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 53. s.16; NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 31–32.

- *due posate rivercie* (**La Cavaliera**, s. 24), dvě obrácená došlápnutí

Ne zcela jasné je následující spojení s poklonou (*riverenza*):

- *due fioretti inanzi e posata riverenza* (**La Marchesa**, s. 24v), je také možné, že ona *posata*, tedy dopad či došlápnutí, se nevztahuje k následující pokloně (*riverenza*), ale k předchozím *fioretti* jako jejich uzavření.

PUNTA

Výraz, který znamená špička, také hrot, výběžek, vrchol(ek), zde zcela jasně špička nohy. V některých starších textech, včetně Papazzonova, nacházíme variantu *ponta*; v přepisu používám tvar odpovídající současnému úzu.

U Compassa a Carosa se objevuje ve spojení *ponta* (*punta*) e *calcagno* (špička a pata), samostatně ne. Je možné, že samotná *punta* znamená pouze ťuknutí špičkou o zem (viz PUNTA DI CALCAGNO).

Papazzone použil ve dvou variacích:

- *sei passi con punti doppii* (s. 5v), šest kroků s dvojnásobným ťuknutím špičky
- *alzata di gamba con una punta* (**La Ferfogliosa**, s. 18), pozvednutí nohy s ťuknutím špičky.

PUNTA DI CALCAGNO

Punta (*ponta*) je špička, *calcagno* je pata. Pravděpodobně jde o totéž, čemu Compasso říká *ponta è calcagno* a Caroso *punta e calcagno*. Způsob provedení popisuje Caroso: jde o jemné skůčky (*zoppetti*) na jedné noze, přičemž druhá ťukne o zem nejprve špičkou a pak patou, pak totéž s poskokem na druhé noze.⁴⁹⁷

⁴⁹⁷ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 50, s. 15.

Velmi často se „špička a pata“ vyskytuje u Compassa, jako zadržovaná (*Ponta & calcagno fermo*), v točení (*Ponta & calcagno in volta*), v kombinaci s dalšími pohyby, jimiž jsou *campanella* (viz), *gruppo*, *sottopiede* (viz), *capriola* (viz), využil ji ale také jako kroky k provedení promenády kolem sálu.⁴⁹⁸

Papazzone zařadil tento pohyb do svých variací jen dvakrát:

- *punta di calcagno in volta* (s. 7), špička a pata v točení
- *mezza campanella con punta di calcagno* (s. 9v), poloviční *campanella* se špičkou a patou.

QUATTRO PASSI

Doslova „čtyři kroky“. Může to být pouhé vyčíslení množství prováděných kroků, ale také analogie k termínu pětikrok (viz CINQUE PASSI), od něž může být odvozen vynecháním jednoho výsunu nohy, případně závěrečné *cadenz*y, čímž vznikne „čtyřkrok – obdobně jako přidáním výsunu nohy či jiného pohybu může vzniknout „šestikrok“ (viz SEI PASSI).

U Carosa a Negriho se s podobným termínem nesetkáme. V Compassových variacích se občas vyskytují *quattro passetti* (čtyři krůčky), ne ovšem samostatně, ale v kombinaci s dalšími pohyby.

Papazzone je zařadil dvakrát, vždy do rozmezí jednoho taktu, což opět hovoří pro výše zmíněný „čtyřkrok“. V prvním případě jde pravděpodobně o výsuny přímé (*dritti*) výrazněji vykopávané (viz GINOCCHIATO), ve druhém případě je „čtyřkrok“ prováděn v točení – *in volta* (viz VOLTA).

- *li passi quattro dritti e ginocchiati* (s. 5v)
- *li quattro passi ginocchiati in volta* (s. 6).

⁴⁹⁸ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 26.

RADDOPIATTO

Výraz, jenž znamená zdvojený. U Compassa, Carosa ani Negriho se nevy-skytuje, v tomto významu se u nich velmi často setkáváme s jednodušším tvarem *doppio* (viz).

I u Papazzona je výraz *doppio* obvyklejší, výraz *raddoppiatti* (jako plurál) užil jenom jednou, jako adjektivum, v souvislosti se zdvojením střapcových skoků (*salti del fiocco*):

- *due salti del fiocco raddoppiatti in aria (La Imperiale, s. 22–22v)*, dva zdvojené střapcové skoky ve vzduchu.

RECACCIATA

Termín odvozený od slovesa *cacciare*,⁴⁹⁹ jež má význam lovit, honit, zahánět; aktivní pozvednutá noha jakoby „odhání“ nohu stojnou opačným dopředu či dozadu a přitom se položí na její místo. Předpona *re-* (a *ri-*) vyjadřuje opakování pohybu, výraz *recacciata* bychom tedy mohli přeložit jako opakované zahánění či odhánění nohy nohou.⁵⁰⁰ V těchto tvarech užívali tento pojem Caroso a Negri, u Compassa nalezneme pouze obměněný tvar *tracacciato/a*, použitý jako adjektivum.

Caroso zaznamenal termín *recacciata* v obou svých knihách: ve sbírce *Il Ballarino* ji popisuje *Regola 49* a ve sbírce *Nobiltà di Dame Regola 56*. Negri ji nazývá *ricacciata*, její popis do sbírky nezařadil, ale zmínil ji vícekrát, s naprostou samozřejmostí, naznačující, že jde o známou věc; v regolích popisujících *gagliardové* variace a také v popisech tanců (*Pavaniglia alla Romana, Pavaniglia, Canario, Alta Mendoza, Il Bigara, Leggiadra Gioiosa, La Corrente, Nizzarda*).

⁴⁹⁹ Na výraz *cacciare* se odvolává i Fabritio Caroso při popisu variace *recacciata*.

⁵⁰⁰ Hodně se podobá variaci zvané *sottopiede*; ve sbírce *Nobiltà di Dame* Caroso *sottopiede* v této souvislosti přímo zmiňuje (*Regola 56 – Recacciata, s. 55*).

V Papazzonových variacích se vyskytuje jak samotná *cacciata* (viz), tak i verze s předponami, *re-* i *ri-*; v přepisu sjednocuji a používám termíny *recacciata*, *recacciate*:

- *recacciata* (**La Gentile**, s. 16v; **La Scaramuzzina**, s. 18v)
- *recacciate due* (s. 10; s. 14v), dvě *recacciaty*
- *due recacciate* (s. 7v; s. 8v; s. 11–11v; s. 14; s. 15v; s. 19v)
- *recacciate polite in volta* (**La Regina**, s. 25), *recacciate* jemné v točení

RILEVATA

Pojem odvozený od slovesa *rilevare*, což znamená (po)zvednout, vyzdvihnout, zdůraznit.

U Compassa, Carosa ani Negriho se s tímto výrazem nesetkáme, ti pro pozvednutí užívali výraz *levata* a odvozené tvary (viz LEVATA), jež mají stejný význam.

I u Papazzona se častěji objevuje *levata*. Rozšířený tvar použil jen třikrát, většinou jako substantivum, v nejednotných tvarech (*relliuati*, *relleuata*), jež můžeme připsat na vrub jazykové nejednotnosti renesanční italštiny; v přepisu používám tvary *rilevata*, *rilevati*

- *contratempì rilevati in aria* (s. 11), *contratempì* (viz CONTRATEMPO) v pozvednutí do vzduchu
- *crociata in volta rilevata doppia in aria ... rilevata altra con salti intrecciati tondi* (**La Sforzata**, s. 22v–23), dvojí proplétání (či křížení) v točení v pozvednutí do vzduchu ... další pozvednutí s proplétanými točenými skoky
- *rilevata in aria* (**La Regale**, s. 23–23v), pozvednutí do vzduchu.

RITIRATA

Ritirata (fem. pl. *ritirate*) se používá v italštině dodnes a znamená: ústup, ustoupení, odtáhnutí, couvnutí. V tomto smyslu užívali výraz i další italští autoři: Compasso ve čtyřech zdvojených *gagliardových* variacích⁵⁰¹ (*mutanze doppie*), Caroso v popisu tance *canario* a také v některých *balletti*, obsahujících pasáže z *canaria*,⁵⁰² obdobně i Negri v popisu *canaria* a v *canariové* části *balletta Adda Felice*.⁵⁰³ V uvedených tancích je *ritirata* vždy spojena s couváním dozadu a je pro *canario* typická, o ustupování a přibližování v tomto tanci hovoří i Arbeau v *Orchésographie*, který v této souvislosti užíval výraz *reculements* (ústupy).⁵⁰⁴

Papazzone jej použil dvakrát, vždy jako substantivum, jednou jde o plurál maskulina (což může být chyba) a podruhé o singulár ve femininním tvaru, význam je v obou případech stejný:

- *passi tre inanzi con tre ritirati indietro* (*La Bellina*, s. 12), tři kroky dopředu se třemi ústupy dozadu
- *ritirata di passi tre* (*La Ducale*, s. 22), ústup třemi kroky.

RITORNATA

viz TORNATA.

RIVERCIA

Zastaralý výraz související např. s dnešním *riversione*, což znamená převrácení, obrácení, obrat, zvrát, změna chodu či směru, nebo adjektivem *verso* ve významu opačný, obrácený, převrácený.

⁵⁰¹ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 17, 18, 31 a 33.

⁵⁰² CAROSO, *Il Ballarino: Alta Vittoria, Austria Gonzaga*.

⁵⁰³ NEGRI, *Nuove Inventioni: Canario* – s. 198–201, *Adda Felice* - s. 213–215.

⁵⁰⁴ BRYAN, *Teatralita*, s. 190.

Z komparace s jinými sbírkami zjistíme, že výraz „obrácený“ je u tanečních mistrů dosti běžný, ale v různých podobách. Tak např. obrácený skok (viz SALTO TONDO) Caroso nazývá *salto riverso*,⁵⁰⁵ u Negriho je to *salto da rovescio*⁵⁰⁶ a u Compassa *salto riuercio*.⁵⁰⁷

Papazzone použil pouze femininní tvary, jednak jako substantivum, což lze přeložit jako obrat:

- *passi tre ginocchiati co[n] rivercia ... (La Follina, s. 12v)*, tři kroky *ginocchiati* (viz GINOCCHIATO) a obrat
- *rivercie cont[ra] misura* (s. 13v), obrat proti míře (viz MISURA)

Jindy jako adjektivum:

- *gamba rivercia indietro*⁵⁰⁸ (*La Delicata*, s. 18), noha obrácená dozadu
- *alzata di gamba rivercia dietro* (*La Bellina*, s. 19v–20), pozvednutí nohy obrácené dozadu
- *rivercia riverenza* (*La Ducale*, s. 21v), obrácená poklona
- *due posate rivercie* (*La Cavaliera*, s. 24), dvě obrácená došlápnutí (viz POSATA)

Někdy je mezi nimi ovšem obtížné rozlišit:

- *rivercia con una battuta ... e ritornata rivercia* (*La Marchesa*, s. 24–24v), obrat s dupnutím ... a znovu provedený obrat.

RIVERENZA

Vzhledem k běžné záměně písmen „u“ a „v“ v renesančních textech italské taneční sbírky uvádějí dva obvyklé tvary: *riuerenza* a *riverenza*.

⁵⁰⁵ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 34, s. 12.

⁵⁰⁶ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 65.

⁵⁰⁷ COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 15.

⁵⁰⁸ Zde Papazzone použil tvar *rouercia*, který pokládám za totožný.

Riverenza je poklona, výraz je odvozen od slovesa *riverire*, které i dnes, stejně jako v 16. století, znamená uctívat, chovat v úctě, velmi si vážit, a také uctivě pozdravit. Výslovně takto ji vysvětloval Caroso, který také nejpodrobněji objasnil její význam, i nutnost provádění poklony levou nohou.⁵⁰⁹ Popis provedení najdeme v obou jeho sbírkách, samozřejmě také u Negriho. Oba, Caroso a Negriho, rozlišovali více typů poklon, které se lišily hlavně délkou provedení (*Riverenza grave*, *R. minima*, *R. breve*...). Poklony byly ve stylu *Cinquecento* zcela nepostradatelné – poklonou tanec začínal a také končil, poklony se mohly objevit i v průběhu tance a samozřejmě při vyzvání k tanci a při rozloučení, poté, co pán dámu odvedl na místo.

Takto se s nimi shledáme i u Papazzona, který užíval důsledně tvar s *u*, zde v přepisu jako *riverenza*:

- *poi con una riverenza co'l piè dritto, si cominciarà il sudetto passomezzo*; (s. 3v) pak poklonou pravou nohou, začne výše zmíněný *passomezzo* levou nohou jdouce dopředu
- *ed indi facendo fine si lascia La Dama con una riverenza col piè dritto, è poi un'altra con il stanco* (s. 4–4v), a poté, když se končí, pustí dámu, s poklonou pravou nohou, a pak další levou

Poklona – *riverenza* – u Papazzona ale tvořila i součást jeho *gagliardových* variací (běžně ji tak využíval i Compasso):

- *alte di piè con riverenza* (s. 10), pozvednutí nohy s poklonou
- *tornata indietro di passi tre con riverenza* (s. 16), návrat dozadu třemi kroky s poklonou
- *passo inanzi e riverenza* (***La Bellina***, s. 19v), krok dopředu a poklona
- *rivercia riverenza* (***La Ducale***, s. 21v), obrácená poklona.

⁵⁰⁹ Carosovo vysvětlení vychází z názoru, že levá noha je slabší, než pravá, tedy je třeba první pohyb udělat levou nohou, protože tělo přitom spočívá na pravé, která je silnější a stabilnější. Navíc je levá noha blíže srdci, a proto se lépe hodí pro vzdání úcty osobě, k níž chováme náklonnost. (CAROSO, *Nobiltà di Dame*, Regola prima, s. 10–11.)

RODATA

Jeden z poněkud záhadných termínů, Papazzone je v jeho užití zcela osamocen, proto si při hledání významu nemůžeme vypomoci komparací s jinými tanečními spisy. Dobový slovník jeho význam také neuvádí.⁵¹⁰

Může (ale nemusí) tu být souvislost se slovesem *rodare*, užívaným v dnešní italštině, které znamená: zajíždět, zabíhat, zaběhnout, zabrousit, lapovat, honovat, zaučit.

Papazzone ve třech variacích použil femininní tvar *rodato*, zřejmě jako subsantivum, význam těchto variací ovšem zůstává nejasný:

- *campanella in volta con due rodato* (s. 11v), *campanella* v točení se dvěma *rodato*
- *rodato con fuga* (**La Sforzata**, s. 23), (viz FUGA)
- *doppie rodato* (**La Regina**, s. 25), dvojně *rodato*.

SALTATA

Výraz zjevně odvozený od slovesa *saltare*, což v tanečním kontextu znamená skákat. *Saltata* by tedy mohla být přeložena jako „skákaná, skočená“ nebo „skočná“. Může to být i druh skoku, možná prosté poskočení, skůček na místě, protože pro něj Papazzone ani jeden z (u jiných autorů) běžně používaných a frekventovaných výrazů *balzetto* a *saltino* nikde nepoužil.

U Compassa, Carosa ani Negriho se s tímto výrazem nesetkáme. Papazzone užíval tento výraz jako substantivum femininního tvaru:

- *saltata inanzi e mezza campanella* (s. 6v), skůček dopředu a poloviční *campanella*
- *saltata alta* (s. 19), skůček (na místě) do výše

také v plurálu:

⁵¹⁰ FLORIO, *Queen Anna's New World of Words*.

- *saltate* (s. 10v), skůčky
- *saltate in contrapasso* (*La Gagliarda*, s. 19), skůčky v *contrapasso* (viz).

SALTO DEL FIOCCO

Do češtiny se překládá jako skok se střapcem, nebo střapcový skok. Býval to mistrovský kousek zdatných tanečníků *gagliardy*, a to pouze pánů. Vzhledem k obtížnosti provedení ho běžní kavalíři asi příliš netančili, lze však očekávat, že taneční mistři ho museli ovládat bravurně, protože byl důkazem jejich obratnosti a dovednosti.

Podle Carosa⁵¹¹ se střapec zavěsí do libovolné výše, až do výšky postavy. Adept je otočen zády ke střapci, pak trochu šikmo dopředu unoží levou nohu, v otočce doleva vykopne pravou a vyskočí tak vysoko, kolik svede, přitom pravou nohou v obkročném překlenutí dosáhne až ke střapci.⁵¹²

Obdobný je i Negriho základní popis.⁵¹³ Negri ovšem do své sbírky zařadil vícero těchto skoků v různých obměnách (celkem 16), což neopomněl zdůraznit jako svůj vlastní příspěvek k tanečnímu umění. U některých střapcových skoků upozornil na jejich obtížnost.⁵¹⁴

V Compassových variacích se tento skok nevyskytuje. Papazzone je tedy historicky první, kdo jej v tanečním spise zmínil, celkem třikrát, vždy ve vícetaktových variacích:

- *salto del fiocco* (s. 13, s. 15v), střapcový skok

⁵¹¹CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 35, s. 12

⁵¹²Obdobný pohyb je součástí norského lidového tance *hallingdans*, při němž jde o skopnutí klobouku umístěného na tyči ve výši hlavy dospělého muže. (Podrobněji BAKKA, Egil, *Halling. Store norske leksikon* [online]. 2021 [cit. 28.8.2021]. Dostupné z: <https://snl.no/halling>.)

⁵¹³NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 65.

⁵¹⁴NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 63–72.

- *levata di due salti del fiocco raddoppiatti* (*La Imperiale*, s. 22), pozvednutí ve dvou zdvojených střapcových skocích.

SALTO TONDO

Salto tondo (pl. *salti ton-di*) doslova znamená točený skok, jde o velmi často používaný termín v dobových tanečních spisech, zdá se, že patřil k „povinné výbavě“ zdatných tanečníků.

Caroso v první sbírce popisuje *salto tondo* s točením o 360°,⁵¹⁵ Negri kromě něj ještě dalších sedm, ve dvou pravidlech (*regole*), včetně proplétaného (*trecciato*).⁵¹⁶ Skoky zvané *salti ton-di* jsou točené doleva. Pokud jsou točeny doprava, říká se jim jinak, totiž skoky obrácené: u Carosa *salto riverso*,⁵¹⁷ u Negriho *salti da rovescio*.⁵¹⁸ Jako obrácený (*salto riuercio*) jej užil i Compasso do jedné ze svých vazeb,⁵¹⁹ *salto tondo* ale nemá.

Papazzone zařadil do svých variací točený skok v jednoduchém provedení:

- *salto tondo* (s. 9; s. 15v)

Častěji užil zdvojené točené skoky:

- *doppi salti ton-di* (s. 7v; s. 11v; s. 13; s. 14)
- *salti due doppi ton-di* (s. 17v)

Tyto i bez udání počtu skoků:

- *salti doppi ton-di* (s. 15v)

⁵¹⁵CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 33, s. 12.

⁵¹⁶NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 75–77.

⁵¹⁷CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 34, s. 12.

⁵¹⁸NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 78–80.

⁵¹⁹COMPASSO, *Ballo della Gagliarda*, variace č. 15.

Točené skoky mohly zpestřeny ještě kmitáním (chvěním) nohy – *tremolati*, nebo proplétáním – *intrecciati*.⁵²⁰

- *doppi salti tondi tremolati* (*La Terribile*, s. 21v)
- *salti intrecciati tondi* (*La Sforzata*, s. 23), *salto tondo intrecciato* (*La Regale*, s. 23v)
- *salti doppi tondi intrecciati* (*La Regina*, s. 25).

SCACCATI

Současná italština tento výraz nezná, neuvádějí ho ani dobové taneční spisy. Existuje ale výraz *scacciare*, který znamená vyhnat, odehnat, zahnat, stojí tedy významově velmi blízko výrazu *cacciare* (viz CACCIATA, CACCIATI).

Papazzonův výraz *scaccati*, užitý v plurálu (sg. *scaccato*) může být odvozen od slovesa *scacciare*, přičemž vynechání „i“ může být dobovou variantou nebo prostě jen Papazzonovou chybou. Pak by mohlo jít o pohyb, kdy aktivní noha jakoby odhání nohu stojnou (viz RECACCIATA). Papazzone jej ostatně použil pouze jednou:

- *scaccati in volta* (*Rossina*, s. 13–13v), *scaccati* v točení.

SCAMBIATA

Odvozeno od slovesa *scambiare*, které znamená: vyměnit, směnit, zaměnit.

Caroso zařadil popis pohybové figury *scambiata*, zvané také *cambio*, do své první sbírky, kde jí věnoval samostatné pravidlo,⁵²¹ ve druhé sbírce ji popsal obdobně. Jde o pohyb stranou dvěma kroky, první je krok levou

⁵²⁰ Ve spojení se skoky se tu nabízí souvislost s principem *battu*, užívaném v dnešní terminologii techniky klasického tance. Výrazy *tremolati* a *intrecciati* lze chápat jako malé dekorativní dodatky k prováděným pohybům, adekvátní hudebním ozdobám, jež hudebníci mohli improvizovat.

⁵²¹ CAROSO, *Il Ballarino*, Regola 37, s. 13.

nohou stranou a lehce dopředu, druhý pravou nohou rovněž doleva se zakřivením pravé nohy za levou, následuje ozdobné krouživé unožení levé nohy a závěrečný vypérovaný seskok (analogicky se provádí doprava). Negriho *scambiata* je jiná, nejde o pohyb stranou, ale výměnu pozice nohou (bez poskoku), z nichž jedna je vpředu a druhá za ní.⁵²² Compasso tento výraz ve své sbírce nemá.

Papazzone jej použil jen jednou, pravděpodobně ve významu, který odpovídá Negriho pojetí:

- *scambiata doppia di piedi* (s. 16v), dvojí výměna pozice nohou.

SEI PASSI

Doslova „šest kroků“. Může jít o pouhé vyjádření počtu prováděných kroků nebo také o analogii k termínu CINQUE PASSI (viz).

Pro druhou možnost hovoří i Negriho způsob popisu základních pětikroků. Negri hovoří o dvou: první popis odpovídá onomu nejběžnějšímu pětikroku se čtyřmi výsuny nohou na čtyři doby taktu, pomlkou v páté době a *cadenzou* na závěrečnou šestou dobu. Ten druhý se liší pouze tím, že na čtvrtou dobu se výsuny dělají dva a rychleji, je jich tedy celkem pět – a po nich na šestou dobu *cadenza*. Je to tedy celkem šest pohybů, podle Negriho: *queste sono sei botte in un tempo* (je to šest úderů v jednom taktu).⁵²³

Je zřejmé, že Negri, ač uvádí šest pohybů, stále hovoří o pětikroku, neboť má na mysli pětikrok ve smyslu úseku hudby, vymezeného obvyklému pětikroku, zatímco Papazzone hovoří o šesti krocích nebo šestikroku ve smyslu početního údaje provedených pohybů. V tom je Papazzone zcela originální, protože jeho předchůdce Compasso odpovídající výraz nepoužil, a následující taneční mistři také ne.

⁵²² NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 32.

⁵²³ NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 47.

Papazzone má celkem tři jednotaktové variace s užitím *sei passi* – šestikroku:

- *sei passi con uno fioretto* (s. 5v), šest kroků s *fiorettem* (viz)
- *sei passi con ponti doppii* (s. 5v), šest kroků s dvojnými špičkami
- *sei passi con sfiozzati alti di piedi di tremoli* (s. 5v–6), šest kroků s ozdobným pozvednutím nohou v chvění

Je zajímavé, že u všech tří variací uvedl 5 úderů v jednom taktu (*Battute 5. Tempo 1.*), což s největší pravděpodobností znamená vynechání předposlední doby před *cadenzou* (jak je u pětikroků obvyklé) – to by, stejně jako u Negriho šestikroku, znamenalo provedení některých výsunů rychleji.

Papazzone použil „šestikrok“ i v obráceném pořadí slov, jako „*passi sei*“, jednou ve variaci jednotaktové:

- *li passi sei contra misura con levata di gamba* (s. 6), šest kroků proti míře s pozvednutím nohy (opět v pěti úderech v jednom taktu)

Podruhé v třítaktové variaci:

- *passi sei in volta* (*La Scaramuzzina*, s. 18v), šest kroků v točení

V oné jednotaktové variaci má být šest kroků navíc provedeno *contra misura* (viz MISURA), což opět svědčí o narušení běžného způsobu provádění základního pětikroku, jde se zde proti „obvyklé míře“.

SFIOREZZATO, SFIOREZZATA

Může souviset s dnešním výrazem *sfiozzare*, který znamená vyzdobit, vyšperkovat.

U Compassa, Carosa ani Negriho se s tímto výrazem nesetkáme. Papazzone jej použil v popisu kráčivých tanců *pavana* a *passomezzo*, pravděpodobně ve významu adjektiva, které pak lze chápat ve smyslu zdobný, ozdobný:

- *li sudetti passi che si fanno inanzi si fanno poi sfiozzati, come si sono imparati* (s. 4), výše zmíněné kroky, které se dělají dopředu, se pak dělají ozdobné, tak jak byly naučeny
- *sfiozzati alti di piedi di tremoli* (s. 5v), ozdobné pozvednutí nohou v chvění

Jako adjektivum se objevuje i v *gagliardových* variacích:

- *il contrapasso sfiozzato* (s. 17), význam zde není jasný (viz CONTRAPASSO)

V *gagliardových* variacích může mít *sfiozzato* (pl. *sfiozzati*) i funkci substantiva, pak je možné, že jde o speciální Papazzonův termín, užitý většinou jako femininum (jako maskulinum pouze jednou), u nějž ovšem není jasný způsob provedení:

- *sfiozzata con tre mezze capriole* (s. 8), *sfiozzata* a tři poloviční *caprioly*
- *sfiozzati due* (**La Bellina**, s. 12), dva *sfiozzati*
- *una inanzi sfiozzata* (**La Delicata**, s. 17v), *sfiozzata* dopředu
- *sfiozzata di passi cinque doppii* (**La Gagliarda**, s. 19), *sfiozzata* dvojných pětikroků
- *sfiozzata dritta* (**La Bellina**, s. 19v–20), *sfiozzata* přímá (nebo pravou nohou, viz DRITTO, DRITTA).

SOPRA GAMBA

Spojení dvou slov, která jsou sice obě srozumitelná, ale jako celek nesdělují jasný význam. Hlavním důvodem je množství významů předložky *sopra*, které v tanečním kontextu mohou velmi změnit podobu hledaného pohybu: nahoře, nad, výše, nahoru, na, přes, za. *Gamba* pak prostě znamená noha.

Oba výrazy samozřejmě používali i další italští taneční mistři, i v tomto spojení, častější je u nich ale vazba *sopra piè* nebo *sopra piede*.

Je možné, že Papazzone toto spojení používal jako jednoznačný taneční termín. Jisté to ale není.

- *sopra gamba in volta* (s. 6v), provedená v točení
- *sopra gamba con due recacciate* (s. 8v), se dvěma *recacciate*
- *sopra gamba con posata* (s. 10), s dopadem (viz POSATA)

Není jasné, jak je míněn odvozený termín *sopra gambada* (viz GAMBATA / GAMBADA). Může a nemusí znamenat totéž, co *sopra gamba*:

- *sopra gambada e due recacciate* (s. 19v), *sopra gambada* a dvě *recacciate*.

TEMPO

Výraz *tempo* patří v italských tanečních sbírkách k nejdůležitějším, přesto, či právě proto, že jde o termín velmi obecný. *Tempo* je v italštině mnohovýznamové slovo, z nichž (když vyloučíme čas a počasí) zbývá ještě dost těch, které úzce souvisejí s hudbou i tancem: délka trvání, tempo, a zároveň i doba, takt. Už jen tím, že pro celý takt i dobu v něm lze použít stejné slovo, se značně komplikuje každá snaha o přesný a jednoznačný překlad. Nadto je třeba počítat s tím, že každý z italských tanečních mistrů mohl používat toto slovo svým zvláštním způsobem. V některých tancích Carosa a Negriho např. *tempo* znamená i část tance (*balletto*), která bývá jindy zvána *parte*.

Papazzone většinou tento výraz zařadil v jednoslovném spojení s termínem *contra*, tedy jako *contratempo* (viz). Pokud je termín *tempo* uveden samostatně, pak v naprosté většině jako zkratka *T.* v závěru jednotlivých variací, např. *Bat.^e 15. T. 3.*; toto spojení znamená, že jde o variaci, v níž se provádí 15 pohybů (nebo je využito 15 úderů = dob taktu) ve 3 taktech.

Jednou se u Papazzone objevuje vazba *in un medesimo tempo*, což může znamenat ve stejném čase, ve stejném taktu nebo i ve stejné době taktu:

- *gamba rotta di gambada di dietro via in un medesimo tempo* (**La Regale**, s. 23v), pokrčená noha s *gambadou* (viz GAMBATA / GAMBADA) dozadu v téže době.

TORNATA / RITORNATA

Odvozeno od slovesa *tornare*, které znamená vrátit se, přijít (být) zpět, obrátit se... Z kontextu popisů uvedených ve sbírkách Carosa a Negriho je však zřejmé, že u italských tanečních mistrů oné doby bylo sloveso *tornare* (a jeho tvary) používáno nejen ve smyslu návratu na místo (většinou výchozí), ale také ve smyslu návratu časového, tedy udělat znovu, zopakovat – např. *ha da tornar à far' il medesimo per contrario* (má se vrátit v děláni téhož na opačnou stranu, tedy – udělat totéž znovu).⁵²⁴ Případné užití předpony *ri-* je jen zdůrazněním a potvrzením výše řečeného, u Carosa a Negriho takto najdeme obraty slovesa *ritornare*, použité obojím způsobem, např. *il cavaliere si ferma e la dama piglia l'altro per lo braccio, e ritornano à far li medesimi passi*⁵²⁵ (kavalír se zastaví, dáma uchopí dalšího za ruku, a zopakují a udělají tytéž kroky) nebo *Quando ogn'uno harà fatto il suo tempo, & quelli che haranno guidato il ballo, faranno ritornati in mezzo*⁵²⁶ (Poté, co všichni udělali svou část a ti, kteří tanec vedli, se opět vrátili doprostřed).

U Compassa se s tímto výrazem, ať s předponou *ri-* či bez ní, neshledáme.

Papazzone použil v jedné variaci spojení *tornata indietro*. *Tornata* zde působí jako substantivum, může to znamenat návrat dozadu:

- *di passi tre inanzi con battuta di piedi e con **tornata** indietro di passi tre con riverenza* (**La Gentile**, s. 16), tři kroky dopředu a dupnutí s návratem dozadu třemi kroky s poklonou

⁵²⁴ Z *cascardy Florido Giglio*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 31.

⁵²⁵ *Balletto Biscia Amorosa*, NEGRI, *Nuove Inventioni*, s. 166.

⁵²⁶ *Balletto Furioso*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 149–150.

V jiné variaci Papazzone přidal předponu *ri-* do tvaru *ritornata*, není zcela jasné, zda jde o substantivum či adjektivum, významově ale pravděpodobně jde o zopakování předchozího pohybu – *finta*:

- *finta inanzi e ritornata rivercia* (**La Marchesa**, s. 24–24v), *finta* dopředu a znovu provedený obrat.

TREMOLI / TREMOLATI

Odvozeno od slovesa *tremolare*, které znamená chvět se, třást se, blikat, mihotat se.

Caroso popsal v obou svých sbírkách tzv. *tremolanti*, jako hbitý pohyb přednožené nohy ze strany na stranu, tedy jako jemné kmitání, s dodatkem, že jejich název byl odvozen z efektu chvění (*tremolare*) a že se dají použít v každém typu kroků. Compasso ani Negri obdobný pohyb nezmínili.

Chvění či kmitání ve smyslu hbitého drobného pohybu přednožené nohy lze předpokládat i u Papazzona, který ve svých variacích užil několik variant:

- *alti di piedi di tremoli* (5v–6), pozvednutí nohou ve chvění
- *alzate due di piedi di tremoli*; (**L'Angelosica**, s. 16v–17), dvě pozvednutí nohou ve chvění
- *tremoli di piedi alti* (s. 15), chvění pozvednutých nohou
- *tremoli di piè* (**La Ferraresa**, s. 20), chvění nohy

Jednou také užil výraz *tremolati* v souvislosti s dvojnými točenými skoky (*doppi salti tondi tremolati*), ponechávám zde onu třítaktovou variaci celou, aby bylo zřejmé, že šlo o výkon značné obtížnosti:

- *Con furia cacciate & gambade doppie in aria e mezze capriole tonde contratempi e capriola incrociata e gambada doppia in aria e doppi salti tondi tremolati*. (**La Terribile**, s. 21–21v), Spěšné *cacciaty* (viz CACCIATA, CACCIATI) a dvojně *gambady* (viz GAMBATA /

GAMBADA) ve vzduchu a poloviční *caprioly* točené *contratempi* (viz CONTRATEMPO) a proplétaná *capriola* a dvojná *gambada* ve vzduchu a dvojně skoky točené s chvěním.

VOLTA

V tanečním kontextu velmi častý výraz, který má více významů, m.j. je to i název tance se zvedáním tanečnice v otočce. Výraz je odvozen od slovesa *voltare*, což znamená otočit, natočit, obrátit jiným směrem, zahrnout, odbočit. Souvisí tedy s točením a změnami směru. *Volta* znamená ovšem i násobnost, počet opakování (např. *due volte* = dvakrát).

S výrazem *volta* v obou významech se proto shledáme u všech italských tanečních mistrů, v popisech tanců, i v *gagliardových* variacích.

I Papazzone jej mnohokrát použil, většinou ve spojení *in volta*, tedy v točení, jako doplněk dalších pohybů; nejčastěji je to *campanella* (nebo *mezza campanella*):

- *campanella in volta* (s. 6v; s. 7v; s. 8v; s. 10v; s. 11v; ***La Bellina***, s. 12; s. 14; s. 15; s. 16; s. 19; ***La Bellina***,⁵²⁷ s. 20)
- *mezza campanella in volta* (s. 7; s. 8v; s. 9; s. 10–10v; s. 11; ***La Follina***, s. 12v; s. 14–14v; s. 16v–17; ***La Ferfogliosa***, s. 18v), poloviční *campanella* v točení

A v mnoha dalších:

- *quattro passi ginocchiati in volta* (s. 6), čtyři kroky *ginocchiati* (viz GINOCCHIATO) v točení
- *li passi cinque roversi in volta* (s. 6), pět kroků obráceně v točení
- *sopra gamba in volta* (s. 6v–7), *sopra gamba* (viz) v točení
- *ponta di calcagno in volta* (s. 7), špička a pata v točení
- *recacciate in volta* (s. 7v), *recacciate* (viz RECACCIATA) v točení

⁵²⁷Název ***La Bellina*** použil Papazzone dvakrát, pro dvě různé variace.

- *doppi passi tondi in aria in volta* (s. 10v–11), dvojn  to en  kroky ve vzduchu v to en 
- *scaccati in volta* (**Rossina**, s. 13–13v), *scaccati* (viz) v to en 
- *due fioretti in volta* (s. 13v), dva *fioretti* (viz) v to en 
- *salti doppi tondi in volta* (s. 15v), dvojit  to en  skoky v to en 
- *pistezate in volta* (s. 16; s. 17), podupy (viz PISTEZZATA) v to en 
- *passi sei in volta* (**La Scaramuzzina**, s. 18v),  est krok  v to en 
- *di dentro via in volta contratempi levati in aria* (**La Imperiale**, s. 22), sm rem dovn tr v to en  *contratempi* (viz CONTRATEMPO) pozvednut  do vzduchu
- *crociata in volta rilevata doppia in aria* (**La Sforzata**, s. 22v), dvojit  prol t n  v to en  v pozvednut  do vzduchu
- *corsa di pi  in volta* (**La Regale**, s. 23), b h nohou v to en  s pozvednutím
- *dritta gamba con diminuzione in volta* (**La Nobile**, s. 24v), rovn  nebo prav  (viz DRITTO, DRITTA) noha se zmen en m v to en 
- *recacciate polite in volta* (**La Regina**, s. 25), *recacciate* jemn  v to en 

Papazzone využil termín *volta* i ve druh m v znamu, tedy jako opakovan , podruh :

- *passeggiando un' altra volta per il ballo con buona grazia* (s. 4v) proch zej ce podruh  tancem s n ležit m p vabem.

7.4.3 Shrnut  Papazonov ch term n 

Z rozboru v  e uvedených termínů je z ejm  shoda s dalšími autory sbírek 16. století v názvech pohybových elementů a sekvencí, které tvořily nezbytn  základ *gagliardy* (*battuta, botta, campanella, capriola, cinque passi, fioretto, intrecciato, passaggio, passo, punta di calcagno, recacciata, riverenza, salto, salto del fiocco, salto tondo, scambiata, tremolo* aj.), jin  se zase vyskytují

pouze u Papazona. To může na jedné straně svědčit o jeho originálním přínosu a invenci, zároveň je ale třeba si uvědomit, že v některých případech mohl jen prostě nazvat týž pohyb jiným způsobem; za jeho časů neexistovala jednota v tanečním názvosloví ani v rámci téhož tanečního stylu. Papazonův spis navíc patří mezi ranější práce tohoto typu (časově jej předchází pouze Compassův spis *Ballo della gagliarda* z roku 1560) a odráží stav, kdy autoři teprve hledali způsob efektivního zápisu a slovního uchopení tanečních dovedností.

8 Papazzonovo pojetí *gagliardy*

... aby ten, kdo zamýšlí pustit se do tance, v této knize
úhrnem našel veškeré tančení s pasážemi
a variacemi, které kdy člověk může zvládnout.
(Evangelista Papazzone)⁵²⁸

Podobně jako další autoři renesančních italských tanečních spisů, také Papazzone věnoval převážnou část svého díla *gagliardě*. Jeho rukopis nepředstavuje mezi ostatními sbírkami výjimku, pokud se týká jejího pojetí, ani Papazzone ji nijak necharakterizoval a nevysvětloval její podstatu, neobjasňoval provedení *gagliardových* kroků a dalších pohybů, prostě zapsal své variace, tak jako většina ostatních tanečních mistrů.⁵²⁹

Repertoár pohybových elementů, sekvencí a variací užívaných v *gagliardě* byl nesmírně pestrý a bohatý, o jeho rozčlenění a jistou systemizaci se pokusili vlastně všichni autoři tanečních spisů *Cinquecenta*, i když někteří jen výčtem pětikroků seřazených podle obtížnosti a délky variací (dané počtem taktů nutných pro její provedení).⁵³⁰ Obdobný postup zvolil i Evangelista Papazzone.

⁵²⁸ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 25–26.

⁵²⁹ Způsoby pojednání o *gagliardě* u jednotlivých autorů podrobněji v části **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento**.

⁵³⁰ Přehled jednotlivých sbírek včetně stručného obsahu předkládám v části: **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento**.

8.1 Papazonovy *gagliardové* variace

Sám Papazzone zdůraznil záměr setřídění *gagliardových* variací, když je oddělil výrazným nadpisem, v němž použil výraz *ordine* – ten znamená jednak pořadí, pořádek, uspořádání, ale také řád. Papazzone své originální variace představil přehledným způsobem a didakticky postupoval od jednodušších ke složitějším. Nečlenil, na rozdíl od (svého předchůdce) Compassa, do samostatných oddílů podle obtížnosti, ale seřadil je podle délky (počtu taktů), ovšem bez důsledného dodržení posloupnosti, takže mezi třítaktovými variacemi je ještě zařazena dvoutaktová, a třítaktové se už vzájemně prolínají se čtyřtaktovými. Delší variace než čtyřtaktové Papazzone nezapsal, ty byly zaznamenány až v pozdějších sbírkách, u Lupiho a Santucciho.⁵³¹

Papazzone své variace nečísloval, některé z delších a složitějších ale opatřil názvy. V závěru jednotlivých variací vždy uvedl počet úderů (*battutte*), tedy prováděných pohybů, případně dob taktu, v nichž se pohyby měly provádět, a počet taktů (*tempi*), v obou případech zápisem ve zkratkách. Např. zápis *Bat.^e 11. T. 2.* znamená 11 pohybů provedených ve 2 taktech. Papazzone, podobně jako další autoři,⁵³² nečlenil jednotlivé taneční pohyby do příslušných taktů. Na začátku většiny jeho variací je uveden údaj (objevuje se poprvé u jednotaktových pasáží), zapsaný zkratkou, např. *Bot.^e 5* udává počet *botte* (úderů), není však zcela jasné, k čemu se přesně vztahuje.⁵³³

Celkový počet variací v Papazonově rukopisu, včetně jednotaktových pasáží, je 73.

⁵³¹ Podrobněji v části **5.4 Dochované taneční spisy stylu Cinquecento**.

⁵³² Compasso dokonce u složitějších variací ani neudával počty taktů.

⁵³³ O možné vysvětlení se pokouším níže u konkrétních pasáží a variací.

Jednotaktové variace

Variace v délce trvání jednoho taktu jsou u Papazzona dvojí, jednak pětikroky, které označil jako *passi cinque contrapassati*, a dále pasáže neboli *passaggi*.

V prvním případě jde zjevně o varianty základního pětikroku, které jsou obměněny počtem pohybů, točením (*in volta*) a natáčením (*piegati*), pravděpodobně také způsobem výsunů nohou (*delicati* – jemně provedené, *sfiozzati* – zdobné), rytmizací a doplněním dalšími pohyby (*capriola*, *fioretto*...). Je jich celkem devět, následují za sebou, začínají na straně 5v a pokračují na straně 6:

- *Li passi cinque piegati delicati. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li passi quattro dritti e ginocchiati. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li sei passi con uno fioretto. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li sei passi con ponti doppi. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li sei passi con sfiozzati alti di piedi di tremoli. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li quattro passi ginocchiati in volta. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li passi cinque con capriola. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li passi sei contra misura con levata di gamba. Battute 5. Tempo 1.*
- *Li passi cinque roversi in volta. Battute 5. Tempo 1.*

Stojí za povšimnutí, že závěrečný údaj u všech uvedených variací sděluje pět úderů (dob) v jednom taktu, bez ohledu na to, kolik kroků se v ní provádí. Pak je velmi pravděpodobné, že u šesti kroků (*sei passi*) se některé výsuny se provádějí rychleji, nebo se v případě čtyř kroků (*quattro passi*) některá doba vynechá.

Následujících jednotaktových pasáží je celkem patnáct a zaujímají prostor čtyř dalších stran (6v, 7, 7v, 8):

- *Battute 5. Campanella dritta. Tempo 1.*
- *Botte 2. Saltata inanzi e mezza campanella. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 5 Campanella in volta. Tempo 1.*
- *Botte 5 Sopra gamba in volta. Tempo 1.*⁵³⁴
- *Botte 2. In gallon con mezza campanella in volta. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 2. Punta di calcagno in volta con mezza campanella. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 2 Crozate e mezza campanella in volta. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 3 di campanella in volta con salto tondo. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 5 recacciate in volta sono Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 5. Battuta di pié di gallonata. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 3. Mezze capriole. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botta 1. Gamba rotta in aria e passi tre. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 2. Gambade in aria e mezza campanella. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 4 di sfiozzata con tre mezze capriole. Battute 5. Tempo 1.*
- *Botte 3. Li tre capriole dritte doppie. Battute 5. Tempo 1.*

U těchto pasáží Papazzone poprvé předřadil číselný údaj týkající se *botte*, zapsaný téměř vždy zkratkou, např. *Bot.^e 5*. Je možné, nikoli však jisté, že Papazonovy *botte* znamenají výsuny nohou, podobně jako u Negriho, který užíval spojení *botta inanzi* pro přednožení a *botta in dietro* pro zanožení. Papazzone sice neudává směry, ale ty mohly být ponechány na tanečnickově libovůli, případně mohly být žákům upřesněny při výuce konkrétních variací. Je rovněž sporné, zda tečka za číslem je interpunkčním znaménkem, který údaj odděluje od dalšího textu, nebo jen součástí zkratky – domnívám se, že pravděpodobnější je druhá možnost.

Počínaje výše uvedenými pasážemi začal Papazzone hojně zařazovat *campanellu*, v různých obměnách, je to jeho jednoznačně nejfrekventovanější

⁵³⁴U této a předchozí pasáže chybí číselný údaj, týkající se *battute*.

termín, použitý ve většině pasáží i variací, v některých i vícekrát. Co do četnosti využití se *campanelle* blíží pouze *capriola* a *fioretto*, jsou ale méně časté.

Variace ve dvou taktech

Na straně 8v rukopisu začínají variace a pasáže zdvojené či dvojné, tedy v délce trvání dvou taktů (*mutanze e passaggi doppii*), Papazzone je uvádí nadpisem: *Seguita il principio delle mutanze e passaggi doppii*. Doutaktových variací je celkem devět: šest následuje za sebou na stranách 8v–10:

- *Botte 5. Campanella in volta con due fioretti e mezza campanella. Battute 11. Tempi 2.*
- *Botte 5. Sopra gamba con due recacciate e mezza campanella in volta. Battute 11. Tempi 2.*
- *Botte 5. Di pontezzata con piè e mezza campanella crozata, con un'altra meza campanella in volta ed un salto tondo. Battute 11. Tempi 2.*
- *Botte 5. Di gallon con mezza campanella in volta con due fitti ed un'altra mezza campanella in volta. Battute 11. Tempi 2.*
- *Botte 2. Mezza campanella con punta di calcagno ed un'altra mezza campanella in croce con un'altra mezza in volta. Battute 11. Tempi 2.*
- *Botte 5. Due campanelle dritte con due fioretti inanzi e passi tre indietro. Battute 11. Tempi 2.*

Platí-li, že se v uvedených variacích údaj *Battute 11. Tempi 2* znamená to, že se ve dvou taktech využívá k pohybům jedenáct dob z dvanácti, s předpokladem, že se vynechává předposlední doba před doskokem do závěrečné *cadenzы* (která tu ovšem vůbec není zmíněna),⁵³⁵ odpovídaly by tyto variace

⁵³⁵ Podrobněji v následující části **8.2 Specifika Papazonových gliardových variací**.

Arbeauovým jedenáctikrokům,⁵³⁶ přinejmenším co do časového rozvržení. Ostatně i Arbeau připouští v provedení jedenáctikroků pestřejší možnosti, než pouhé výsuny nohou, a zmiňuje i skoky.⁵³⁷

Další dvě dvoutaktové variace jsou zapsány za sebou na straně 15v a 16 (už mezi třítaktovými variacemi), zde už vidíme výraznější obměny rytmi-
zace:

- *Botte 2. Di Gambada di dentro via con levata di salto del fiocco & due recacciate, con salti doppii tondi in volta. Battute 9. Tempi 2. (15v)*
- *Botta 1. Di Gallon con campanella in volta & pistezate in volta. Battute 10. Tempi 2. (16)*

Poslední se nachází až na stranách 20–20v a jako jediná z dvoutaktových variací má název – ***La Ferraresa:***

- *Botte 2. Con le tremoli di piè ed una cacciata & capriola diritta Battute 10. Tempi 2.*

Variace ve třech a čtyřech taktech

Třítaktové variace jsou v Papazzonově rukopisu zastoupeny ve větším počtu, je jich celkem 23. Tyto už nejsou nijak výrazně odděleny od předchozích a uvozeny patřičným nadpisem, nejsou ani řazeny všechny za sebou. První z nich začínají na straně 10, a postupně se prolínají s variacemi čtyřtaktovými, kterých je celkem 12, a výše uvedenými třemi variacemi dvoutaktovými.

⁵³⁶ BRYAN, *Teatralita*, s. 118–119.

⁵³⁷ BRYAN, *Teatralita*, s. 125.

Na stranách 10–11v je uvedeno za sebou šest třítaktových variací:

- *Botte 5. Sopra gamba con posata e mezza campanella e ricacciate due e mezza campanella in volta. Battute 16. Tempi 3.*
- *Botte 2. Alte di piè con riverenza e contratempi doppi e fioretti due dritti e mezza campanella in volta. Battute 17. Tempi 3.*
- *Botte 5. Di campanella in volta con due contrapassi inanzi finti e due indietro e mezza campanella in volta. Battute 16. Tempi 3.*
- *Botte 4. Saltati con finti due e mezza campanella bassa & alta con doppi passi tondi in aria in volta. Battute 14. Tempi 3.*
- *Botte 3. La dritta mezza campanella con due fioretti dritti e doppia campanella e fioretti due indietro con capriola. Battute 16. Tempi 3.*
- *Botte 2. Gamba di dentro via con mezza campanella in volta e contratempi rilevati in aria e recacciate due e doppi salti tondi. Battute 14. Tempi 3.*

Po nich, na straně 11v, se poprvé objeví třítaktová variace s konkrétním názvem, vepsaným do textu – ***La Giostra***:

- *Botte 2. La Giostra*
Alti indietro di piè con due fioretti inanzi & mezza campanella e doppi pontezati con capriola. Battute 15. Tempi 3. (11v)

Za ní následuje jedna třítaktová variace bez názvu (11v–12)

- *Botte 5. Di campanella in volta con due rodate & gamba rotta in aria con campanella alta. Battute 11. Tempi 3.*

Dále se pak od strany 12 prolínají variace třítaktové se čtyřtaktovými (a třemi dvoutaktovými, zmíněnými výše), některé třítaktové a naprostá většina čtyřtaktových (až na jedinou) jsou opatřeny názvem, který je (většinou) zapsán uprostřed řádku nad příslušnou variací.

Představuji je zde za sebou v pořadí, ve kterém je zapsal Papazzone (včetně oněch již výše uvedených tří dvoutaktových, na což upozorňuji v poznámce pod čarou), v závorce uvádím číslo strany, na níž se variace nachází v rukopise. Pokud má variace název, zvýrazňuji ho tučně. V některých případech je název v rukopise oddělen a umístěn na řádku nad variací, v jiných je jakoby součástí textu variace, což v přepisu zachovávám.

- ***La Bellina***
Botte 3. Passi tre inanzi con tre ritirate indietro sfiozzati due con campanella in volta. Battute 15. Tempi 3. (s. 12)
- ***La follina***
Botte 6. Diminuite con passi tre ginocchiati co[n] rivercia & doppii contratempi fioretti tre con un fitto e mezza campanella in volta. Battute 24. Tempi 4. (s. 12v)
- *Botte 2 Gambada di dentro via con posata e salto del fiocco con contratempi e doppii salti tondi. Battute 12. Tempi 3. (s. 12v–13)*
- *Botte 4. Passi ginocchiati dritti con tre fioretti inanzi e tre indietro con una capriola. Battute 11. Tempi 3. (s. 13)*
- *Botte 4. **Rossina**, Scaccati in volta con rivercia cont[ra] misura e doppii contratempi e due fioretti doppii e doppie battute con riverenza. Battute 24. Tempi 4. (s. 13–13v)*
- *Botte 3. Le tre campanelle finte con due fioretti in volta. Battute 17. Tempi 3. (s. 13v)*
- *Botte 4. Di campanella in volta con gambada rotta in aria, e due recacciate con doppii salti tondi. Battute 15. Tempi 3. (s. 14)*
- *Botte 5. Di passi galanti con mezzi doppii e fioretti due inanzi e campanella mezza in volta. Battute 15. Tempi 3. (s. 14–14v)*

- *Botte 5. L. ariosa levata di gamba di fuori via con due recacciate e gamba rotta in aria con doppie gambate e contra tempi & salti tondi Bat.^e 21. T. 4. (s. 14v)*
- *Botte 5. Di pontezzata di cinque passi di gallon con tremoli di piedi alti & fioretti dritti e passi tre indietro. Battute 15. Tempi 3. (s. 15)*
- *Botte 5. Di campanella in volta con posata e meza campanella, pontezzata & salto tondo. Battute 14. Tempi 3. (s. 15–15v)*
- *Botte 2. Di gambada di dentro via con levata di salto del fiocco & due recacciate, con salti doppii tondi in volta. Battute 9. Tempi 2. (15v)*
- *Botta 1. Di gallon con campanella in volta & pistezate in volta. Battute 10. Tempi 2. (16)⁵³⁸*
- *Botte 3 **La Gentile** di passi tre inanzi con battuta di piedi e con tornata indietro di passi tre con riverenza, & fioretti due fitti e pontezati doppii con ricacciata una & capriola. Battute 16. Tempi 3. (s. 16–16v)*
- *Botte 6. Di **L'Angelosica** di battute di piè di gallon con scambiata doppia di piedi contratempo, & alzate due di piedi di tremoli con mezza campanella e fioretti due e mezza campanella in volta. Battute 23. Tempi 4. (s. 16v–17)*
- *Botte 6 Il contrapasso sfiozzatto di mezza campanella di pistezata in volta. Battute 18. Tempi 3. (s. 17)*
- *Botte 2 Di crociata con mezza campanella in volta & fioretti due e gamba rotta in aria e salti due doppii tondi. Battute 15. Tempi 3. (s. 17–17v)*

⁵³⁸ Obě variace byly již uvedeny mezi dvoutaktovými.

- **La Delicata**
Botta una inanzi sfiozzata, con due passi cacciati indietro e due fioretti inanzi con il saltar di gamba rovercia indietro con tre mezze capriole. Battute 13. Tempi 3. (s. 17v–18)
- **La Ferfogliosa**
Botte 5. Dil contrapasso alzata di gamba con una punta & fioretti due, & contrapasso riverso, contra tempi cascati, & fioretti due con mezza campanella in volta. Battute 23. Tempi 4. (s. 18–18v)
- **La Scaramuzzina**
Botte 2 Di pontezzata di dentro via con una ricacciata, & passi due cont[ra] misura inanzi & finti due indietro con passi sei in volta. Battute 15. Tempi 3. (18v)
- **La Gagliarda**
Botte 4. Saltare in contrapasso con sfiozzata di passi cinque doppii con gamba rotta in aria, tre riverenze e tre mezze capriole. Battute 15. Tempi 3. (19)
- *Botte 2. Di campanella in volta e saltata alta con sopra gambada e due recacciate & fioretti due con mezza campanella. Battute 16. Tempi 3. (19–19v)*
- **La Bellina**
Botte 7. Sfiozzata dritta di doppie campanelle con un passo inanzi e riverenza ed alzata di gamba rivercia dietro e con battute due di piè & un fioretto finto & campanella in volta. Battute 23. Tempi 4. (s. 19v–20)
- **La Ferraresa**⁵³⁹
Botte 2. Con le tremoli di piè ed una cacciata & capriola diritta Battute 10. Tempi 2. (s. 20–20v)

⁵³⁹ I tato variace byla již uvedena mezi dvoutaktovými.

- **La Fantastica**
*Botte 5. Con prima capriola & chinata inanzi di piè mezza battuta, e contratempì doppi, & fioretti due inanzi & due indietro con capriola.*⁵⁴⁰ (s. 20v)
- *Botte 5 In gallon con due chinate di ginocchi & fioretti due inanzi con passi tre indietro. Battute 16. Tempi 3.* (s. 21)
- **La Terribile**⁵⁴¹
Con furia cacciate & gambade doppie in aria e mezze capriole tonde contratempì e capriola in crociata e gambada doppia in aria e doppi salti tondi tremolati. Battute 21. Tempi 3. (s. 21–21v)
- **La Ducale**
Botte 3. inanzi con rivercia riverenza e tre mezze capriole dritti contratempì per terra & ritirata di passi tre ed una doppia capriola. Battute 23. Tempi 4. (s. 21v–22)
- **La Imperiale**
Botte 2. Di dentro via in volta contratempì levati in aria, con gambada rotta parimente in aria, & levata di due salti del fiocco radoppiatti in aria e contratempo con una tonda capriola. Battute 24. Tempi 4. (s. 22–22v)
- **La Sforzata**
Botte 2. Di gambada & crociata in volta rilevata doppia in aria, con un contratempo e rodata con fuga ed una rotta gambada & rilevata altra con salti intrecciati tondi. Battute 25. Tempi 4. (s. 22v–23)

⁵⁴⁰ U této variace chybí závěrečný údaj udávající počet úderů (*battute*) a taktů (*tempi*).

⁵⁴¹ U této variace chybí úvodní údaj udávající počet *botte*.

- **La Regale**
Botta 1. Alzata di capriola finta, fuga e corsa di piè in volta con rilevata in aria e gamba rotta di gambada di dietro via in un medesimo tempo con contratempo & salto tondo intrecciato. Battute 24. Tempi 4. (s. 23–23v)
- **La Cavaliera**⁵⁴²
Dritta mezza con una finta capriola & passi due inanzi con due posate rivercie e tonda campanella in aria. Battute 17. Tempi 4. (s. 23v–24)
- **La Marchesa**
Dritta e rivercia con una battuta alciata di piè con due battute della gamba, e finta inanzi e ritornata rivercia con due fioretti inanzi e posata riverenza con posata una gambada di dentro via, levata una capriola. Battute 23. Tempi 4. (s. 24–24v)

Nakonec Papazzone zařadil dvě variace ve třech taktech, obě s oddělenými názvy:

- **La Nobile**
La dritta gamba con diminuzione in volta contra misura e gamba rotta in aria & tonda capriola. Battute 21. Tempi 3. (s. 24v–25)
- **La Regina**
Con doppie rodate & recacciate polite in volta con passi & salti doppi tondi intrecciati. Battute 17. Tempi 3. (s. 25)

Přestože jsou jen třítaktové, jde v obou případech o poměrně obtížné variace. První z nich přesahuje počet dob ve třech taktech (18), je tedy nutné provádět některé z pohybů rychleji, kromě toho obsahuje více pohybů v točení, včetně caprioly. I druhá variace je dosti točivá, včetně obtížných zdvojených proplétaných skoků.

⁵⁴²U této variace a následujících chybí úvodní údaj udávající počet *botte*.

Je zřejmé, že Papazzonovy vícetaktové variace jsou velmi pestré a nápadité; nenajdeme v nich nějakou typickou krokovou vazbu, která by se pravidelně opakovala. To je ovšem pro italské taneční sbírky raného novověku typické. Rozmanitost byla žádoucí.

Následující výčet dvanácti variací ve čtyřech taktech (kvůli přehlednosti uvádím jen názvy a čísla stran, podrobněji jsou uvedeny výše) jasně ukazuje, že tyto nejdelší variace sice nejsou v rukopise seřazeny pospolu, jsou však umístěny v jeho druhé polovině, takže potvrzují postup od jednodušších variací ke složitějším.

1. *La Follina*, (s. 12v)
2. *Rossina*, (s. 13–13v)
3. *bez názvu*, (s. 14v)
4. *L'Angelosica*, (s. 16v)
5. *La Ferfogliosa*, (s. 18–18v)
6. *La Bellina*, (s. 19v–20)
7. *La Ducale*, (s. 21v–22)
8. *La Imperiale*, (s. 22–22v)
9. *La Sforzata*, (s. 22v–23)
10. *La Regale*, (s. 23–23v)
11. *La Cavaliera*, (s. 23v–24)
12. *La Marchesa*, (s. 24–24v)

8.2 Specifika Papazzonových *gagliardových* variací

Je třeba znovu připomenout, že přes osobitý vklad k tančení *gagliardy* byli všichni známí taneční mistři v podstatě jednotní a jejich osobní invence a dílčí odlišnosti neznamenalý odklon od podstaty tohoto tance, ale jeho zpestření, obohacení a rozvoj. Je pochopitelné, že různí mistři měli své preference při kombinování svých variací, i to, že užívali různé termíny pro stejné pohyby; terminologie nebyla jednotná.

Tak i u Papazzona nacházíme termíny, které se u jiných autorů nevyskytují, lze se však domnívat, že v některých případech jde pouze o jiné pojmenování kroku či pohybu užívaného i v jiné sbírce. Týká se to zejména termínů⁵⁴³ *fitto* (pravděpodobně dupnutí, u jiných autorů *battuta di piede*), *gambata/gambada* (možná jde o analogii se *sottopiede* – viz níže) *pistezzata* (pravděpodobně rovněž dupnutí) *pontezzata* (pravděpodobně ťuknutí špičkou nohy o zem, u Negriho zvané *segnata*), *posata* (pravděpodobně došlápnutí nebo dopad, možný je i význam *cadenza*) a *saltata* (u níž je možná analogie s výrazem *balzetto* či *saltino* – viz níže).

Některé Papazzonovy termíny zůstávají ve významu zcela nejasné: *finta*,⁵⁴⁴ *gallon / gallonata* a *rodata*.

Specifické je u Papazzona ale i to, co v jeho variacích, oproti jiným tanečním spisům, chybí. Nápadná je především absence velmi rozšířených termínů: *balzetto* a jeho analogie *saltino*, *cadenza*, *sottopiede* a *zopetto*.

Absence výrazu skůček, ať v podobě *balzetto* nebo *saltino* je skutečně nápadná až překvapivá. Papazzone má pouze variantu *salto* (skok), ovšem

⁵⁴³ Podrobněji o těchto výrazech v části **7.4.2 Komentář k Papazzonovým termínům**.

⁵⁴⁴ Výraz *finta* samozřejmě sám o sobě srozumitelný je, není však jasné, co u Papazzona znamená v tanečním kontextu. Viz část **7.4.2 Komentář k Papazzonovým termínům**, výraz FINTO, FINTA.

nikdy jako jednoduchý skok; je to buď *salto tondo* (točený skok) nebo *salto del fiocco* (střapcový skok). Je možné, že pro skok či skůček užíval výraz *saltata*, je ale také možné, že se ve svých variacích bez jednoduchého poskocení na místě prostě obešel; nezbytné v nich není.

Výraz *cadenza*, tedy dopad uzavírající pětikrok⁵⁴⁵ (*cinque passi*) možná Papazzone vynechával proto, že jej pokládal za jeho samozřejmou součást; termín *cadenza* nepoužíval ani Compasso. Je také možné, že Papazzone dopad nazýval jinak – nabízí se tu (u jiných autorů nevídaný) výraz *posata*, který ale použil jen pětkrát; neodpovídá to příliš významu, který *cadenze* přisuzovali Caroso a Negri.

Nápadná je rovněž absence pojmu *cinque passi* (pětikroky) v propracovanějších vícetaktových variacích, Papazzone jej zařadil pouze do úvodních devíti jednotaktových variací, není ani v následujících jednotaktových pasážích a vícetaktových variacích, objeví se pak pouze jednou, jako zdvojené pětikroky (*passi cinque doppii*) v třítaktové variaci nazvané *La Gagliarda* (s. 19).

Sottopiede (odhánění nohy) jeden z nejfrekventovanějších pojmů stylu *Cinquecenta*, užívaný nejen v *gagliardě*, ale i v *balletti*, u Papazzone zcela chybí, což je skutečně překvapivé a zvláštní. Je však možné, že jej Papazzone prostě jen jinak nazýval, jako nejpravděpodobnější se pro tento účel nabízí výraz *gambata* / *gambada*. Rovněž je možné, že Papazzone upřednostňoval velmi podobný pohyb zvaný *recacciata* / *ricacciata*.⁵⁴⁶

⁵⁴⁵ Provedení pětikroku je podrobně vysvětleno v části **6 Gagliarda – stěžejní tanec Papazzonova spisu**.

⁵⁴⁶ *Sottopiede* i *recacciata* se provádějí tak, že aktivní noha, přednožená či zanožená, jakoby „odžene“ stojnou nohu opačným směrem a sama se položí na její místo. Rozdíl spočívá v tom, že u *recacciaty* je „zaháněcí“ pohyb veden vždy stejným směrem, takže začal-li zezadu dopředu, musí se „odehnaná“ noha vrátit dozadu, aby se další zahánění mohlo uskutečnit rovněž zezadu dopředu. U *sottopiede* noha zůstává a další zahánění je vedeno opačným směrem.

Zopetto je další velmi frekventovaný výraz u Compassa, Carosa i Negriho. Znamená lehké naskočení na jednu nohu, při němž se zároveň lehce šikmo přednoží druhá noha, je to v podstatě jen jiný výraz užívaný pro jeden z kroků tvořících základní pětikroky (*cinque passi*); ty mohly být a skutečně bývaly využívány i samostatně, také v tancích typu *balletti*. U Papazzona se jako jeden z mála možných ekvivalentů jeví výraz *botta* (pl. *botte*), který zapisoval ve formě zkratky a s číslem (např. *Bot.^e 2*) na začátku většiny variací (poprvé u jednotaktových pasáží).

Papazzone totiž tento zkrácený údaj nepředřadil pětikrokům v jednotaktových variacích, kde jsou výsuny nohou samozřejmé, zatímco dále, počínaje jednotaktovými pasážemi, zase téměř vůbec nezmiňuje pětikroky. Tato shoda je dosti nápadná a je tedy možné, že zkratka na počátku udává počet jednotlivých *gagliardových* kroků s výsuny, běžně zvaných *botte*,⁵⁴⁷ jimiž tato variace začíná. Počet *botte* na počátku Papazzonových *gagliardových* variací je různý, od jedné do sedmi. Nejčastější jsou *Botte 5* (celkem 19) a *Botte 2* (celkem 18), mnohem méně pak *Botte 3* (8), *Botte 4* (6), *Botta 1* (5), *Botte 6* (3) a konečně *Botte 7* pouze jednou. U první pasáže a pěti variací ze závěru výčtu údaj o počtu *botte* uveden není, jsou to *La Terribille* (s. 21–21v), *La Cavaliere* (s. 23v–24), *La Marchesa* (s. 24–24v), *La Nobile* (s. 24v–25) a *La Regina* (s. 25). Tento způsob užití výrazu *botta*, *botte* formou zkratk v úvodu *gagliardových* variací je rovněž specifikum Papazzonova spisu, v dalších italských tanečních sbírkách obdobnou formu nenajdeme.

Zcela výjimečný je Papazzone mezi ostatními autory dochovaných italských spisů i tím, že jako jediný některé ze svých *gagliardových* variací opatřil názvy. Z celkového počtu 68 variací je jich 22 pojmenováno:

1. *La Giostra ... Bat.^e 15. T. 3.* (s. 11v)
2. *La Bellina ... Bat.^e 15. T. 3.* (s. 12)

⁵⁴⁷Např. Negri běžně používal v popisu *gagliardových* variací spojení *botta inanzi* jako přednožení a *botta in dietro* pro zanožení.

3. *La Follina* ... *Bat.*^e 24. *T.* 4. (s. 12v)
4. *Rossina* ... *Bat.*^e 24. *T.* 4. (s. 13–13v)
5. *La Gentile* ... *Bat.*^e 16. *T.* 3. (s. 16–16v)
6. *L'Angelosica* ... *Bat.*^e 23 *T.* 4. (s. 16v–17)
7. *La Delicata* ... *Bat.*^e 13. *T.* 3. (s. 17v–18)
8. *La Ferfogliosa* ... *Bat.*^e 23. *T.* 4. (s. 18–18v)
9. *La Scaramuzzina* ... *Bat.*^e 15. *T.* 3. (18v)
10. *La Gagliarda* ... *Bat.*^e 15. *T.* 3. (19)
11. *La Bellina*⁵⁴⁸ ... *Bat.*^e 23. *T.* 4. (s. 19v–20)
12. *La Ferraresa* ... *Bot.*^e 10. *T.* 2. (s. 20–20v)
13. *La Fantastica* ...⁵⁴⁹ (s. 20v)
14. *La Terribile* ... *Bat.*^e 21. *T.* 3. (s. 21–21v)
15. *La Ducale* ... *Bat.*^e 23. *T.* 4. (s. 21v–22)
16. *La Imperiale* ... *Bat.*^e 24. *T.* 4. (s. 22–22v)
17. *La Sforzata* ... *Bat.*^e 25. *T.* 4. (s. 22v–23)
18. *La Regale* ... *Bat.*^e 24. *T.* 4. (s. 23–23v)
19. *La Caualliera* ... *Bat.*^e 17. *T.* 4. (s. 23v–24)
20. *La Marchesa* ... *Bat.*^e 23. *T.* 4. (s. 24–24v)
21. *La Nobile* ... *Bat.*^e 21. *T.* 3. (s. 24v–25)
22. *La Regina* ... *Bat.*^e 17. *T.* 3. (s. 25)

Pojmenování *gagliardových* variací v italském prostředí je skutečně neobvyklé a jiných italských tanečních pramenech obdobné názvy nenalezneme. S názvy se můžeme setkat v Arbeauově *Orchésographii*, zde jsou ovšem odvozeny od názvů a textů doprovodných písní, jejichž notaci Arbeau do knihy zařadil, zatímco u Papazzona doprovodná hudba uvedena není. Důvod, proč Papazzone své variace pojmenoval, není znám, osobně se domnívám, že těmito zvučnými a efektními názvy prostě chtěl udělat dojem a zapůsobit.

⁵⁴⁸ Nejde o omyl, Papazzone skutečně dvě různé variace opatřil stejným názvem *La Bellina*.

⁵⁴⁹ U této variace chybí závěrečný údaj udávající počet *battute* (*Bat.*^e) a taktů (*T.*).

9 Přepis a překlad Papazonova traktátu

9.1 Metodické poznámky k přepisu a překladu

Papazonův text zde překládám ve vlastním zrcadlovém překladu, vzhledem ke krátkosti textu na stránkách v originále jsem využila možnosti umístit překlad i přepis původního textu na jednu stranu, které jsem označila odpovídajícím číslem strany. Za každou stránkou pak pro srovnání připojuji příslušnou kopii původní strany rukopisu.

Při přepisu jsem zvolila postup transkripce, přičemž jsem většinu písmen původního rukopisného textu ponechala beze změn, s několika výjimkami, odpovídajícími zásadám moderní italštiny. Především je to záměna *u* za *v*, podle fonetického významu (*uolta* → *volta* aj.), *e'* za *e* (*che'* → *che*, *Re'* → *Re*) a opačně (*pie* → *piè*), *j* za *i* (*doppij* → *doppi*), náhrada tzv. latinismů, především slabiky *zi* za slabiku *ti* (*inanti* → *inanzi*, *diminutione* → *diminuzione*), latinskou spojku *et* jsem nahradila italskou spojkou *e* před souhláskou a *ed* před samohláskou. Rovněž jsem upravila zjevné gramatické chyby (*caprioli dritti* → *capriole dritte*).

Použité zkratky jsem rozepsala (*Seren.^{mo}* → *Serenissimo*, *U^{ra} Ma.^{ta}* → *Vostra Maestà*, aj.), na původní tvar upozorňuje poznámka pod čarou. Týká se to i opakujících se zkratk s číslovkami, v rukopise uvedených za jednotlivými variacemi a udávají počet úderů a taktů (*Bat.^e 5. T. 1.* → *Battute 5. Tempo 1.*) a zkratk před některými variacemi (*Bot.^e 2* → *Botte 2*).

Dále jsem podle současného úzu upravila nestejně tvary slov: zdvojená a jednoduchá písmena jsem uvedla ve tvaru, v němž je užívá dnešní italština (*capriolla* → *capriola*, *fioreti* → *fioretti*, *gallanti* → *galanti*), různé verze jsem sjednotila (*alciata* → *alzata*, *fuora* → *fuori*, *reccacciata* / *riccacciata* →

recacciata). Velká písmena jsem ponechala, případně změnila u slov, jejichž význam chtěl autor zřejmě zdůraznit (*Dama, Cavaliere*) a názvů variací (*La follina* → *La Follina aj.*), malá písmena jsem použila u jednotlivých tanečních termínů či obvyklých slov, nejsou-li na začátku fráze (*mezza Campanella* → *mezza campanella, Pass' e mezzo* → *passomezzo*).

Interpunkci jsem sjednotila a doplnila zejména na konci variací, kde jsem vždy zařadila tečku před údaj udávající počet pohybů a taktů. Rovněž jsem doplnila rozdělovníky u slov rozdělených mezi řádky a spojila či rozdělila slova podle současného úzu (*inuolta* → *in volta, in dietro* → *indietro*). Chybějící písmena ve zkratkách s vlnovkou jsem doplnila v hranaté závorce (*dunq[ue], cont[ra]*).

Při překladu jsem opakovaně narážela na problémy vyplývající z faktu, že pro některé výrazy český ekvivalent neexistuje a některé taneční situace nemají ustálené termíny ani v češtině. Názvy pohybových elementů a sekvencí jsem proto překládala jen v případě termínů, které mají český běžně užívaný tvar, např. pětikroky (*cinque passi, popř. passi cinque*), poklona (*riverenza*). U dalších jsem možnou českou podobu navrhla, např. křížení (*crozata*), ozdobný (*sfiozzato*) aj. V originále jsem ponechala ty, u nichž je naopak obvyklé používat název italský (*campanella, capriola* aj.). U originálních nepřeložených výrazů je v poznámce pod čarou upozornění na příslušný komentář, který se nachází v části: **8.4.2 Komentář k Papazzonovým termínům**, podobně jsem na komentáře odkázala i v případech přeloženého výrazu, jehož význam není jednoznačný.

Jednopísmenné spojky nebo předložky, které v překladu vycházejí na konec řádku, jsem přesunula na nový řádek.

U českých výrazů, které mají stejný tvar v singuláru i v plurálu a nelze je rozlišit ani podle kontextu, upozorňuji na plurál v závorce za příslušným výrazem, např. dupnutí (pl.). Pokud bylo třeba italský výraz v českém textu

skloňovat nebo užít plurál, použila jsem tvary odpovídající českému úzu (s *campanellou*, dvě *recacciaty* aj.).

Názvy variací jsem přeložila, pokud to bylo možné, ostatní jsem ponechala v originále (*La Ferfogliosa*, *La Rossina* aj.). V případě, že italský výraz má v češtině více relevantních významů (*La Giostra*), jsou doplněny v poznámce pod čarou. V překladu i přepisu jsem název zvýraznila tučným písmem, pro lepší odlišení, protože v některých případech Papazzone název zřetelně neoddělal a vepsal jej do textu variace.

9.2 Přepis a překlad

Titulní strana:

Nejjasnějšímu Rudolfovi, králi
uherskému, arcivévodovi
rakouskému a mému
pánu a patronu
nanejvyšš shovívavému.

Když mi bylo při odjezdu
Vašeho Veličenstva
do Prahy poručeno zůstat zde, abych se ujal
vykonávání svého úřadu,

*Al Serenissimo⁵⁵⁰ Ridolfo Re
d' Ungheria Arciduca
d' Austria & c. Signore⁵⁵¹
e Padrone mio
clementissimo.⁵⁵²*

*Essendomi stato comandato nel
partir che Vostra Maestà⁵⁵³ fece
per Praga ch' io dovessi fermar-
mi quà per essercitar l'ufficio*

⁵⁵⁰ Původní tvar ve zkratce *Seren.*^{mo}

⁵⁵¹ Původní tvar ve zkratce *S.*^{re}

⁵⁵² Původní tvar ve zkratce *clement.*^{mo}

⁵⁵³ Původní tvar ve zkratce *Ura Ma.*^{ta}

Al Serenissimo Rodolfo Re
d'Ungheria, Arciduca
d'Austria &c. S.^{no}
e Padre nostro
Clementissimo

Essendomi stato comandato nel
partir che Vra Ma.^{ta} facesse
per Praga ch'io douessi firmar,
mi qua per esercitar l'ufficio.

strana 1 verso

s těmito několika
pážaty, která zde zbyla,
zbývající mi trocha
času, pomyslel jsem na to
shrnout v této nepatrné
knížce pro pořádek
všechno tančení, zejména
způsob, který má přítom dodržovat
kavalír. Vytvořil jsem ji
se záměrem věnovat ji

*mio appresso quelli pochi pag-
gi che restarono avanzadomi
ogni di qualche poco di
tempo, ho pensato di ridurr'
in scritto nel presente picciol
libro tutto il ballare per ordi-
ne descrivendo primieramente
il modo ch' in esso deve tener
un Cavaliere, il che fecci
con animo di dedicarlo alla*

mio appresso quelli pochi pag,
gi che restarono, auanti adomi
ogni di qualche pecco di
tempo, ho pensato di ridurr
in scritto nel presente picciol
libro tutto il ballare per ordi,
ne descriuendo primieramente
il modo ch'in esso deue tener
vn Caualliere, Il che feci
con animo di dedicarlo alla

strana 2

Vašemu Veličenstvu, abych ukázal,
v rámci mých slabých
schopností, vděčný za vaši nezměrnou
laskavost a přízeň, jež se mi od vás
dostává, ve snaze být
stále vděčnější
a jich hoden. Nechť tedy přijme
Vaše Veličenstvo tento můj nízký
a ponížený dar a se

*Maestà Vostra per mostrarmi in
quanto si stendono le deboli
forze mie grato delli infiniti
beneficii & favori da lei rice-
vuti sforzandomi in oltre di
farmene ogni di più grato &
meritevole. Accetti dunque] la
Maestà Vostra questo mio basso
& humil presente, e con*

Ma.^{ta} V.^a per mos Erarmi in
 quanto si stendono le deboli
 forze mie grato delli infiniti
 beneficij & favori da lei rice-
 vuti, Sforzandomi in oltre di
 farmene ogni di più grato &
 merituole. Accetti dunque la
 Ma.^{ta} Vra' questo mio basso
 & humil presento, Et con

strana 2v

svou obvyklou vlídností se
uráčí přijmout ji s přihlédnutím
nikoli k její nízkosti,
ale k nejhorlivější oddanosti
duše, s níž vám ji dávám.
Neboť ustavičně budu prosit Pána Boha,
aby Vaše Veličenstvo shovívavě
učinil nadlouho šťastným.
Vašeho K.⁵⁵⁴ Veličenstva

/ Nejponíženější a nepatrný služebník
Evangelista Papazzone

*la solita sua clemenza si
degni d'aggradirlo guardan-
do non alla bassezza di esso
ma alla ferventissima⁵⁵⁵ devotione del
animo, con la q[u]ale gli lo dono,
ch'io pregarò di continuo Il Signor
Iddio che la Maestà V[ost]ra facci
longame[n]te felice.
Della R. Maestà Vostra*

/ *Humilissimo⁵⁵⁶ e minimo Servitore⁵⁵⁷
Evangelista Papazzone.*

⁵⁵⁴ V originále užitá zkratka *R.* pravděpodobně znamená *Reale*, tedy královské.

⁵⁵⁵ Původní tvar ve zkratce *fervent.^{ma}*

⁵⁵⁶ Původní tvar ve zkratce *Humil.^{mo}*

⁵⁵⁷ Původní tvar ve zkratce *Serv.^{re}* (odhad písmen v horním indexu, nečitelné).

La solita sua clemenza si
degni d'aggradirlo guardan-
do non alla bassotta di esso,
ma alla fervent^{ma} deuotione del
animo, con la q^{al} gli lo dono,
Ch'io pregarò di continuo Il S.^{or}
Iddio che la Ma.^{ta} Vra faccia
longame & felice.
Della R. Ma.^{ta} V.^a

2v

Humil.^{mo} et mimino Seru.^{2o}
Euangelista Papadone.

strana 3

Následuje řád, který má dodržovat
kavalír tančící
s dámami.

V prvé řadě musí být dobře ustrojený,
uhlazený a v dobrém rozmaru, být
vytažen z pasu, když chce
jít vyzvat dámu
k tanci, kterou uchopí za
ruku se svými náležitými poklonami,
když kráčí při slavnosti,

*Segue l'ordine che deve tener
un Cavaliere⁵⁵⁸ danzando
con Dame.*

*Primieramente deve esser ben atilato
polito, & allegro, stando dispo-
tamente su la vita, quando vuol
andar pigliar la Dama per
danzare, la quale presa per
mano co[n] le sue debite riveren-
ze passeggiando per la festa,*

⁵⁵⁸ Původní tvar ve zkratce *Cava*.^{re}

8

Segue l'ordine che deve tener
Un Caua.^o danzando
con Dame.

Primieramente deve esser ben atilato,
polito, & allegro, stando dispo-
tamente su la vita, quando vuol
andar pigliar la Dama per
danzar, la quale presa per
mano con le sue debite riveren-
ze passeggiando per la fi. d. d.

strana 3v

začne *pavanu* nebo budiž
passomezzo, hned když
hudebníci začali
hrát, dělají dva dvojité kroky
dopředu a dva dozadu
a pak s jednou poklonou
pravou nohou, začne
výše zmíněný *passomezzo*
levou nohou a jde dopředu,
což je pět kroků ven,⁵⁵⁹

*comincerà la pavana o sia
il passomezzo subito che
i musici haveran cominciato
a sonare facendo due passi
doppi inanzi e due indietro,
e poi con una riverenza col
piè dritto, si comincerà Il
sudetto passomezzo con
il piè stanco andando inanzi,
che sono passi cinque fuori,*

⁵⁵⁹ Viz část **7.4.2 Komentář k Papazonovým termínům**, výraz FUORI.

cominciara' la Pauana o sia
Il Pass' e mezzo subito che
i Musici hauevan cominciato
a sonar' facendo due pas Si
doppj' inanti, e due in dietro,
E poi con una vincerza co' l'
pie' dritto, si cominciara' il
suddetto Pass' e mezzo con
Il pie' Stanco andando inanti,
che sono passi Cinque fuori,

strana 4

a pět dozadu, první
z nich jsou v míře a
tempu, a pak tři kráčené v tempu
dozadu pravou nohou,
výše zmíněné kroky, které se
dělají dopředu, se pak dělají ozdobné⁵⁶⁰
tak jak byly naučeny,
a poté, když se končí, pustí
dámu, s poklonou
pravou nohou, a pak další

*e cinque indietro, li primi
de quali sono con misura e
tempo, e poi tre caminati con
il tempo indietro con el piè
dritto, li sudetti passi che si
fanno inanzi si fanno poi sfio-
rezzati, come si sono imparati,
ed indi facendo fine si lascia
la Dama con una riverenza
col piè dritto, e poi un'altra con*

⁵⁶⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ... SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.**

47
e cinque' in dietro, li primi
de' quali sono con misura e
tempo, e poi tri' caminati con
el tempo in dietro con el pie'
dritto, li sudetti passi che si
fanno manti si fanno poi sfio,
e dati, come si sono imparati
Et indi facendo fine si lascia
la Dama con una riverenza
col pie' dritto, e poi un'altra con

strana 4v

levou procházejíce
podruhé tancem s pěkným
půvabem, radostně a spořádaně,
s tělem dobře vzpřímeným
s hlavou stále vzhůru,
a když je tato promenáda ukončena,
(o)pustí dámu
s obvyklou poklonou, a po
třech promenádách okolo
začínají se pěti[kroky]

*il stanco passeggiando un' altra
volta per il ballo con buona
grazia, allegro, & disposta-
mente, con la vita ben dritta,
tenendo sempre la testa alta,
et finita questa passeggiata,
si lascerà la Dama con la
solita riverenza, et indi
date tre passeggiate intorno,
si principiaranno li cinque*

il stanco passeggiando un'altra
volta per il ballo con buona
gracia, allegro, & disposta,
mente, con la vita ben dritta,
tenendo sempre la testa alta,
Et finita questa passeggiata,
si lascerà la Dama con la
solita vincenza, Et in di
dotti tre passeggiati intono,
si principiaranno li Cinque

strana 5

kroky, které jsou tu za sebou
pro pořádek seřazeny se
svými pasážemi a variacemi.

Řád, který se dodržuje
v pětikrokových variacích
a pasážích.

A nejprve pětikroky
prováděné proti sobě.⁵⁶¹
5 úderů, 1 takt.

*passi, che qua appresso si
scrivieranno per ordine con
i suoi passaggi e mutanze.*

*L'ordine che si tenere
nelli cinq[ue] passi mutanze
e passaggi.*

*E primieramente li passi cinque
contrapassati.*

*Battute 5. Tempo 1.*⁵⁶²

⁵⁶¹ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRAPASSO**.

⁵⁶² Původní tvar ve zkratce *Bat.^e 5. T. 1.*

passi, che qua appresso si
scriviranno per ordine con
i suoi passaggi e mudante.

L'ordine che si deve tener
nelli cinq passi mudanti
e passaggi.

E Primamente li passi cinque
Contrapassati.

Bat.^o 3. Tempo 1.

strana 5v

Pětikroky v natáčení,⁵⁶³

jemně provedené. 5 úderů, 1 takt.

Čtyři kroky rovné

a *ginocchiati*.⁵⁶⁴ 5 úderů, 1 takt.

Šest kroků

s ozdobou.⁵⁶⁵ 5 úderů, 1 takt.

Šest kroků

s dvojími špičkami. 5 úderů, 1 takt.

Šest kroků s ozdobným⁵⁶⁶

pozvednutím nohou

Li passi cinque piegati

delicati. Battute 5. Tempo 1.

Li passi quattro dritti e

ginocchiati. Battute 5. Tempo 1.

Li sei passi con uno

fioretto. Battute 5. Tempo 1.

Li sei passi con ponti

doppi. Battute 5. Tempo 1.

Li sei passi con sfiozez-

zati alti di piedi di

⁵⁶³ Viz část **7.4.2 Komentář ... PIEGATI.**

⁵⁶⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... GINOCCHIATO.**

⁵⁶⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ... FIORETTO.**

⁵⁶⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ... SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.**

Li passi Cinque piegati
delicati Bat.^o 5. T. 1.

Li passi quattro dritti e
genocciati Bat.^o 5. T. 1.

Li Sei passi con uno
fioretto. Bat.^o 5. T. 1.

Li Sei Passi con ponti
doppi Bat.^o 5. T. 1.

Li Sei passi con sfiorati,
Zati alti di piedi di

strana 6

v chvění. 5 úderů, 1 takt.

Čtyři kroky *ginocchiati*⁵⁶⁷

v točení. 5 úderů, 1 takt.

Pět kroků s capriolou.

5 úderů, 1 takt.

Šest kroků proti míře

s pozvednutím nohy.

5 úderů, 1 takt.

Pět kroků obráceně v točení.

5 úderů, 1 takt.

tremoli. Battute 5. Tempo 1.

Li quattro passi ginocchiati in

volta. Battute 5. Tempo 1.

Li passi cinque con capriola.

Battute 5. Tempo 1.

Li passi sei contra misura

con levata di gamba.

Battute 5. Tempo 1.

Li passi cinque roversi in volta.

Battute 5. Tempo 1.

⁵⁶⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... GINOCCHIATO.**

Tremoli Bat.^o s. T. i.

Li quattro passi genocciati in
volta Bat.^o s. T. i.

Li Passi Cinque con Capriola
Bat.^o s. T. i.

Li Passi sei contra misura
con levata di gamba

Bat.^o s. T. i.

Li passi Cinque con volta

Bat.^o s. T. i.

strana 6v

Začátek
pasáží

a nejprve 5 úderů.

Campanella přímá. 1 takt.

2 údery.⁵⁶⁸ *Saltata*⁵⁶⁹ dopředu

a poloviční *campanella*

5 úderů, 1 takt.

5 úderů. *Campanella* v točení

1 takt.

5 úderů. *Sopra gamba*⁵⁷⁰

*Principio delli
passaggi*

& primieramenti battute 5.

Campanella dritta. Tempo 1.

Botte 2. Saltata inanzi e

mezza campanella

Battute 5. Tempo 1.

Botte 5. Campanella in volta

T. 1.

Botte 5. Sopra gamba

⁵⁶⁸ Výraz *botta* zde může znamenat výsun nohy, přednožení či zanožení. Viz část **7.4.2 Komentář ... BOTTA**.

⁵⁶⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ... SALTATA**.

⁵⁷⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ... SOPRA GAMBA**.

Prencipio delli

Passaggi

Il Primicerament' Bot.^o s.

Campanella dritta. T. 1.

Bot.^o z. Saltata inanti e'

mezza Campanella

Bot.^o s. T. 1.

Bot.^o s. Campanella in uolta

T. 1.

Bot.^o s. Sopra gamba

strana 7

v točení. 1 takt.

2 údery. *In gallon*⁵⁷¹

a poloviční *campanella*

v točení. 5 úderů, 1 takt.

2 údery. Špička a pata

v točení s poloviční *campanellou*.

5 úderů, 1 takt.

2 údery. Křížení⁵⁷² (pl.) a poloviční

campanella v točení.

5 úderů, 1 takt.

in volta. T. 1.

Botte 2. In gallon con

mezza campanella in

volta. Battute 5. Tempo 1.

Botte 2. Ponta di calcagno

*in volta con mezza campanella.*⁵⁷³

Battute 5. Tempo 1.

Botte 2. Crozate e mezza

campanella in volta

Battute 5. Tempo 1.

⁵⁷¹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GALLON / GALLONATA.

⁵⁷² Viz část **7.4.2 Komentář ...** CROCE, CROCIATA.

⁵⁷³ Původní tvar ve zkratce *Camp.^a*.

involta. T. 1.

Bot. 2. In gallon con
mezza Campanella in
volta Bat. 5. T. 1.

Bot. 2. Ponta di Calcagno
involta con mezza Camp.
Bat. 5. T. 1.

Bot. 2. Croate e mezza
Campanella in volta.
Bat. 5. T. 1.

strana 7v

3 údery. *Campanella*

v točení s točeným skokem.

5 úderů, 1 takt.

5 úderů. *Recacciaty*

v točení, je to 5 úderů, 1 takt.

5 úderů. Dupnutí

nohou *di gallonata*.⁵⁷⁴

5 úderů, 1 takt.

3 údery. Poloviční *caprioly*.

5 úderů, 1 takt.

Botte 3. Di Campanella

in volta con salto tondo.

Battute 5. Tempo 1.

Botte 5. Recacciate in

volta sono Battute 5. Tempo 1.

Botte 5. Battuta di

pié di gallonata.

Battute 5. Tempo 1.

Botte 3. Mezze capriole.

Battute 5. Tempo 1.

⁵⁷⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GALLON / GALLONATA.

Bot.^o 3. Di Campanella
in volta con salto tondo

Bat.^o s. I. i.

Bot.^o 5. riccacciato in
volta son. Bat.^o s. I. i.

Bot.^o 5. Battuta di
pie di gallonata

Bat.^o s. I. r.

Bot.^o 3. Mezzo Capriolo

Bat.^o s. I. i.

strana 8

1 úder. Pokrčená noha⁵⁷⁵ ve vzduchu
a tři kroky. 5 úderů, 1 takt.

2 údery. *Gambady*⁵⁷⁶ ve vzduchu
a poloviční *campanella*
5 úderů, 1 takt.

4 údery. *Sfiorezzata*
a tři poloviční *caprioly*.
6 úderů, 1 takt.

3 údery. Tři *caprioly* přímé
dvojně. 5 úderů, 1 takt.

Botta 1. Gamba rotta in aria
e passi tre. Battute 5. Tempo 1.

Botte 2. Gambade in aria
e mezza campanella.
Battute 5. Tempo 1.

Botte 4. Di Sfiorezzata
con tre mezze capriole
Battute 6. Tempo 1.

Botte 3. li tre capriole dritte
doppie. Battute 5. Tempo 1.

⁵⁷⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁵⁷⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBATA / GAMBADA.

8

Bot.^a 1. Gamba rotta in aria
e passi tri' Bat.^s 5. T. 1.

Bot.^a 2. Gambade' in aria
e mezza Campanella.
Bat.^s 5. T. 1.

Bot.^a 4. Di Sfiorozata
con tre mezza Capriolo
Bat.^s 6. T. 1.

Bot.^a 3. li Tre Caprioli dritti
doppj. Bat.^s 5. T. 1.

strana 8v

Následuje začátek
variací a pasáží
dvojných.

5 úderů. *Campanella*
v točení se dvěma *fioretti*
a poloviční *campanella*.

11 úderů, 2 takty.

5 úderů. *Sopra gamba*⁵⁷⁷
a dvě *recacciaty* a poloviční
campanella v točení.

*Segue il principio delle
mutanze e passaggi
doppi.*

*Botte 5. Campanella in
volta con due fioretti e
mezza campanella.*

Battute 11. Tempi 2.

*Botte 5. Sopra gamba con
due recacciate e mezza
campanella in volta.*

⁵⁷⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... SOPRA GAMBA.**

Segue il principio delle
musche e passaggi
doppj

Bot.^o s. Campanella in
volta con due fiorotti e
mezza Campanella.

Bat.^o II. T. 2.

Bot.^o s. Sopra gamba con
due reccacciati e mezza
Campanella in volta

strana 9

11 úderů, 2 takty.

5 úderů. Ťuknutí⁵⁷⁸

nohou o zem a poloviční *campanella*
křížená,⁵⁷⁹ s další poloviční
campanellou v točení
a točený skok. 11 úderů, 2 takty.

5 úderů. *Di gallon*⁵⁸⁰

s poloviční *campanellou* v točení
se dvěma dupnutími⁵⁸¹ a další
poloviční *campanella* v točení

Battute 11. Tempi 2.

Botte 5. Di pontezzata

con piè e mezza campanella
crozata, con un'altra meza
campanella in volta ed
un salto tondo. Battute 11. Tempi 2.

Botte 5 Di gallon con

mezza campanella in volta
con due fitti ed un' altra
mezza campanella in volta

⁵⁷⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA.**

⁵⁷⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ... CROCE, CROCIATA.**

⁵⁸⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ... GALLON / GALLONATA.**

⁵⁸¹ Viz část **7.4.2 Komentář ... FITTO, FITTI.**

9

Bat.^o II. I. 2.

Bot.^o S. Di Pontezata

con pie' e mezza Camp.^a

Crosata, con un'altra meza

Campanella muolta et

un saltoondo Bat. II. I. 2.

Bot.^o S. Di Gallon con

meza Campanella muolta

con due fitti et un'altra

meza Camp.^a muolta

strana 9v

11 úderů, 2 takty.

2 údery. Poloviční *campanella*
se špičkou a patou
a další poloviční *campanellou*
v křížení s další
poloviční v točení.

11 úderů, 2 takty.

5 úderů. Dvě *campanelly*
přímé se dvěma *fioretti*
dopředu a tři kroky doza-

Battute 11. Tempi 2.

Botte 2. Mezza campane-
lla con punta di calcagno
ed un'altra mezza campanella
in croce con un'altra
mezza in volta.

Battute 11. Tempi 2.

Botte 5. Due campanelle
dritte con due fioretti
inanzi e passi tre indi-

Bat.^o 11. T. 2.

Bot.^o 2. Mezza Campanella
lla con punta di calcagno
et un'altra mezza Camp.^a
in croce con un'altra
mezza in volta.

Bat.^o 11. T. 2.

Bot.^o 5. Due Campanelle
dritti con due fioretti
manti e pami tre midi.

strana 10

du. 11 úderů, 2 takty.

5 úderů. *Sopra gamba*⁵⁸²

s dopadem⁵⁸³ a poloviční *campanella*

a dvě *recacciate* a poloviční

campanella v točení.

16 úderů, 3 takty.

2 údery. Pozvednutí nohy

s poklonou a *contratempo*

*doppi*⁵⁸⁴ a dva *fioretti* přímé

a poloviční *campanella*

etro. Battute 11. Tempi 2.

Botte 5. Sopra gamba con

posata e mezza campanella

e recacciate due e mezza

campanella in volta.

Battute 16. Tempi 3.

Botte 2. Alti di piè con

riverezza e contratempo

doppi e fioretti due dritti

e mezza campanella

⁵⁸² Viz část **7.4.2 Komentář ... SOPRA GAMBA.**

⁵⁸³ Viz část **7.4.2 Komentář ... POSATA.**

⁵⁸⁴ Zde není jasné, který z výrazů *doppio* a *contratempo* je adjektivem a který substantivem.
Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO a DOPPIO, DOPPIA.**

etro. Bat.^o 11. (A. 2.
 Bot.^o 5. Sopra gamba con
 pesata e mezza Campanella
 e ricacciati due e mezza
 Campanella in uolta

Bat.^o 16. (I. B.
 Bot.^o 2. Alto di pie con
 rinverenza e contrati in pie
 doppj e fioriti due dritti
 e mezza Campanella

strana 10v

v točení. 17 úderů, 3 takty.

5 úderů. *Campanella*

v točení se dvěma fingovanými

contrapassi dopředu a dvěma

dozadu a poloviční *campanella*

v točení. 16 úderů, 3 takty.

4 údery. *Saltaty*⁵⁸⁵ se dvěma fintami⁵⁸⁶

a poloviční *campanella*

nížká a vysoká s dvojnými

točenými kroky ve vzduchu

in volta. Battute 17. Tempi 3.

Botte 5. Di campanella

in volta con due contra-

passi inanzi finti e due

indietro e meza campanella

in volta. Battute 16. Tempi 3.

Botte 4. Saltate con finti

due e mezza campanella

bassa & alta con doppii

passi tondi in aria

⁵⁸⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ... SALTATA**.

⁵⁸⁶ Je také možné, že zde chybí nějaké substantivum, k němuž se *finti* vážou jako adjektivum.

muolta Bat.^o 17. T. B.
Bot.^o 5. Di Campanella
muolta con due' contra
passi inanti finti e' due'
indietro e' mezza Camp.
muolta Bat.^o 16. T. B.
Bot.^o 4. Saltati' con finti
due' e' mezza Campanella
bassa & alta con doppj
passi Tondi in air

strana 11

v točení. 14 úderů, 3 takty.

3 údery. Přímá poloviční

*campanella*⁵⁸⁷ se dvěma *fioretti*

přímými a dvojná *campanella*

a dva *fioretti* dozadu

a *capriola*. 16 úderů, 3 takty.

2 údery. Noha směrem dovnitř

a poloviční *campanella*

v točení a *contratempi*⁵⁸⁸ v po-

zvednutí⁵⁸⁹ do vzduchu a *recacciate*

in volta. Battute 14. Tempi 3.

Botte 3. La dritta mezza

campanella con due fioretti

dritti e doppia campanella

e fioretti due indietro con

capriola. Battute 16. Tempi 3.

Botte 2. Gamba di dentro

via con mezza campanella

in volta e contratempi rile-

vati in aria e recacciate

⁵⁸⁷ Může to být také *campanella* pravou nohou, viz část **7.4.2 Komentář ...** DRITTO, DRITTA.

⁵⁸⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ...** CONTRATEMPO.

⁵⁸⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** RILEVATA.

in uolta. Bat.^o 14. T. 3.

Bot.^o 3. La dritta mezza
Campanella con due fioretti
dritti e doppia Campanella
e fioretti due in dietro con
Capriolo. Bat.^o 16. T. 3.

Bot.^o 2. Gamba di dentro
ma con mezza Campanella
in uolta e contratimpi celli;
uati in aria e reccacciati

strana 11v

dvě a dvojně točené skoky.

14 úderů, 3 takty.

2 údery. **Potyčka**.⁵⁹⁰

Pozvednutí nohy vzadu se

dvěma *fioretti* dopředu

a poloviční *campanella*

a dvojí ťuknutí špičky o zem⁵⁹¹

s *capriolou*. 15 úderů, 3 takty.

5 úderů. *Campanella*

v točení a dvě *rodate*⁵⁹²

due e doppii salti tondi

Battute 14. Tempi 3.

Botte 2. La Giostra.

Alti indietro di piè con

due fioretti inanzi &

mezza campanella e

doppii pontezzati con

capriola. Battute 15. Tempi 3.

Botte 5. Di campanella

in volta con due rodate

⁵⁹⁰ Výraz *giostra* znamená klání, turnaj, dnes i kolotoč.

⁵⁹¹ Viz část **7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA**.

⁵⁹² Viz část **7.4.2 Komentář ... RODATA**.

due e doppij salti tondi

Bat.^o 14. T. 3.

Bot.^o 2. La Giostra

Alti in dietro di pic' con

due fioreti man. &c

mezza Campanella e

doppij pontedrai con

Capriola. Bat.^o 15. T. 3.

Bot.^o 5. Di Campanella

in volta con due rodate

strana 12

a pokrčená noha⁵⁹³
s pozvednutou *campanellou*.
11 úderů, 3 takty.

Kráska.

3 údery. Tři kroky dopředu
a tři ústupy dozadu,
dva *sfiozzati*⁵⁹⁴
a *campanella* v točení
15 úderů, 3 takty.

*& gamba rotta in aria con
campanella alta.*

Battute 11. Tempi 3.

La Bellina.

*Botte 3. Passi tre inanzi
con tre ritirate indietro
sfiozzati due con
campanella in volta
Battute 15. Tempi 3.*

⁵⁹³ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁵⁹⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ...** SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.

La gamba rotta in aria con
Campanella Alta.

Bat.^o 11. T.B.

La Bellina

Bat.^o 3. Cassi tre mani
con tre ritirati in dietro
sfiorati da d. con
Campanella in volta.

Bat.^o 15. T.B.

strana 12v

Bláznivá.

6 úderů. Zmenšené⁵⁹⁵
tři kroky *ginocchiati*⁵⁹⁶
a obrat⁵⁹⁷ a *doppi*
contratemp,⁵⁹⁸ tři *fioretti*
s dupnutím⁵⁹⁹ a poloviční
Campanella v točení.
24 úderů, 4 takty.

2 údery. *Gambada*⁶⁰⁰ směrem dovnitř

La Follina.

Botte 6. Diminuite con
passi tre ginocchiati co[n]
rivercia & doppi
contratemp *fioretti tre*
con un fitto e mezza
campanella in volta.
Battute 24. Tempi 4.

Botte 2. Gambada di dentro

⁵⁹⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ...** DIMINUIATE / DIMINUZIONE.

⁵⁹⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GINOCCHIATO.

⁵⁹⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ...** RIVERCIA.

⁵⁹⁸ Zde není jasně, který z výrazů je substantivum a který adjektivuzm. Viz část **7.4.2 Komentář ...** DOPPIO / DOPPIA.

⁵⁹⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** FITTO, FITTI.

⁶⁰⁰ *Gambada* v tomto kontextu může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBATA / GAMBADA.

La follina

Boe.^o 6. Diminuite con
passi tre genocchia a cò
riuerca. Et doppo
contratimpi, fioriti tre
con un fitto e mezza
Campanella in usita.

Bat.^o 24. 14.

Boe.^o 2. Gambada di dentro

strana 13

s dopadem⁶⁰¹ a střapcový
skok s *contratempo*⁶⁰² a dvojný
skoky v točení. 12 úderů, 3 takty.

4 údery. Kroky *ginocchiati*⁶⁰³
přímé a tři *fioretti* dopředu
a tři dozadu a jedna *capriola*.
11 úderů, 3 takty.

4 údery. **Rossina**. Zaháněné kroky⁶⁰⁴

*via con posata e salto del
fiocco con contratempo e doppii
salti tondi. Battute 12. Tempi 3.*

*Botte 4. Passi ginocchiati
dritti con tre fioretti inanzi
e tre indietro con una capri-
ola. Battute 11. Tempi 3.*

Botte 4. Rossina. Scaccati

⁶⁰¹ Viz část **7.4.2 Komentář ... POSATA**.

⁶⁰² Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO**.

⁶⁰³ Viz část **7.4.2 Komentář ... GINOCCHIATO**.

⁶⁰⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... SCACCATI**.

via con pesata e salto del
fiocco con contratempi e doppi
salti con di. Bat.^o 22. T. B.

Boe.^o 4. Lasci genocciati
divisi con tre fioretti avanti
e tre' indietro con una Capri-
ola. Bat.^o 10. T. B.

Boe.^o 4. Rossina, Scaccati

strana 13v

v točení a obrat⁶⁰⁵ proti
míře a *doppii contra*
*tempi*⁶⁰⁶ a dva *fioretti doppii*
a dvojí dupnutí s poklo-
nou. 24 úderů, 4 takty.

3 údery. Tři *campanelly*
fingované a dva *fioretti*
v točení.
17 úderů, 3 takty.

in volta con rivercia cont[ra]
misura e doppii contra
tempi e due fioretti doppii
e doppie battute con rive-
renza. Battute 24. Tempi 4.

Botte 3. Le tre campanelle
finte con due fioretti in
volta.
Battute 17. Tempi 3.

⁶⁰⁵Viz část 7.4.2 *Komentář ... RIVERCIA.*

⁶⁰⁶Opět není jasné, který z výrazů je substantivum a který adjektivum. Viz část 7.4.2 *Komentář ... DOPPIO / DOPPIA.*

in uolta con uinercia cont.
misura e doppij contra
tempo e due fioretti doppij
et doppie batute con uine,
venza. Bat. 24. 14.

Bat. 3. Le tr. Campan. 11.
finti con due fioretti in
uolta.

Bat 17. 13.

strana 14

4 úderý. *Campanella*

v točení a pokrčená noha⁶⁰⁷
ve vzduchu, a dvě *recacciaty*
s dvojitými točenými skoky
15 úderů, 3 takty.

5 úderů. Kavalířské kroky⁶⁰⁸

s *tempi*⁶⁰⁹ polovičními *doppi*⁶¹⁰
a dva *fioretti* dopředu
a poloviční *campanella*

Botte 4. Di campanella

in volta con gambada rotta
in aria, e due recacciate
con doppii salti Tondi
Battute 15. Tempi 3.

Botte 5. Di passi galanti

con tempi mezzi doppii
e fioretti due inanzi
e campanella mezza

⁶⁰⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBA ROTTA.**

⁶⁰⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ... PASSI GALANTI.**

⁶⁰⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ... TEMPO.**

⁶¹⁰ Může jít o adjektivum ve významu „dvojitý“, „dvojný“, nebo o substantivum ve významu „dvojný krok“, viz část **7.4.2 Komentář ... DOPPIO, DOPPIA.**

Bot. 4. Di Campanella
 in volta con gambada rotta
 in aria, e due ceccacciati
 con doppj salti Tondi
 Bat. is. I. B.

Bot. 5. Di passi gallanti
 con tempi mezz doppj
 et fioriti due in anzi
 e Campanella mezza

strana 14v

v točení. 15 úderů, 3 takty.

5 úderů. Lehounké a půvabné pozvednutí
nohy směrem ven
a dvě *recacciate*
a pokrčená noha⁶¹¹ ve vzduchu
a dvojně *gambate*⁶¹² a *contra-*
*tempi*⁶¹³ a točené skoky
21 úderů, 4 takty.

in volta. Battute 15. Tempi 3.

Botte 5. L. ariosa levata
di gamba di fuori via
con due recacciate e
gamba rotta in aria con
doppie gambate e contra-
tempi & salti tondi.
Battute 21. Tempi 4.

⁶¹¹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁶¹² *Gambata* v tomto kontextu může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA-TA / GAMBADA.

⁶¹³ Není jasné, zda výraz *contratempo* má být substantivum, nebo jestli se jako adjektivum váže k následujícím točeným skokům (*salti tondi*). Viz část **7.4.2 Komentář ...** CONTRA-TEMPO.

in uolta Bat.^o 15. T. 3.

Bat.^o 16. L'ariosa leuata
di gamba di fuora uia
con due ricacciati et
gambarotta in aria con
doppio gambati e contra
tempi & salti Tondi

Bat.^o 21. T. 4.

strana 15

5 úderů. Ťuknutí špičky o zem,⁶¹⁴
pěti kroky *di gallon*⁶¹⁵
s chvěním pozvednutých nohou
a *fioretti* přímé a tři kroky
dozadu.

15 úderů, 3 takty.

5 úderů. *Campanella*
v točení s došlápnutím⁶¹⁶ a poloviční
campanella, ťuknutí špičky o zem⁶¹⁷

Botte 5. Di pontezzata
di cinque passi di gallon
con tremoli di piedi alti
& fioretti dritti e passi
tre indietro.

Battute 15. Tempi 3.

Bot.^e 5. Di campanella in
volta con posata e meza
campanella, pontezzata

⁶¹⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA.**

⁶¹⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ... GALLON / GALLONATA.**

⁶¹⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ... POSATA.**

⁶¹⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA.**

Bot. 5. Di Pontezzata
 di cinque panni di gallon
 con tremoli di piedi alti
 & fioretti diritti e pass
 tri in dietro.

Bot. 15. T. 3.

Bot. 5. Di Campanella in
 volta con pesata e metà
 Campanella, pontezzata

strana 15v

a točený skok.

14 úderů, 3 takty.

2 údery. *Gambada*⁶¹⁸

směrem dovnitř s pozvednutím
(do) střapcového skoku a dvě
recacciate, s dvojnými skoky
točenými v obratu.

9 úderů, 2 takty.

& salto tondo.

Battute 14. Tempi 3.

Bot.^e 2. Di gambada di

dentro via con levata di

salto del fiocco & due

recacciate, con salti doppii

tondi in volta.

Battute 9. Tempi 2.

⁶¹⁸ *Gambada* v tomto kontextu může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA-
TA / GAMBADA.

Et salto Tondo.

Bat.^o 14. T. 3.

Bat.^o 2. Di Gambada di
dentro via con leuata di
salto del fiocco Et due
ceccacciati, con salti doppj
tondi in volta

Bat.^o 9. T. 2.

strana 16

1 úder. *Di gallon*⁶¹⁹ a *cam-*
panella v točení a po-
dupy⁶²⁰ v točení.
10 úderů, 2 takty.

3 údery. **Šlechtná.**⁶²¹
Ve třech krocích dopředu s dupnutím
a s návratem do-
zadu třemi kroky s po-
klonou a dva *fioretti* dupavě⁶²² (pl.)

Botta 1. Di Gallon con cam-
panella in volta & pis-
tezzate in volta.
Battute 10. Tempi 2.

Botte 3. La Gentile. Di
passi tre inanzi con battuta
di piedi e con tornata in-
dietro di passi tre con rive-
renza, & fioretti due fitti

⁶¹⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GALLON / GALLONATA.

⁶²⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ...** PISTEZZATA.

⁶²¹ Výraz *la gentile* má další významy: milá, laskavá, hodná, zdvořilá, ušlechtilá, noblesní, jemná aj.

⁶²² Viz část **7.4.2 Komentář ...** FITTO, FITTI.

Bot.^a 1. Di Gallon con cam,
panella muolta et pis,
et Zati in uolta.

Bat.^o 10. 12.

Bot.^a 3. La Gentile di
pami tri manti con batuta
di piedi et con tornata in
dicas di pami tri con vine
nata, et fionni due fionni

strana 16v

a dvojí ťuknutí špičky o zem⁶²³

a *recacciata a capriola*.

16 úderů, 3 takty.

6 úderů. ***L'Angelosica***.

Dupnutí (pl.) *di gallon*⁶²⁴

s dvojí výměnou pozice

nohou *contratempo*,⁶²⁵

a dvě pozvednutí nohou

ve chvění s poloviční

e pontezzati doppii con

recacciata una & capri-

ola. Battute 16. Tempi 3.

Botte 6. Di *L'Angelosica*

di battute di piè di gallon

con scambiata doppia di

piedi contratempo, &

alzate due di piedi

di tremoli con mezza

⁶²³ Viz část **7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA**.

⁶²⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... GALLON / GALLONATA**.

⁶²⁵ Není jasné, zda výraz *contratempo* má být substantivum, nebo jestli se jako adjektivum doplňuje předchozí vazbu se *scambiatou*. Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO**.

è ponetati doppj con
uccacciata una & Capri,
ola . Bat.^o 16. 13.

Bot.^o 6. Di l'Angelica
di batute di pie di gallon
con scambiata doppia di
piedi conratempo, e
al Taro due di piedi
di Tremoli con mezza

strana 17

campanellou a dva *fioretti*
a poloviční *campanella*
v točení. 23 úderů, 4 takty.

6 úderů. *Contrapasso*
sfiozzatto,⁶²⁶ poloviční
campanella a podupy⁶²⁷
v točení. 18 úderů, 3 takty.

2 údery. Křížení⁶²⁸ s [poloviční]

campanella e fioretti due
e mezza campanella in
volta. Battute 23. Tempi 4.

Bot.° 6 Il contrapasso
sfiozzato di mezza
campanella di pistezzata
in volta. Battute 18. Tempi 3.

Bot.° 2 Di crociata con

⁶²⁶ Není jasné, který z výrazů má být substantivum a který adjektivum, možné je obojí. Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRAPASSO** a **SFIOREZZATO, SFIOREZZATA**.

⁶²⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... PISTEZZATA**.

⁶²⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ... CROCE, CROCIATA**.

Campanella e fiori d'ac
e mezza Campanella in
volta. Bat. 23. 14

Bot. 6. Il Contrapasso
sfiorzato di mezza
Campanella di pistezai
in volta. Bat. 10. 13.

Bot. 2. Di Crociata con

strana 17v

poloviční *campanellou* v to-
čení a dva *fioretti* a pokrčená
noha⁶²⁹ ve vzduchu a dva skoky
dvojitě točené. 15 úderů, 3 takty.

Křehká.⁶³⁰

1 úder. Ozdobný výsun nohy dopředu,
a dva kroky zaháněné⁶³¹
dozadu a dva *fioretti*
dopředu s poskočením

*mezza Campanella in vo-
lta & fioretti due e gamba
rotta in aria e salti due
doppi tondi. Battute 15. Tempi 3.*

La Delicata.

*Botta una. Inanzi sfiozzata,
con due passi cacciati
indietro e due fioretti
inanzi con il saltar di*

⁶²⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁶³⁰ Výraz *la delicata* má více významů: delikátní, jemná, decentní, choulostivá aj.

⁶³¹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** CACCIATA, CACCIATI.

mezza Campanella in uso,
sta di fioriti due e gamba
Cotta in aria e saltata
doppj tondi Bot. is. 13.

La Delicata
Bot. una Inanti sfiondati
con due pami cacciati
in duto, et due fioriti
manti con il saltar di

strana 18

noha obrácená⁶³² dozadu
se třemi *capriolami*.
13 úderů, 3 takty.

La Ferfogliosa.

5 úderů. V *contrapasso*⁶³³
pozvednutí nohy se
špičkou a dva *fioretti*
a *contrapasso* obrácený, poskoky⁶³⁴
contratempi, a dva *fioretti*

gamba rovercia indietro
con tre mezze capriole.
Battute 13. Tempi 3.

La Ferfogliosa.

Botte 5. Di contrapasso
alzata di gamba con una
ponta & fioretti due, &
contrapasso riverso, contra-
tempi cascati, & fioretti due

⁶³² Viz část **7.4.2 Komentář ... RIVERCIA.**

⁶³³ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRAPASSO.**

⁶³⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... CASCATI.**

gamba rouercia in dietro
 contre mezzo Capriolo
 Bat. 13. T. 3.

La sfogliosa
 Bot. 5. Del Contrapasso
 Alzata di gamba con una
 punta di fioriti due, &
 contrapasso riuerso, Contra,
 tempi Cascati, & fioriti due

strana 18v

a poloviční *campanella*
v točení. 23 úderů, 4 takty.

La Scaramuzzina.

2 údery. Ťuknutí špičky o zem⁶³⁵
směrem dovnitř
a *recacciata*, dva kroky proti
míře dopředu a dva fingované
dozadu a šest kroků
v točení. 15 úderů, 3 takty.

con mezza Campanella
in volta. Battute 23. Tempi 4.

La Scaramuzzina.

Botte 2 Di pontezzata
di dentro via con una recac-
ciata, & passi due cont[ra]
misura inanzi & finti
due indietro con passi sei
in volta. Battute 15. Tempi 3.

⁶³⁵ Viz část 7.4.2 Komentář ... PONTEZZATA.

con mezza Campanilla
in volta. Bat.^o 23. T. 4.

La Scaramuzza
Bot.^o 2. Di Pontizata
di dentronia con una uia,
cciata, & pami due con
misura manti & fins i
due indietro con pami sei
in volta. Bat.^o 15. T. 3.

18v

strana 19

La Gagliarda.

4 údery. *Saltaty*⁶³⁶ v *contra-*
*passo*⁶³⁷ a *sfiozzata*⁶³⁸
dvojných pětikroků
s pokrčenou nohou⁶³⁹ ve vzduchu. Tři
poklony a tři poloviční
caprioly. 15 úderů, 3 takty.

2 údery. *Campanella*
v točení a *saltata* pozvednutá

La Gagliarda.

Botte 4. Saltate in contra-
passo con sfiozzata di
passi cinque doppii con
gamba rotta in aria, Tre
riverenze e tre mezze
capriole. Battute 15. Tempi 3.

Botte 2. Di campanella
in volta e saltata alta

⁶³⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ... SALTATA.**

⁶³⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRAPASSO.**

⁶³⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ... SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.**

⁶³⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBA ROTTA.**

La Gagliarda

Bat.^o 4. Saltato in contra
 passo con sfiorata di
 passi Cinque doppj con
 gambarotta in aria, Tre
 riverenti e tre medje
 Caprot. Bat.^o 15. T. T.

Bat.^o 2. Di Campanella
 in volta et saltata alta

strana 19v

a *sopra gambada*⁶⁴⁰ a dvě
recacciate a dva *fioretti*
a poloviční *campanella*.
16 úderů, 3 takty.

Kráska.

7 úderů. *Sfiorezzata*⁶⁴¹ přímá
dvojně *campanelly*
s jedním krokem dopředu
a poklona a pozvednutí

*con sopra gambada e due
recacciate & fioretti
due con mezza campanella
Battute 16. Tempi 3.*

La Bellina.

*Botte 7. Sfiorezzata dritta
di doppie campanelle
con un passo inanzi e
riverenza edalzata*

⁶⁴⁰ Viz část **7.4.2 Komentář...** SOPRA GAMBA.

⁶⁴¹ Viz část **7.4.2 Komentář...** SFIOREZZATO, SFIOREZZATA.

con Sopragambada e due
Reccacciati & Fioriti
due con mezza Camp.
Bat.^o 16. T. 3.

La Bellina
Bot.^o 7; Sfiorata dritta
di doppie Campanill.
con un passo manti e
Viverenza et alzata

strana 20

nohy obrácené dozadu
a se dvěma dupnutími
a jeden fingovaný *fioretto*
a *campanella* v točení.
23 úderů, 4 takty.

Ferrarská.

2 údery. S chvěním
nohy a jedna zaháněná⁶⁴²
a *capriola* přímá

di gamba rivercia dietro
e con battute due di
piè & un fioretto finto
& campanella in volta
Battute 23. Tempi 4.

La Ferraresa.

Botte 2. Con le tremoli
di piè ed una cacciata
& capriola diritta

⁶⁴² Viz část 7.4.2 Komentář... CACCIATA, CACCIATI.

di gamba sinistra dicta
 Et con batute due di
 pie' di un fioreto finto
 di Campanella in volta
 Bot.^o 23. T. 4.

La Ferrassa.

Bot.^o 2. Con li tremoli
 di pie' et una Cacciata
 di Capriola diretta

strana 20v

10 úderů, 2 takty.

Úžasná.

5 úderů. Nejprve *capriola*
a ohnutí⁶⁴³ nohy dopředu
v polovičním úderu
*a contratempì doppiì,*⁶⁴⁴
dva *fioretti* dopředu a dva
dozadu s *capriolou.*⁶⁴⁵

Battute 10. Tempi 2.

La Fantastica,

*Botte 5. Con prima capriola
& chinata inanzi di
piè mezza battuta, e
contratempì doppiì, &
fioretti due inanzi & due
indietro con capriola*

⁶⁴³Viz část **7.4.2 Komentář....** CHINATA, CHINATE.

⁶⁴⁴Není jasné, který z výrazů je adjektivem a který substantivem. Viz část **7.4.2 Komentář** CONTRA TEMPO a DOPPIO.

⁶⁴⁵U této variace chybí závěrečný údaj o počtu úderů a taktů.

Bot. 10. T. z.

La Fantastica

Bot. 5. con prima Capriola

& chinata mani di

pie, mezza battuta, &

contratempo doppio, &

fioriti due mani & due

in dietro con Capriola.

strana 21

5 úderů. *In gallon*⁶⁴⁶ s dvojm
pokrčením⁶⁴⁷ kolen
a dva *fioretti* dopředu
se třemi kroky dozadu.
16 úderů, 3 takty.

Děsivá.

*Spěšné cacciaty*⁶⁴⁸
a dvojný *gambady*⁶⁴⁹ ve vzduchu
a poloviční *caprioly* točené

*Botte 5. In gallon con due
chinate di ginocchi &
fioretti due inanzi con
passi tre indietro.
Battute 16. Tempi 3.*

La Terribile.

*Con furia cacciate &
gambade doppie in aria
e mezze capriole tonde*

⁶⁴⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GALLON / GALLONATA.

⁶⁴⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ...** CHINATA, CHINATE.

⁶⁴⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ...** CACCIATA, CACCIATI.

⁶⁴⁹ *Gambada* zde může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBATA / GAMBADA.

Bot. 5. In gallon con due
 cinate di genocchi, &
 fioretti due manti con
 pami tu' indietro.

Bat. 16. T. 3.

La Terribile
 Con furia cacciate &
 gambade doppie in aria
 et mezzo Capriole tondo

strana 21v

*contratempi*⁶⁵⁰ a proplétaná *capriola*
a dvojná *gambada*⁶⁵¹
ve vzduchu a dvojný skoky
točené s chvěním.

21 úder, 3 takty.

Vévodská.

3 přednožení a obrácená
poklona a tři poloviční
caprioly přímé *contratempi*.

contratempi e capriola in-
crociata e gambada dop-
pia in aria e doppii salti
tondi tremolati.

Battute 21. Tempi 3.

La Ducale.

Botte 3. inanzi con rivercia
riverenza e tre mezze
capriole dritti contratempi

⁶⁵⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO.**

⁶⁵¹ *Gambada* zde může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBATA / GAMBADA.**

contratempo et Capriolla in
Crociata et gambada dop,
pia in aria et doppj salti
Tondi Tremolati.

Bat.² 21. TB.

La Ducale

Bot.² 3. manti con vivere
viverenza e tri' mezz
Capriolle dritti contratempo

21v

strana 22

na zemi a ústup
třemi kroky a dvojná
capriola. 23 úderů, 4 takty.

Císařská.

2 údery. Směrem dovnitř
v točení *contratemp*⁶⁵²
pozvednuté do vzduchu, a *gambada*
rotta taktéž ve vzduchu
a pozvednutí ve dvou skocích

per terra & ritirata di
passi tre ed una doppia
capriola. Battute 23. Tempi 4.

La Imperiale.

Botte 2. Di dentro via
in volta contratemp
vati in aria, con gambada
rotta parimente in aria, &
levata di due salti del

⁶⁵² Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO.**

per terra & ritirata di
 pami tri' et una doppia
 Capriola. Bat. 23. T. 4.

La Imperiale

Boe. 2. Di dentro uia
 in uolta Concoati mpi leu
 ati in aria, con gambada
 rotta parimente in aria, &
 Leuata di due salti del

strana 22v

zdvojených⁶⁵³ střapcových ve vzduchu
a *contratempo*⁶⁵⁴ a jedna
točená *capriola*.

24 úderů, 4 takty.

Svévolná.

2 údery. *Gambada*⁶⁵⁵
a dvojí proplétání⁶⁵⁶ v točení
v pozvednutí do
vzduchu a *contratempo*⁶⁵⁷

fiocco raddopiatti in aria
e contratempo con una
tonda capriola.

Battute 24. Tempi 4.

La Sforzata.

Botte 2. Di gambada
& crociata in volta
rilevata doppia in
aria, con un contratempo

⁶⁵³ Viz část **7.4.2 Komentář ... RADDOPIATTO.**

⁶⁵⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO.**

⁶⁵⁵ *Gambada* v tomto kontextu může znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBA-
TA / GAMBADA.**

⁶⁵⁶ Viz část **7.4.2 Komentář ... CROCE, CROCIATA.**

⁶⁵⁷ Viz část **7.4.2 Komentář ... CONTRATEMPO.**

fiocco raddoppiati in aria
et contratempo con una
Tonda Capriolla.
Bat. 24 T. 4.

La Godzata
Boe. 2. Di Gambada
& Crociata in volta
nell'entrata Loppia in
aria, con un contratempo

strana 23

a *rodata*⁶⁵⁸ s *fugou*⁶⁵⁹
a pokrčená noha⁶⁶⁰
a další pozvednutí a skoky
proplétané točené.

25 úderů, 4 takty.

Královská.

1 údery. Pozvednutá fingovaná
capriola, *fuga*⁶⁶¹ a běh
nohou v točení s pozvednutím

*e rodata con fuga et
una rotta gambada &
rilevata altra con salti
intrecciati tondi.*

Battute 25. Tempi 4.

La Regale.

*Botta 1. Alzata di capri-
ola finta, fuga e corsa
di piè in volta con rilevata*

⁶⁵⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ...** RODATA.

⁶⁵⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** FUGA.

⁶⁶⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁶⁶¹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** FUGA.

è rodata con fuga et
 una volta gambada &
 ralleuata alta con salti
 interciati tondi

Bat.^o 25. T. 4.

La Regale

Bat.^a i. Alzata di Capri,
 alla finta, fuga e corsa
 di pie' in volta con ralleuata

strana 23v

do vzduchu a pokrčená noha⁶⁶²
s *gambadou*⁶⁶³ dozadu
v téže době⁶⁶⁴
a *contratempo*⁶⁶⁵ a skok
točený proplétaný.
24 úderů, 4 takty.

Kavalírská.

Přímá poloviční
a fingovaná *capriola* a kroky

in aria e gamba rotta
di gambada di dietro
via in un medesimo tempo
con contratempo & salto
tondo intrecciato.

Battute 24. Tempi 4.

La Cavaliera.

Dritta mezza con una
finta capriola & passi

⁶⁶² Viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA ROTTA.

⁶⁶³ *Gambada* může v tomto kontextu znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ...** GAMBA-TA / GAMBADA.

⁶⁶⁴ Výraz *tempo* zde může znamenat dobu taktu, takt, nebo dobu zcela obecně. Viz část **7.4.2 Komentář ...** TEMPO.

⁶⁶⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ...** CONTRATEMPO.

in aria et gamba rotta
di gambada di dietro
via in un medesimo tempo
con contratempo & salto
tratto interciatto

Bat.^o 24. TA.

La Cavalliera

Diritta mezza con una
finta Capriola & passi

23v

strana 24

dva dopředu a dvě
obrácená došlápnutí⁶⁶⁶ a točená
campanella ve vzduchu.

17 úderů, 4 takty.

Markýza.

Přímá⁶⁶⁷ a obrácená
s dupnutím⁶⁶⁸ a pozvednutím nohy
a dvě dupnutí
nohy, a *finta*⁶⁶⁹ dopředu

*due inanzi con due
posate rivercie e tonda
campanella in aria*

Battute 17. Tempi 4.

La Marchesa.

*Dritta e rivercia con una
battuta alciata di piè
con due battute della
gamba, e finta inanzi*

⁶⁶⁶ Viz část **7.4.2 Komentář...** POSATA.

⁶⁶⁷ Je možné, že zde chybí nějaký další výraz, k němuž se adjektiva vztahují.

⁶⁶⁸ Viz část **7.4.2 Komentář ...** BATTUTA.

⁶⁶⁹ Viz část **7.4.2 Komentář ...** FINTO, FINTA.

due manti con due
 pesate rimercie e ronda
 Capriolle in aria.
 Bat. 17. T. 4

La Marchisa
 Ditta e rimercia con una
 Battuta alzata di picci
 con due battute d. Ille
 gamba, et finta manti

strana 24v

a znovu provedený obrat
a dva *fioretti* dopředu
a dopad,⁶⁷⁰ poklona
a *gambada*⁶⁷¹ směrem
dovnitř, pozvednutá
capriola. 23 úderů, 4 takty.

Vznešená.

Rovná (nebo pravá)⁶⁷² noha se
zmenšením v točení

*e ritornata rivercia con
due fioretti inanzi e
posata riverenza con
una gambada di dentro
via, levata una
capriola. Battute 23. Tempi 4.*

La Nobile.

*La dritta gamba con
diminuzione in volta*

⁶⁷⁰ Viz část **7.4.2 Komentář ... POSATA**.

⁶⁷¹ *Gambada* může v tomto kontextu znamenat *sottopiede*, viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBA-TA / GAMBADA**.

⁶⁷² Viz část **7.4.2 Komentář ... DRITTO, DRITTA**.

et ritornata rimercia con
due fioretti man. et
pesata rimercia con
una gambada di dento
via, Lenata una
Capriolla Bat. 23. 14.

La Nobil.
La Oritta gamba con
diminutione in volta

strana 25

proti míře⁶⁷³ a pokrčená noha⁶⁷⁴
ve vzduchu a točená
capriola. 21 úderů, 3 takty.

Královna.

Dvojně *rodaty*⁶⁷⁵ a *recacciate*
jemné v točení a kroky
a skoky dvojně točené pro-
plétané. 17 úderů, 3 takty.

contra misura e gamba
rotta in aria & tonda
capriola. Battute 21. Tempi 3.

La Regina.

Con doppie rodate & recacciate
polite in volta con passi
& salti doppi tondi intre-
ciati. Battute 17. Tempi 3.

⁶⁷³ Viz část **7.4.2 Komentář ... MISURA**.

⁶⁷⁴ Viz část **7.4.2 Komentář ... GAMBA ROTTA**.

⁶⁷⁵ Viz část **7.4.2 Komentář ... RODATA**.

contra misura et gamba
 Cotta in aria di tonda
 Capriolle. Bat. 21. I. 3.

La Regina

Con doppie rodate et ceccaciate
 polite musta con passi
 Et sala doppie tondi mtr,
 ciate. Bat. 17. I. 3.

strana 25v

V této malé knížce
jsou pro pořádek obsaženy
všechny pětikroky
a pasáže ve dvou taktech,
které se provádějí
vícenásobně, rozsáhlé,
obtížné a nové. Tak,
aby ten, kdo se
zamýšlí pustit

*In questo picciol libro
si contengono per ordine
tutti li cinque passi
e passaggi di tempi due,
I quali sempre si vanno
moltiplicando più grandi,
difficili e moderni, Di
maniera ch' una che si
intenda di raggion di*

In questo picciol libro
si contengono per ordine
tutti li cinque passi
e passaggi di tempi due,
I quali sempre si uanno
multiplicando piu grandi,
difficili o moderni, Di
maniera ch'una che si
intenda di raggion di

strana 26

do tance, v této knize
úhrnem nalezl veškeré tančení
s pasážemi a variacemi,
které kdy
člověk může zvládnout.

*ballar, con i passaggi e
mutanze in questo
libro comprese troverà
tutto 'l ballar che mai
l'huomo possi fare.*

ballar, con i passaggi
mudanti in questo
libro compresi, trouara
tutto il ballar che mai
l'huomo potra fare.

10 Závěr

*Nechť tedy přijme Vaše Veličenstvo tento můj
nízký a ponížený dar, a se svou obvyklou vlídností
se uráčí přijmout ji s přihlédnutím nikoli k její nízkosti,
ale k nejhornivější oddanosti duše, s níž vám ji dávám.
(Evangelista Papazzone)⁶⁷⁶*

Taneční mistr Evangelista Papazzone odešel z vlasti do ciziny kvůli angažmá, podobně jako další představitelé vytríbené italské taneční kultury, a své uplatnění nakonec našel v zemi, která s ní už jistým způsobem byla obeznámena. Ještě před tím, než Rudolf II. se svým dvorem roku 1583 definitivně přesídlil do Prahy, žili v českých zemích šlechtici, kteří získali osobní zkušenosti s projevy italské kultury, včetně slavností a tance, ze svých kavalírských cest, pobytu v italských městech, italských nebo středoevropských habsburských dvorů. Přestože panovala obecná obeznámenost s existencí stylu tance *Cinquecento*, nebylo v Čechách příliš mnoho těch, kteří byli schopni takto tančit s plnou kompetencí. Praktická znalost a způsobilost tance „po vlasku“ byla znakem privilegovaných, proto bylo jeho osvojení jednou z možností, jak se mezi ně zařadit. To však bylo možné pouze prostřednictvím osob v tomto způsobu tance zběhlých, především tanečních profesionálů.

Papazonovo angažmá u Rudolfova dvora mělo všechny předpoklady úspěšné dvorské kariéry. Císař Rudolf pocházel z rodu, jehož příslušníci si byli velmi dobře vědomi významu okázalých slavností, doprovázejících významné mezníky jejich životů (svatby, korunovace, významné návštěvy

⁶⁷⁶ PAPAZZONE, *Tractatus de arte saltandi*, s. 2.

aj.) a někteří z nich takové události přímo sami aktivně organizovali. Skutečnost však byla jiná. Nelze než konstatovat, že Papazzone, byť podle předpokladu získal zdánlivě lukrativní pozici na jednom z nejprestižnějších dvorů Evropy, měl také pozoruhodnou profesní smůlu, protože příležitosti, které obvykle tanečním mistrům přinášely možnosti získat uznání, věhlas a ocenění, nebyly u dvora krále a císaře Rudolfa preferovány.

Zůstává pouze na úrovni historických spekulací, zda a nakolik onu smůlu mohla Papazonovi vynahradit přízeň mecenášů z řad české aristokracie. Nezdařilo se zatím dohledat důkazy o tom, jestli Papazzone navázal bližší styky s příslušníky české šlechty, jestli někdo z nich využil jeho služeb a případně mu svěřil taneční vzdělávání svých potomků. Jakkoli je například lákavá představa taneční výuky urozených dívek v domácím prostředí paláců významné katolické šlechty, nelze ji za současného stavu bádání vzhledem k nedostupnosti archivů potvrdit. Není však nereálná a zcela by odpovídala dobovým zvyklostem. Rozhodně je však jisté, že mezi významnými představiteli české nobility bylo nemálo těch, kteří italský způsob tance znali, uvědomovali si jeho společenský i politický význam a nadto jej dokonce i sami aktivně provozovali. Dokladem toho je i pozdější realizace dvorského představení *Phasma dionysiacum Pragense* (5. února 1617), v němž tančilo 12 předních českých šlechticů v čele s Vilémem Slavatou.⁶⁷⁷

V rozmezí let 1572–1575, kam můžeme dobu vzniku Papazonova rukopisu spolehlivě datovat, byl taneční styl *Cinquecento* již několik desetiletí znám a provozován a získal si značný respekt a popularitu i mimo území Itálie. *Gagliarda* byla v té době tancem nejen společensky etablovaným a váženým, ale přímo stěžejním a nepostradatelným pro celý taneční styl. Jistě tedy přispívalo k renomé tanečního mistra, pokud mohl prokázat, že ji

⁶⁷⁷ NIUBO, Marc, *Phasma Dionysiacum Pragense*, in: Alena Jakubcová (ed.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století*. Osobnosti a díla, Praha 2007.

ovládá na vysoké úrovni a že je schopen spolehlivě naučit další zájemce jak nezbytné základy, tak i své vlastní originální variace. Přesně to spolehlivě vykazuje Papazzonův rukopis, který jednoznačně svědčí o taneční erudici svého autora.

Pokud by se ovšem Papazzonova sbírka z období renesance dochovala jako jediná, poskytla by nám značně zkreslený pohled na celý tehdejší taneční styl. Dozvěděli bychom se z ní o existenci pouhých tří tanců, které bychom stěží dokázali nějakým způsobem rekonstruovat. Pochopili bychom sice, že *gagliarda* byla důležitá a že se tančila v různých variantách, ale nedovedli bychom si udělat základní představu ani o tom, jak se při společenských událostech mohla tančit jako párový tanec. Některé termíny by nám zůstaly zcela nejasné a stěží bychom také porozuměli užitým zkratkám a schematickým poznámkám. Komparace s ostatními italskými tanečními spisy oné doby ovšem osvětlí mnohé.

Rukopis Evangelisty Papazzona, který vznikl v rozmezí let 1572–1575, je druhým dochovaným uceleným tanečním spisem stylu *Cinquecento*, patří tedy k ranějším dochovaným spisům 16. století. Ve srovnání s dalšími tanečními sbírkami italské renesance na jedné straně potvrzuje jednotu celého stylu, zároveň je však dokladem autorovy originality v jeho pojetí *gagliardy*. Originální je i svým obsahem, jako jediný totiž obsahuje i stručné pojednání o způsobu tančení jednoduchých kráčivých tanců, jimiž jsou *pavana* a *passomezzo*. Volba uvedených tří tanců, které Papazzone, taneční mistr pážat (*Edelknabentanzmeister*), do svého spisu zařadil, hovoří pro didaktické účely a zároveň může vypovídat o tom, co tvořilo základní taneční výbavu jako součást výchovy budoucích kavalírů.

Dochovaný spis nevykazuje známky užívání, je čistý, neopotřebený, bez dodatečných spisů a poznámek. Komu byl určen a k čemu měl sloužit? Proč tento spis vlastně vznikl? Pro samotnou výuku jej Papazzone s největší

pravděpodobností nepotřeboval. Taneční základy jistě bezpečně ovládal, stejně jako množství *gagliardových* variací; pokud si jeho žáci dovedli osvojit a použít alespoň desetinu z toho, co ve svém spisku zachytil, naučili se více než dost, aby dokázali ve společnosti obstát.

Je velmi dobře možné, že Papazzonův rukopis neměl jiný účel, než prostě existovat a být k dispozici jako nezvratný doklad autorovy odborné erudice, a rovněž i literárních schopností. Snad Papazzonovy záznamy *gagliardových* variací ani neměly být srozumitelné někomu dalšímu. Pokud byly sepsány se záměrem dosvědčit autorovu způsobilost pro výuku tance a *gagliardy*, jejich četnost, způsob seřazení, množství odborných výrazů – a také efektní názvy některých variací – tomuto účelu musely skvěle posloužit. Papazzonův spis mohl být dokladem jeho profesní způsobilosti a zároveň výkazem jeho pedagogické připravenosti plnit svěřený úkol při výchově mladé aristokracie. Úhledný rukopis působí dojmem, že autor počítal s náhledy jiných osob, byť jen za účelem na první pohled přesvědčivého sdělení: „Hle, zde jasně vidíte, že jsem připraven, své práci rozumím, vše mám přehledně a metodicky zpracováno.“

Papazzone používal slovní popisy tanců, a to pouze u *pavany* a *passo-mezza*; obdobné slovní popisy byly běžné i u dalších italských autorů, u nichž ještě nenacházíme pokusy o grafické znázornění trajektorií tance či užívaných pohybů. *Gagliardu* jako takovou nepopsal vůbec, čímž se také od většiny dalších Italů neliší, tu představil pouze množstvím variací, se zřetelným záměrem postupovat od jednodušších ke složitějším, který ovšem ve druhé polovině není vždy striktně dodržen. Papazzonovy *gagliardové* variace jsou více či méně složitými kombinacemi konkrétních kroků, skoků a dalších pohybů, označených termíny, které se občas shodují s dalšími autory, některé se však vyskytují pouze u Papazzona. V jeho době ovšem ještě ani nelze hovořit o odborné terminologii, která se teprve začínala utvářet – užívané termíny ještě neměly ustálený význam a často také různí autoři volili

odlišný výraz pro týž pohyb, případně týž výraz pro různé pohyby. Stejně jako další italští autoři ani Papazzone neměl snahu a pravděpodobně ani potřebu u *gagliardy* a jejích variací spojit konkrétní kroky s nějakou melodií, rukopis zcela postrádá jakýkoli zápis hudby i odkazy ke konkrétním melodiím. *Gagliardu* ovšem bylo možné zatančit na jakoukoli *gagliardovou* melodii (podobně jako později menuet, valčík, polku, foxtrot atd.) na rozdíl od choreografovaných komponovaných tanců spojených s jednou konkrétní melodií jako *ballo*.

Papazonova práce bezesporu představuje cenné svědectví o vývoji vůdčího tanečního stylu raného novověku. Jde o ucelený a logicky setříděný text, vybavený všemi důležitými atributy: začíná dedikací mimořádně významné osobě, je orámován úvodem i shrnujícím závěrem, a samotný obsah představuje originální autorovy invence ve sféře *gagliardy*, uplatněné didaktickým způsobem. Papazonovy variace zřetelně postupují od kratších a jednodušších ke složitějším a náročnějším, obsahujícím fyzicky náročné elementy (střapcové a točené skoky), jež reflektují možnosti tehdejších adeptů tance prezentovat svou mužnost jako zdatní a obratní tanečníci, disponující fyzickou silou. Ve srovnání s dalšími italskými spisy stylů *Cinquecento* by Papazonův obstál i v tištěné formě, zůstal však jen ve formě rukopisu.

Naskýtá se samozřejmě otázka, zda je možné Papazonovy *gagliardové* variace v dnešní době rekonstruovat. Jejich detailní rozbor ve skutečnosti přináší více dalších otázek než jednoznačných odpovědí. Chybí tu propojení s konkrétní hudbou, chybí popisy provedení pohybových elementů a sekvencí, v některých případech nelze objasnit význam užitých termínů ani komparací s dalšími tanečními spisy. Přestože Papazzone udává délku jednotlivých variací v taktech a počty pohybů v příslušném počtu taktů, nelze jednoznačně rozhodnout, jak mají být do taktů rytmicky rozčleněny. Je proto třeba při-

znat, že v dnešní době Papazonův spis nemůže posloužit k přesné a jednoznačné rekonstrukci zapsaných *gagliardových* variací.

Neznamená to však, že je nelze prakticky využít, neboť síla jejich výpočetní hodnoty a přínos spočívá především v inspiraci. Už samotný počet a jejich rozmanitost svědčí o tom, že při znalosti základních pohybů je možné vytvářet další a další osobité kombinace, což ostatně všichni známí autoři tanečních sbírek dělali. Proto může mít Papazonův rukopis velký význam i pro ty, kteří se dnes aktivně renesančnímu tanci věnují, pokoušejí se vytvořit své vlastní variace a dávají tak *gagliardě* další možnost živé existence. Možností v *gagliardě* bylo a stále je tolik, že i dnes je možné přijít s originální a zajímavou křeací.

11 Soupis literatury

Prameny

Österreichische Nationalbibliothek Wien

PAPAZZONE, Evangelista: *Tractatus de arte saltandi* [online]. 1572–1575 [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://data.onb.ac.at/rec/AC13948997>

Dobové tisky

ARBEAU, Thoinot (transkripce Nicolas Graner), *Orchésographie* [online]. Langres 1589. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.graner.net/nicolas/arbeau/>. Český překlad je obsažen zde: BRYAN, Mikuláš, *Teatralita renesančního tance*, diplomová práce, FF UK Praha 2008.

CAROSO, Fabritio, *Il Ballarino* [online]. Venetia 1581. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso/>.

CAROSO, Fabritio, *Nobiltà di Dame* [online]. Venetia 1600. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/caroso2/>.

COMPASSO, Lutio (transkripce Greg Lindahl), *Ballo della gagliarda* [online]. Fiorenza 1560. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/compasso/>.

FLORIO, Ionn, *Queen Anna's New World of Words or Dictionarie of the Italian and English* [online]. London 1611. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/florio/>.

LUPI, Livio: *Libro di gagliarda, tordiglione, passo e mezzo, cannari e passeggi* [online]. Palermo 1607. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: [http://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_\(SCA\).pdf](http://www.libraryofdance.org/manuals/1607-Lupi-Libro_(SCA).pdf).

LUTII, Prospero (transkripce Joseph A. Casazza): *Opera bellissima nella quale si contengono molte partite et passeggii di Gagliarda* [online]. Perugia 1589. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <https://sites.google.com/site/renaissancedancesources/home/primary-dance-sources/lutii>.

NEGRI, Cesare, *Nuove Inventioni di Balli* [online]. Milano 1604. [cit. 1.9.2021]. Dostupné z: <http://www.pbm.com/~lindahl/negri/>.

Vydané prameny

BŘEZAN, Václav (ed. Jaroslav Pánek), *Životy posledních Rožmberků I-II*, Praha 1985.

CASTIGLIONE, Baldassare (přeložil Adolf Felix), *Dvořan*, Praha 1978.

FUČÍKOVÁ, Eliška (ed.), *Tři francouzští kavalíři v rudolfínské Praze – Pierre Bergeron, Jacques Esprinchard, François de Bassompierre*, Praha 1989.

GARSKI, Brigitte, *Cesare Negri, Le Gratie d'amore*, Hildesheim/Zürich/New York 2003.

SANTUCCI Ercole, *Mastro da Ballo* (faksimile), B. Sparti (Historical introduction), Hildesheim/Zürich/New York 2011.

SMITH, William A., *Fifteenth-Century Dance and Music: Twelve Transcribed Italian Treatises and Collections in the Tradition of Domenico Da Piacenza, Volume I: Treatises and Music*, NY 1995.

SUTTON, Julia, *Courtly Dance of the Renaissance: A New Translation and Edition of the Nobilta Di Dame (1600)*, Toronto 1995.

Slovníky

LE MOAL, Philippe (ed.), Gaillarde, in: *Dictionnaire de la Danse*, Paris 2008, s. 740.

LUTZ, Michael: Gaillarde, in: Ludwig Fincher (ed.): *Die Music in Geschichte und Gegenwart*, Sachteil 3, Kassel, London, Basel, New York, Prag, Metzler, Stuttgart, Weimar 1995, sl. 989–998.

SUTTON, Julia: Gaillard, in: Selma Jeanne Cohen (ed.): *International Encyclopedia of DANCE*, Volume 3, New York, Prag, Oxford 2004, s. 106–111.

SUTTON, Julia:, Gaillard, in: John Tyrrell (ed.): *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, Volume 9, Oxford 2001, sl. 449–451.

Literatura

BAROCHOVÁ, Hana, *Taneční mistr a jeho role v historii tance, Geneze a proměny tanečního a baletního mistra v průběhu 15.–18. století*, diplomová práce, HAMU Praha 2000.

BRODSKÁ, Božena, *Dějiny baletu v Čechách a na Moravě do roku 1945*, Praha 2006.

BROWN, Howard Mayer, STEIN, Louise K., *Hudba v renesanci*, Bratislava 2012.

BURKE, Peter, *Italská renesance*, Praha 1996.

BURKE, Peter, *Žebráci, šarlatáni, papežové*, Praha 2007.

BŮŽEK, Václav, *Ferdinand Tyrolský mezi Prahou a Innsbruckem. Šlechta z českých zemí na cestě ke dvorům prvních Habsburků*, České Budějovice 2006.

BŮŽEK, Václav, HRDLIČKA, Josef, KRÁL, Pavel, VYBÍRAL, Zdeněk, *Věk urozených, Šlechta v českých zemích na prahu novověku*, Praha – Lito-myšl 2002.

BŮŽEK, Václav, KRÁL, Pavel, *Člověk českého raného novověku*, Praha 2007.

CZERWINSKI, Albert, *Geschichte der Tanzkunst bei den cultivirten Völkern*, Leipzig 1862.

CZERWINSKI, Albert, *Brevier der Tanzkunst : die Tänze bei den Kulturvölkern von den ältesten Zeiten bis zur Gegenwart*, Leipzig 1879.

DANĚK, Petr, Co všechno (ne)víme o hudbě české renesance, *Opus musicum* 2003/2, s. 33.

DOLEŽALOVÁ, Kateřina, Cesare Negri, in: Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008, s. 380–383.

DOLEŽALOVÁ, Kateřina, Tanec v době renesance – umění či pouhá kratochvíle, in: Andrea Rousová (ed.), *Tance a slavnosti 16.–18. století*, Praha 2008, s. 53–66.

DÜLMEN, Richard van, *Historická antropologie*, Praha 2002.

ELIAS, Norbert, *O procesu civilizace*, Praha 2006, s. 148–150.

GALUSZKA, Justyna, Jak Kraków witał arcyksiężniczkę? Uroczystości ślubne i koronacyjne Anny Habsburžanky i Zygmunta III Wazy w 1592 roku, in: *Przegląd Nauk Historycznych*, 2018, R. XVII, nr 2 [17], s. 225–251.

GARIN, Eugenio, ed., *Renesanční člověk a jeho svět*, Praha 2003.

HAUSENBLASOVÁ, Jaroslava, *Der Hof Kaiser Rudolfs II.*, Praha 2002.

HOJDA, Zdeněk, „Kavalírské cesty“ v 17. století a zájem české šlechty o Itálii, in: *Itálie a střední Evropa*, Praha 1986, s. 216–239.

HOLÝ, Martin, *Zrození renesančního kavalíra, Výchova a vzdělávání šlechty z českých zemí na prahu novověku (1500–1620)*, Praha 2010.

HORYNA, Martin, *Vilém z Rožmberka a hudba*, *Opera historica* 3, 1993, s. 257–264.

JAKUBCOVÁ, Alena, VAŇÁČ, Martin, Ferdinand Tyrolský, in: Alena Jakubcová (ed.): *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007, s. 165–168.

JANÁČEK, Josef, *Rudolf II. a jeho doba*, Praha 1987.

JANÁČEK, Josef, *Ženy české renesance*, Praha 1996.

KAZÁROVÁ, Helena, *Barokní balet ve střední Evropě*, Praha 2008.

KAZÁROVÁ, Helena, *Barokní taneční formy*, Praha 2005.

KENDALL, Gustavia Yvonne, *Le gratie d'amore 1602 by Cesare Negri, translation and commentary*, disertační práce, Stanford University, 1985.

KENDALL, G. Yvonne, *Theatre, dance and music in late Cinquecento Milan*, *Early Music*, Rome 1949, s.74–95.

KLEMENTOVÁ, Kateřina, *Renesanční tanec: zrcadlo kultury raně novověké společnosti*, disertační práce, FF UK, Praha 2015.

KOLDINSKÁ, Marie, *Každodennost renesančního aristokrata*, Praha – Litomyšl 2001.

KOLDINSKÁ, Marie, MAŤA, Petr, *Deník rudolfinského dvořana*, Praha 1997.

LINDELL, Robert, Hudební život na dvoře Rudolfa II., *Hudební věda* 26, 1989, s. 99–111.

MAŘA, Petr, *Svět české aristokracie (1500–1700)*, Praha 2004.

MOTNIK, Marko, Italienische Tanzkunst am Habsburger Hof, in: *"All'Ungaresca – Al Español", Die Vielfalt der europäischen Tanzkultur 1420–1820*, Freiburg 2012, s. 133–145.

NAHACHEWSKY, Andriy, Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories, *Dance Research Journal* 27/1, Spring 1995, s. 1–15.

NIUBO, Marc, Phasma Dionysiacum Pragense, in: Alena Jakubcová (ed.), *Starší divadlo v českých zemích do konce 18. století. Osobnosti a díla*, Praha 2007.

PÁNEK, Jaroslav, *Poslední Rožmberkové – velmoži české renesance*, Praha 1989.

PÁNEK, Jaroslav, *Výprava české šlechty do Itálie v letech 1551–1552*, České Budějovice 2003.

RACEK, Jan, *Italská monodie z doby raného baroku v Čechách*, Olomouc 1945.

ROTTENSTEINER, Gudrun, Vom „Ballarino“ zum „Maitre à danser“, in: *Morgenröte des Barock: Tanz im 17. Jahrhundert*, Freiburg 2004, s. 181–188.

RYANTOVÁ, Marie, *Památníky aneb štambuchy, to jest alba amicorum*, České Budějovice 2007.

RYANTOVÁ, Marie, *Polyxena z Lobkovic*, Praha 2016.

ŘÍHOVÁ, Jana, *Kateřina Hradecká z Montfortu (1556–1631)*, diplomová práce, Jihočeská univerzita v Českých Budějovicích, 2017.

SACHS, Curt, *Eine Weltgeschichte des Tanzes*, Hildesheim/Zürich/New York 2007.

SALMEN, Walter, *Der Tanz und Tanzen vom Mittelalter bis zur Renaissance*, Hildesheim/Zürich/New York 1999.

SALMEN, Walter, *Der Tanzmeister*, Hildesheim/Zürich/New York 1997.

SALMEN, Walter, *Musikleben im 16. Jahrhundert. Musikgeschichte in Bildern. Band III: Musik des Mittelalters und der Renaissance*. Lfg. 9, 2. Auflage. Leipzig 1983.

SVOBODA, Milan, *Redernové v Čechách*, Praha 2011.

ŠEDIVÁ KOLDINSKÁ, Marie, CERMAN, Ivo a kol., *Základní problémy studia raného novověku*, Praha, 2013.

TICHOTA, Jiří, Bohemica a český repertoár v tabulaturách pro renesanční loutnu, *Miscellanea musicologica* 31, 1984, s.143–225.

TILLMANOVÁ, Hana, *Maestri di ballare aneb nejvýznamnější italští taneční mistři 16. století z pohledu Cesare Negriho a jeho sbírky Nuove Inventioni di Balli*, seminární práce, FF UK, Praha 2013.

TILLMANOVÁ, Hana, Taneční mistr z pohledu Cesara Negriho a jeho sbírky Nuove inventioni di balli (1604), *Clavibus unitis* 3, 2014 [online], s. 29–42, dostupné z: https://www.acecs.cz/media/cu_2014_03.pdf.

TILLMANOVÁ, Hana, O dvorných způsobech kavalírů rudolfínské doby, *Clavibus unitis* 6, 2017 [online], dostupné z: https://www.acecs.cz/media/cu_2017_06_tillmanova.pdf.

TŮMOVÁ, Ludmila, *Svět Kryštofa Popela mladšího z Lobkovicz optikou jeho deníků*, diplomová práce, FF UK, Praha 2013.

VOCELKA, Karl, *Habsburgische Hochzeiten 1550–1600 : Kulturgeschichtliche Studien zum manieristischen Repräsentationsfest*, Böhlau, Wien u. a. 1976.

VOJTEK, Miklós, *Terpsichore Istropolitana*, Bratislava 2009.

VOLEK, Tomislav, JAREŠ, Stanislav, *Dějiny české hudby v obrazech*, Praha, 1977.

WEGNER, Kurt, *Der Tanzlehrer – Strukturanalyse eines Berufes als Beitrag zur Soziologie des Tanzens*, disertační práce, Wirtschafts- und Sozialwissenschaftlichen Fakultät der Universität zu Köln, 1962.

ZÍBRT, Čeněk, *Jak se kdy v Čechách tancovalo*, Praha 1898.

12 Příloha 1: Slovník italských pojmů

Do tohoto slovníku jsem pro přehlednost zařadila italské výrazy, které se opakovaně vyskytují v textu mé práce. Některé z nich podrobněji vysvětluji na jiných místech: obecně rozšířené taneční pojmy, jež užíval také Papazzone, v kapitole **7.4 Papazonovy termíny a jejich komparace s dalšími sbírkami**; výrazy představující názvy italských tanců zase v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**, na což zde u příslušného hesla vždy upozorňuji. Tvar plurálu uvádím pouze v případech, kdy byl běžně užíván.

Ballo/balletto (pl. *balli/balletti*) – taneční forma autorské choreografie. Podrobněji v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

Balzetto (pl. *balzetti*) – skůček, zdrobnělina výrazu *balzo* (skok). Někteří autoři dávali přednost výrazu *saltino*, jenž má stejný význam.

Battuta (pl. *battute*) – v italských tanečních spisech velmi frekventovaný výraz, převážně ve významech úder, úhoz, rána. Např. *battuta dei mani* (tlesknutí – úder rukama), *battuta di piede* (dupnutí, úder nohy o zem), v přeneseném významu také časový údaj jako jedna doba (úder) taktu. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Brando (pl. *brandi*) – kruhový renesanční tance, italská obdoba francouzských bránlů. V italských sbírkách jeho jednoduchá forma popsána není.⁶⁷⁸ Čtyři tance z Negriho sbírky, označených jako *brandi*,⁶⁷⁹ jsou ovšem spíše

⁶⁷⁸ *Bránly* jsou popsány pouze ve francouzských pramenech, nejpodrobněji v Arbeauově Orchésographii.

⁶⁷⁹ Jako *brandi* jsou v Negriho sbírce označeny: *Brando di Cales*, *Brando Gentile*, *Biscia Amorosa* a *Alta Regina*.

balletti, některé kruhovou formu mají, další jen v náznaku, a jeden (*Alta Regina*) ji zcela postrádá.

Cadenza (pl. *cadenze*) – dopad, doskok, uzavírající krokovou sekvenci – např. v pětikrocích v *gagliardě*.

Calcagno – pata. Viz *Punta e calcagno*.

Canario – renesanční párový tanec s charakteristickými dupavými a vlečenými kroky. Podrobněji v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

Capriola (pl. *capriole*) – často užívaný taneční termín v období renesance, franc. *capriole*. Jde zpravidla o výskok s křížením napjatých nohou nebo úderem nohy o nohu. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Cascarda – typ tance stylu *Cinquecento*, většinou párového. Zápisy jejich konkrétních choreografií obsahují sbírky Fabritia Carosa. Podrobněji v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

Cinquecento – italský výraz obecně užívaný pro označení 16. století, který jsem přejala pro celý italský taneční styl vrcholné renesance.

Cinque passi (pl.) – pětikroky. Základní kroková sekvence *gagliardy*, prováděná v 6-dobém taktu, sestává ze čtyř kroků či poskoků s výsunem nohy a je ukončena dopadem na poslední 6. dobu. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Continenza (pl. *continenze*) – zdvořilostní pohyb, užívaný především v *balletti*, nejčastěji prováděný ve spojení s poklonou (*riverenza*). Je to malý úkrok stranou s přísunem, doplněný pozvednutím na špičky nohou a plynulým pomalým poklesem. Provádí se většinou dva – doleva a doprava.

Creanza (pl. *creanze*) – italský výraz, který znamená slušnost, dobré způsoby chování. V italských sbírkách 16. století (hlavně Caroso a Negri) často zdůrazňovaná součást tance, k níž patřilo náležité vykonávání poklon při vyzývání k tanci, líbání rukou při tanci, úcta k dámě, projevovaná i neustá-

lým pohledem na ni, ale také zdvořilost prokazovaná ostatním osobám v sále, to vše prováděno se šarmem, elegancí, důstojností a jistou zdobností.

Vyskytuje se i ve spojení *Creanza Honorata*, tedy dobré způsoby na patřičné úrovni. nebo *Creanza Cavaleresca*, tedy kavalírské (rytířské) způsoby.

Doppio (pl. *doppi*) – dvojitý, zdvojený, nejčastěji jako přívlastek vyjadřující zdvojení pohybu nebo taneční variace, např. *passo doppio* – dvojný krok, *mutanza doppia* – zdvojená variace apod. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Fermato, fermata (pl. *fermati, fermate*) – adjektivum, odvozené od slovesa *fermare*, jež znamená: zastavit, zadržet, zarazit, přerušit... V tanečních spisech najdeme nejčastěji spojení *passi fermati*, které je možné přeložit jako zadržované či zastavované kroky, jejich provedení ovšem nikdo z tanečních mistrů nevysvětlil. Lze provádět jako pozvednutí nohy pokrčené v koleně a jejího rázného napřimení směrem dolů před stojnou nohu, kdy pata výrazně směřuje k zemi, ale nedotkne se jí, postupně pravou a levou nohou⁶⁸⁰, případně jako velmi malé výsuny v gagliardových krocích.

Fiancheggiato, fiancheggiata (pl. *fiancheggiati, fianchggiate*) – adjektivum (někdy ve tvaru gerundia – *fiancheggiando*), které vyjadřuje, že nějaký krok či pohyb se provádí v natáčení bokem (*fianche* znamená bok), buď postupem šikmo v diagonále se změnou směru nebo jen pouhým natočením těla.

Finto, finta (pl. *finti, finte*) – nejčastěji adjektivum vyjadřující předstírání nebo naznačení nějakého pohybu či gesta; např. *seguito finto* – sled kroků, předstírající chůzi opačným směrem, *baccio finto* – naznačený polibek apod. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

⁶⁸⁰Tento způsob se dnes běžně používá v provedení *balletta So ben mi chi ha buon tempo* z Negriho sbírek.

Fiocco – střapec. Používal se při nácvičku skoků v otočce s vykopáváním nohy do výše – *salto del fiocco*, podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Fioretto (pl. *fioretti*) – v tanečním smyslu efektní pohyb, zpravidla spojený s naskakováním na špičky, hojně využívaný v *gagliardě* i v *balletti*. Italské sbírky zachycují více typů. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Gagliarda – populární renesanční tanec. Podrobněji v kapitole **6 Gagliarda – stěžejní tanec Papazonova spisu.**

Giostra – italský výraz, který znamená kolotoč, rychlý sled, také potyčka, klání či turnaj – ve smyslu rytířského zápolení.

V tancích *Cinquecenta* to bývá část, která sestává se vzájemného přibližování a vzdalování kavalíra a dámy, výměn místa, kroužení kolem sebe, často obsahuje efektní pohyby (skůčky, *fioretti*...), tedy jakési stylizované taneční klání a zároveň společná taneční hra s náznakem střetu a elementů boje (dupnutí, tlesknutí).

Grave (pl. *gravi*) – častý přídomek italských tanečních výrazů, který znamená, že příslušný pohyb se má provádět pomalu a důstojně, např. *Passi gravi. Riveranza grave* aj.

Groppo (pl. *groppi*) – variace pětikroku (viz *Cinque passi*) kombinující křížené zanožování se *sottopiede* (viz) a ukončená *cadenzou* (viz). Výraz *groppo* znamená spleť, změť, motanice, uvedené pohyby mají připomínat splétání.⁶⁸¹

Incerto (pl. *incerti*) – v italštině znamená nejistý, pochybný. Caroso jej ve své první sbírce užíval pro označení tanců (*balletto incerto*), u nichž autor nebyl znám.

⁶⁸¹ Odvození názvu i popis variace jsou uvedeny v obou Carosových sbírkách.

Intrecciato (pl. *intrecciati*) – proplétaný. Často se objevuje se spojení s *cinque passi* (pětikroky) a *capriolami*. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazzonovy termíny...**

Mezza Luna – doslova půlměsíc, obrazné vyjádření pro půlkruh či oblouk, jímž se má osoba v prostoru ubírat.⁶⁸²

Mezza riverenza – poloviční poklona. Ačkoli se tato poklona poměrně často vyskytuje u Carosa v popisech tanců (např. *Dolce Amorofo Fuoco*, *Passo e mezzo – Il Ballarino*, a mnohem častěji ve druhé sbírce *Nobiltà di Dame*), není nikde vysvětlena. Z kontextu vyplývá, že bývá prováděna jako ukončení krokové sekvence, což nabízí provést ji tak, jako se dokončuje *riverenza* – tedy přinožením přes snížení těžiště s rozšířením kolen, což je druhá půle poklony.

Mutanza (pl. *mutanze*) – variace. V některých sbírkách se objevuje i ve tvaru *mudanza* (pl. *mudanze*).

Nizzarda – renesanční párový tanec se zvedáním tanečnice, italská obdoba *volty*. Podrobněji v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

Passomezzo (také *Passo e mezzo*) – kráčivý tanec v sudém metru, sestávající z opakování krokového vzorce dvou pomalých a tří rychlejších kroků, podle Arbeaua⁶⁸³ rychlejší varianta *pavany*. Podrobněji v kapitole **5.3 Pavana a passomezzo...**

Passaggio / passeggio (pl. *passaggi / passegi*) – výraz, který znamená pasáž, procházka, promenáda, v italských tancích pak většinou sled kombinovaných kroků a pohybů, tedy kroková pasáž. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazzonovy termíny...**

⁶⁸² Např. *balletto Contentenza d'Amore*, CAROSO, *Il Ballarino*, s. 60–61.

⁶⁸³ BRYAN, *Teatralita*, s. 65.

Passo (pl. *passi*) – znamená prostě krok, termín, který se v italských sbírkách vyskytuje opravdu hojně. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Pavana – kráčivý tanec v sudém metru pomalého tempa, sestávající z opakování krokového vzorce dvou pomalých a tří rychlejších kroků. Podrobněji v kapitole **5.3 Pavana a passomezzo...**

Pirlotto (pl. *pirlotti*) – pirueta.

Punta e calcagno – doslova špička a pata, varianta *gagliardového* pětikroku (viz *Cinque passi*). Jsou to jemné skůčky (*Zoppetti*) na jedné noze, přičemž druhá ťukne o zem nejprve špičkou a pak patou, totéž se opakuje s poskoky na druhé noze. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Puntata (pl. *puntate*) – obřadný kroková sekvence italských *balletti* 16. století. Sestává z kroku levou nohou lehce šikmo dopředu, který má být provedený velmi hrdě, a přísunu pravé nohy do páru s levou, při němž se mají pokrčit kolena a snížit tělo, na spojených nohou se má ještě elegantně lehce pozvednout a plynule poklesnout – jako v závěru *Riverenzy*. Italští mistři rozlišují více typů, které se liší délkou doby provedení.

Quattrocento – italský výraz obecně užívaný jako název 15. století, používá se i pro označení italského stylu tance příslušného období.

Recacciata / ricacciata (pl. *recacciate / ricacciate*) – pohyb, při němž pozvednutá aktivní noha jakoby "odhání" nohu stojnou do opačného směru, dopředu či dozadu, a přitom se položí na její místo. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Regola (pl. *regole*) – pravidlo. V tanečních sbírkách Carosa, Negriho a Santucciho.

Ripresa (pl. *riprese*) – italské taneční sbírky popisují více typů. Nejčastější je *ripresa grave*, která se provádí jako malý pozvednutý úkrok

stranou, s přisunutím druhé nohy do páru, opakovaný. Dále byla využívána ještě *ripresa minuíta* (také *r. minuta*), kde je pohyb stranou veden střídavým stáčením špiček a pat k sobě a od sebe, popsána je také *ripresa minima*, při níž se špičky a paty stácejí rovnoběžně. Negri uvádí ještě *ripresu di sottopiede*, která je ovšem totožná se *sottopiede* (viz).

Ritirata (pl. *ritirate*) – ústup, vzdalování, v italských tancích (nejčastěji *canario*) znamenala couvání tanečními kroky od partnera. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Riverenza (pl. *riverenze*) – italský výraz pro poklonu, nejdůležitější zdvořilostní pohyb tanců *Cinquecenta*. Italské sbírky rozlišují více typů, které se liší hlavně délkou provedení: *riverenza grave*, *r. minima*, *r. breve*... Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Salto (pl. *salti*) – skok, v různých variantách častý element *gagliardových* variací.

Salto tondo (pl. *salti tondi*) – točený skok, často zařazovaný do *gagliardových* variací, prováděný v různých obměnách. Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Saltino (pl. *saltini*) – skůček, zdrobnělina výrazu *salto* (skok). Někteří autoři dávali přednost výrazu *balzetto*, jenž má stejný význam.

Scambiata (pl. *scambiate*) – buď sled kroků prováděných stranou se závěrečným doskočením (Caroso v *cascardách*) nebo výměna pozice nohou (bez poskoku), z nichž jedna je vpředu a druhá vzadu (Negri). Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Sciolta (pl. *sciolte*) – část *balletti*, která se tančí v odlišném tempu nebo rytmu, zpravidla rychleji, často v závěru tance.

Segnata (pl. *segnate*) – odvozeno od slovesa *segnare*, jež znamená vyznačit, označit, označkovat, zaznamenat, poznačit (si), poznamenat (si), dá(va)t

znamení... Objevuje se v popisech Cesara Negriho, např. *balletto Alta Mendoza*.

Seguito (pl. *seguiti*) – výraz odvozený od slovesa *seguire*, které znamená jít, chodit, sledovat, následovat, pokračovat... V italských tanečních sbírkách *seguito* znamená sled kroků, jichž je více typů a jsou odlišeny přívlasky, např. *seguito ordinario* – sled tří obvyklých kroků, *seguito spezzato*, sled tří kroků prováděných za poloviční dobu, aj.

Seguito finto (pl. *seguiti finti*) – viz *Finto, finta*.

Sempio (pl. *sempii*, ve starších textech *scempio*, pl. *scempii*) – jednoduchý. Používá se jednak jako adjektivum, méně jako výraz pro jednoduchý krok; častější je *passo* (viz) nebo *passo sempio*.

Sottopiede (pl. *sottopiedi*) – sled poskočných kroků prováděných stranou, při němž pozvednutá noha umístěná vpředu či vzadu jakoby odsune stojnou nohu opačným směrem a zaujme její místo. Provádí se doleva i doprava jednou či opakovaně, na závěr může být *cadenza* (viz).

Tordiglione – renesanční párový tanec, ve stylu *Cinquecento* má specifickou formu střídající sóla a promenády kavalíra a dámy v množství variací. Podrobněji v kapitole **5.2 Taneční formy stylu Cinquecento**.

Trabucchetto (pl. *trabuchetti*) – pohybový element italských *balletti* (viz), efektní a velmi často užívaný. Provádí se jako malý úkrok či skůček na pološpičku, s přiblížením paty druhé nohy, která má zůstat ve vzduchu, k patě stojné nohy. Často jich bývá více za sebou se střídáním opačných směrů nebo tvoří závěr jiné řady kroků. Existuje také varianta s doskočením na špičky obou nohou současně – *Trabucchetto à piedi pari* (*balletto Bassa Colonna* ze Carosovy sbírky *Il Ballarino*).

Trango (pl. *trabuchetti*) – pohybová sekvence italských *balletti*, provádí se jako krok šikmo rovně dopředu, s poklesem a pozvednutím paty nohy, která

je vzadu, a opětým přenesením váhy na nohu vzadu, přes pokles (zhrounutí dolů) s pozvednutím paty nohy, která je vpředu.

Tratatto (pl. *tratatti*) – traktát, část knihy.

Villanella (pl. *villanelle*) – v italském kontextu typ vícehlasé vokální skladby zábavného charakteru, komponované převážně v 15. a 16. století. Stejnomený tanec je zapsán v první Carosově sbírce jako *balletto incerto* (viz).

Volta – v tanečním kontextu velmi frekventovaný výraz, který má více významů, je to mimo jiné i název tance se zvedáním tanečnice v otočce. Výraz je odvozen od slovesa *voltare*, což znamená otočit, natočit, obrátit jiným směrem, nasměrovat, zahnout, odbočit... Souvisí tedy s točením a změnami směru. *Volta* znamená ale i násobnost, počet opakování (např. *due volte* = dvakrát). Podrobněji v kapitole **7.4 Papazonovy termíny...**

Zoppetto – naskočení na nohu se současným přednožením druhé nohy, lehce šikmo. Domnívám se, že jde pouze o jiné označení běžného *gagliardového* kroku, při němž se noha příliš nezvedá. Výraz je odvozen od slovesa *zoppicare*, které znamená kulhat, napadat, pokulhávat, belhat se. Proto si myslím, že při něm jde pouze o lehké naskočení na nohu, spíš rychlé přešlápnutí podobné tomu, které člověk udělá, když chce při chůzi ulevit bolavé noze.