

Latvijas Kultūras akadēmija  
Starpkultūru komunikācijas un svešvalodu katedra

DEJA FRANCIJAS GALMĀ 16. GADSIMTĀ: ITĀLIJAS IETEKME GALMA DEJĀS

Bakalaura darbs

Autore:  
Akadēmiskās bakalaura studiju programmas “Mākslas”  
Starpkultūru sakaru (Latvija un Francija) apakšprogrammas  
4. kursa studente Baiba Prokofjeva  
(ID Nr. 20120327)

Darba vadītāja:  
Lektore, mag. paed. Anita Vaišle

---

/paraksts/

Rīga

2016

# SATURS

IEVADS.....	3
1. DEJAS JĒDZIENS UN LOMA 16. GADSIMTĀ.....	6
1.1 Dejas definīcija.....	6
1.2 Dejas loma 16. gadsimtā.....	9
2. RENESANSES DEJU TRAKTĀTU APSKATE.....	14
2.1 Deju pieraksti 16. gadsimtā.....	16
2.2 Galma dejas 16. gadsimtā.....	19
3. FRANCIJAS GALMA KULTŪRPOLITIKA UN VĒSTURE.....	30
3.1 Galms Francijā.....	30
3.2 Fransuā I personība un viņa galms.....	33
3.3 Katrīnas de Mediči valdīšanas laiks.....	38
3.4 Mūzikas un poēzijas akadēmija.....	47
NOBEIGUMS.....	49
KOPSAVILKUMS // TĒZES.....	51
AVOTU UN LITERATŪRAS SARAKSTS.....	53
RÉSUMÉ.....	56
SUMMARY.....	57

## IEVADS

Bakalaura darba tēma „Deja Francijas galmā 16. gadsimtā: Itālijas ietekme galma dejās” ir turpinājums autorei iepriekšējiem pētījumiem – „Dejas Francijas galmā 13. – 15. gadsimtā” un „Deja Fransuā I galmā: Itālijas ietekme galma dejās”. Šis ir noslēdzošais darbs, kurā autore plāno apskatīt dejas lomu un attīstību Francijas galmā 16. gadsimtā, kad vadošo lomu dejas mākslā noteica Itālija.

Darba tēma, pēc autorei domām, ir uzskatāma par aktuālu, jo Latvijā ir salīdzinoši maz pētījumu seno deju jomā, kas ir būtiska kultūras izziņas sastāvdaļa. Dejas izpēte var ļaut labāk izprast tā laika dzīvi un uzskatus, jo tā savā veidā ir kā sava laikmeta spogulis, kas parāda to, kāda bija dzīve 16. gadsimtā Francijā. Pieaugošo interesi par senajām dejām Latvijā pierāda seno deju grupas un to popularitāte, kas pamudināja autori pievērsties tieši šai tēmai.

Bakalaura darba izpētes priekšmets ir dejas, kas ir ne tikai izklaides veids, bet arī kustību mākslas izpausme. Deja līdzās citiem mākslas veidiem kļūst par sava laikmeta domāšanas un uzskatu projicētāju uz deju grīdas. Pašcieņas pilna attieksme pret savu dzīvi ir centrālā tendence galma mentalitātē, ko raksturo sevis reprezentācija dejā. Harmonijas klātesamība dejā nav nejauša, jo Renesanses laikmetā, gan mākslā, gan arhitektūrā tiecās sasniegt harmoniju. Tiek uzskatīts, ka 16. gadsimtā Itālijai pieder noteicošā loma dejas attīstībā, ko pierāda tajā laikā sarakstītie deju traktāti, kas iegūst atzinību arī ārpus Itālijas robežām, tādējādi atstājot savu ietekmi Eiropas galmos, it īpaši Francijā. 16. gadsimtā Francijas galmā interese par Itālijas kultūras mantojumu ir ļoti plaša un pamatojoties uz šo uzskatu, tika izvirzīta darba hipotēze – *Itālijas ietekme dejā Francijas galmā saglabājās visa 16. gadsimta garumā.*

Lai hipotēzi pārbaudītu, darbam ir izvirzīts mērķis izpētīt, kādas dejas tika dejotas Francijas galmā 16. gadsimtā un kāda ir Itālijas loma Francijas galma dejās.

Lai darba mērķis tiktu īstenots, darbam ir sekojošie uzdevumi:

1. Noskaidrot dejas definīciju vēsturiskā aspektā un īpaši 16. gadsimtā.
2. Aprakstīt, kāda ir dejas nozīme 16. gadsimtā galmā.
3. Izpētīt Francijas galma vēsturi 16. gadsimtā.
4. Analizēt monarhu īstenoto kultūrpolitiku.
5. Izpētīt, kādas dejas tika dejotas 16. gadsimtā Francijas galmā un kāda ir to izcelsme.

6. Izpētīt un analizēt Francijas un Itālijas deju traktātus, lai noskaidrotu, kādas dejas dominē visa gadsimta garumā Francijas galmā.

Pirmajā daļā tiks aplūkotas dejas definīcijas, balstoties uz latviešu un franču valodā pieejamajām definīcijām, lai noskaidrotu, kādi elementi raksturo deju. Dejai jau no tās pirmsākumiem ir bijusi daudzējāda forma un mērķis, tādēļ šajā nodaļā tiks aplūkota dejas nozīmē 16. gadsimtā. Šajā vēstures periodā veidojās ķermeniskuma izpratne dejā. Kļuva skaidrs, ka dejas skaistums ir līniju un formu harmonijā, vīrietim un sievietei tiecoties vienam pie otra. Bija cieņā atziņa, ka cilvēka ķermenis spēj izteikt dvēseles stāvokli, tāpēc katrai kustībai ir jābūt apģarotai. Pieņemot šo pozīciju, deja varēja būt ne tikai izklaidētāja, bet arī līdzeklis dvēseles stāvokļa izteikšanai. Noskaidrojot dejas definīciju, tiks aplūkota tās nozīme galma sabiedrībā, kas ir pakļauta noteiktai etiķetei un uzvedības normai, kur tiek definēti arī uzvedības noteikumi dejas laikā. Kā spilgtu piemēru tam var minēt Baldasāra Kastiljones darbu „Galminieks”, (*Baldassare Castiglione „Il Cortegiano”*) kas apskatīja galma dzīvē pieņemtās manieres un uzvedību.

Darba otrā daļa tiks veltīta Francijas vēsturiskajai izpētei 16. gadsimtā. Sākot ar Fransuā I<sup>1</sup> valdīšanas laiku, Francija piedzīvo kultūras dzīves uzplaukumu, kura galvenais veicinātājs ir pats monarhs, kurš būdams labi izglītots, izprata kultūras vērtību nozīmīgumu. Viņa neveiksmes militārajā jomā tika pārvērstas veiksmīgā kultūrpolitikā, tādējādi Itālija ienāca Francijas galmā un kļuva par noteicošo kultūras procesu radītāju. Jau Fransuā I valdīšanas laikā ne visi atbalstīja Itālijas pieaugošo lomu galmā. 16. gadsimts Francijā iezīmējās ar daudziem konfliktiem, it īpaši ticības kariem, kas tomēr neiespaidoja galma dzīvi un ļāva tai turpināt eksistēt un attīstīties. Ar Katrīnas Mediči<sup>2</sup> ienākšanu galmā, atgriezās arī Itālijas kultūras ietekme. Katrīna Mediči nevēlējās aizmirst savas dzimtenes kultūru, tieši otrādi, viņa to vēlējās ienest Francijas galmā. Iespaidojoties no Fransuā I realizētās kultūrpolitikas, viņa galma dzīvē ienesa svētkus, balles un izklaides, kas lika aizmirst politiskos un reliģiskos konfliktus. Interesi par Itālijas kultūru viņa ieaudzināja savos dēlos, nākamajos Francijas monarhos (Fransuā II (*François II, 1559-1560*), Šarls IX (*Charles IX, 1560 -1574*) un Anrī II (*Henri II, 1574-1589*)).

Darba trešā daļa tiks veltīta dejas traktātu analīzei. Kā galvenie avoti tiks izmantoti Tuāna Arbo (*Thoinot Arbeau*), Čezāres Negri (*Cesare Negri*) un Fabricio Karozo (*Fabritio Caroso*) deju traktāti, kas sarakstīti 16. gadsimtā Francijā un Itālijā. Kultūras uzplaukums Itālijā ļāva attīstīties mūzikai, kas savukārt bija cieši saistīta ar deju, tādejādi Itālijā parādījās

<sup>1</sup> Fransuā I (*François Ier*) – Francijas monarhs no 1515-1547.

<sup>2</sup> Katrīna Mediči (*Catherine de Médicis*) (1519- 1589) – Francijas karaļa Anrī II (*Henri II*) sieva.

pirmie deju traktāti un deju skolotāji, kas veicināja dejas attīstīšanos un izplatīšanos. Pirmie deju traktāti parādījās Itālijā, un tikai gadsimta beigās tapa deju traktāts Francijā. Salīdzinot un analizējot deju traktātos iegūto informāciju autore plāno noskaidrot kādas dejas tika dejotas, un kāda ir to izcelsme, kā arī noskaidrot kāda ir to attīstība 16. gadsimtā.

Par galveno metodi darba tapšanas laikā tiek uzskatīta literatūras analīze. Darba specifika nosaka literatūras izpēti un analīzi, kā arī izmantoto avotu salīdzināšanu.

## 1. DEJAS JĒDZIENS UN LOMA 16. GADSIMTĀ

Ar mākslu mūsdienās tiek apzīmētas daudzas lietas, piemēram, mūzika, teātris, literatūra un daudzas citas lietas, kas sniedz cilvēkiem estētisko baudījumu. Pie šī uzskaitījuma pieder arī deja, kuras nozīmīgums, laikam ejot, ir tikai audzis. Tā viennozīmīgi ir atradusi stabili vietu starp citiem mākslas veidiem. Deja ir cilvēka ķermeņa pārvaldīšanas māksla. Deja nebūt nav tikai noteiktas kustības mūzikas ritmā, tā ir sarežģīta māksla, kur caur cilvēka ķermeņa kustībām tiek nodots vēstījums apkārtējiem. Šādi dejas ir eksistējusi kopš cilvēces pirmsākumiem un eksistē vēl šodien. Muzikologs, Kurts Zaks (*Curt Sachs*) uzskata, ka dejas ir mākslas māte. Mūzika un dzeja eksistē laikā; glezniecība un arhitektūra telpā, taču dejas vienlaicīgi eksistē gan laikā, gan telpā. Radītājs un viņa radītā lieta, mākslinieks un viņa darbs ir viena un tā pati lieta.<sup>3</sup>

### 1.1 Dejas definīcija

Vārds *deja* mums katram tomēr asociējas ar kaut ko savu, vienam ar mūziku, citam ar kustību, vēl kādam ar kādu noteiktu dejas veidu, piemēram, baletu. Tomēr pirms runāt par deju un to nozīmi cilvēku sabiedrībā ir būtiski noskaidrot, kādas ir dejas raksturojošās iezīmes. Lai to veiktu, autore ir pētījusi dejas dažādas definīcijas, kas ļautu saskatīt dejas vienojošos komponentus. Pētot dejas definīciju, autore par pamatu izmantos materiālus latviešu un franču valodās, kas varētu sniegt precīzāku informāciju. Vispirms aplūkosim latviešu valodā piedāvātās definīcijas.

Deja – ritmiskas, saskaņotas kustības noteiktā tempā un veidā, parasti mūzikas pavadījumā.<sup>4</sup>

Deja – mākslas veids, kura galvenie izteiksmes līdzekļi ir ķermeņa harmoniskas kustības, kas ritmiski izkārtotas kompozīcijā, kura veido dejas plastisko zīmējumu, kā arī temps un dinamika.<sup>5</sup>

Deja – ir ritmiskas kustības, ko parasti izpilda mūzikas taktī. Tās sākotnējais mērķis var būt reliģisks, maģisks, militārs, sociāls vai māksliniecisks.<sup>6</sup>

Deja kā ritmiski strukturēts un tajā pašā laikā ekstātisks kustību komplekss.<sup>7</sup>

<sup>3</sup> Sachs, Curt. World history of the dance. New York: W.W. Norton & Co, 1963. 3.lpp.

<sup>4</sup> Latviešu valodas vārdnīca. Rīga: Avots, 2006.

<sup>5</sup> Latvijas padomju enciklopēdija 10. sēj. Rīga: Galvenā enciklopēdiju redakcija, 1982. 2. sēj.

<sup>6</sup> Ideju vārdnīca. Rīga: Zvaigzne, 1999. 99. lpp.

<sup>7</sup> Herdera vārdnīca. Simboli. Rīga: Pētergaiļa bibliotēka, 1994. 37.lpp.

Deja – dejas māksla (ne dejošanas māksla), tāpat kā dramatiskā māksla dzejā, lieto dižākos līdzekļus sava mērķa sasniegšanai. Mūziku rada ar skaņām, dzeju ar vārdu un plastiku, kas stāv vistuvāk dejai, ar matēriju; bet dejas materiāls ir paši cilvēki, un tā darbojas ar kustībām un fantāziju. Tās saturs ir forma, kāpēc tā ir pievilcīgākā no visām mākslām, jo bez kāda starpnieka piegriežas savam mērķim – jutekļu baudas ierosai.<sup>8</sup>

Rita Spalva, dejas pedagoģe un horeogrāfe, savā grāmatā dejas definīciju raksturo šādi: mākslas veids, kurā māksliniecisko tēlu rada formalizētas kustības. Deja, radusies kā ritmiska ķermeņa darbība, laika gaitā radījusi savus izteiksmes līdzekļus, izkārtotus telpā un sakārtotus laikā ar mūzikas vai ritma starpniecību.<sup>9</sup> Arī turpmāk autore uzsver mūzikas svarīgumu uzskatot, ka dejas un mūzikas vienotība ir uzskatāma par dejas kompozīcijas struktūras nozīmīgāko elementu.<sup>10</sup> Deju un kustību terapeite Ilze Paparinska sniedz sekojošu dejas definīciju: deja ir cilvēka garīgās un fiziskās izpausmes dabīga izteiksmes forma. Solis – dejas pamatelements. Soļu ritma turpinājums veido simetriju un kārtību, ko papildina no ritma izrietošās kustības, kas ir kvalitatīvi atšķirīgas no ikdienas soļiem un kustībām, kurām piemīt praktisks pielietojums.<sup>11</sup>

No dotajām definīcijām latviešu valodā, varam secināt, ka galvenie figurējošie dejas raksturojošie elementi ir ritmiskas/harmoniskas kustības, kas mūzikas pavadījumā veido deju kā vienu veselumu.

Turpinot pētījumu, apskatīsim piedāvātas dejas definīcijas tulkojumā no franču valodas.

Deja – ķermeņa kustība ritmisku soļu izpildījumā, parasti mūzikas instrumentu vai balss pavadījumā.<sup>12</sup>

Deja – ritmiski izpildīti lēcieni un soļi vijoles vai balss pavadījumā, lai kopā priecātos.<sup>13</sup>

Deja – ritmiskas ķermeņa kustības, instrumentu skaņas vai balss pavadījumā.<sup>14</sup>

Deja – ritmisku soļu un kustību virknējums, visbiežāk izpildīts mūzikas pavadījumā vienas personas vai partneru izpildījumā.<sup>15</sup>

<sup>8</sup> Latviešu konversācijas vārdnīca. Rīga: A. Gulbja Apgādībā, 1928 – 1929. 3. sēj.

<sup>9</sup> Spalva, Rita. *Tēls un dejas kompozīcija*. Rīga: RaKa, 2004. 60.lpp. (Turpmāk: Spalva)

<sup>10</sup> Spalva. *Tēls un dejas kompozīcija*. 79.lpp.

<sup>11</sup> Paparinska, Ilze. *Ieskats Eiropas deju vēsturē*. Deja, kustība, ķermenis. Mārupe: Drukātava, 2013. 37.lpp.

<sup>12</sup> Le dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roi. Tome premier A-L. Paris: Chez la veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Coignard. 1694.

<sup>13</sup> Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts: divisé en trois tomes. Tome premier A-E. Abbé de Chalivoy: par Antoine Furetiere. 1690.

<sup>14</sup> Dictionnaire critique, de la langue Française par Jean-François Féraud. Tome premier A-D. Marseille: chez Jean Mossy Pere et Fils, imprimeurs du roi, de la ville, de la marinē etc. 1788.

Deja – noteiktā ritmā izpildīts soļu un lēcienu virknējums visbiežāk mūzikas pavadījumā.<sup>16</sup>

Deja – dejas darbība. Brīvu, ritmisku ķermeņa kustību virknējums (visbiežāk mūzikas pavadījumā), esot sev noteiktam mērķim un atbilstot estētikai.<sup>17</sup>

Deja – sevis izpaušanas māksla interpretējot horeogrāfiskas kompozīcijas; darbības, kas ar to saistās. a) harmonisks un ritmisks soļu un žestu virknējums. b) soļu un žestu virknējums, noteikts ritmā ar muzikālu atbalstu, kura pavadījumā tos izpilda pa pāriem vai grupā.<sup>18</sup>

Deja – dejas darbība; ķermeņa kustību kopums, galvenokārt, mūzikas ritmā pakļaujoties noteikumiem.<sup>19</sup>

Deja – ritmisks ķermeņa kustību virknējums, attīstoties noteiktiem soļiem, visbiežāk mūzikas vai balss pavadījumā.<sup>20</sup>

Deja – ritmisks soļu un kustību virknējums, visbiežāk izpildīts mūzikas pavadījumā, vienas vai vairāku personu izpildījumā.<sup>21</sup>

Deja – ritmiskas ķermeņa kustības, galvenokārt, mūzikas pavadījumā.<sup>22</sup>

Nodotajām definīcijām varam secināt, ka visvairāk izmantotie deju raksturojošie elementi ir ritmiskas ķermeņa kustības, muzikāls pavadījums, kas var būt gan instrumentāls, gan vokāls, soļu un lēcienu virknējums, kas tiek izpildīts pamatojoties uz dejas ritmu un noteikumiem kā arī personas, kas to izpilda. Tādejādi var secināt, ka franču valodā piedāvātās definīcijas kā galvenās iezīmes min ritmu, ķermeņa kustības un muzikālu pavadījumu.

No iepriekš aplūkotajām latviešu valodā publicētajām definīcijā galvenie izdalītie elementi bija ritmiskas kustības un mūzikas pavadījums. Tādejādi mēs varam redzēt, ka abās valodās piedāvātās definīcijas satur vienādus galvenos dejas raksturojošos elementus. Ritms nodrošina dejas saskaņotību un nosaka tās raksturu. Mainoties ritmam var mainīties dejas tēls, piemēram, plūstošs ritms veicina mieru un līdzsvara efektu horeogrāfijā, neitrāls ritms ar asiem lēcieniem melodijā rada koncentrēšanās un sasprindzinājuma iespaidu, saasināts ritms

---

<sup>15</sup> Larousse de la langue française. Lexis. Direction de Jean Dubois. Paris: Larousse. 2002. 488.lpp.

<sup>16</sup> Dictionnaire de la langue française abrégé du dictionnaire de Littré par A. Beaujean. Paris: Librairie Générale Française. 1990. 415.lpp.

<sup>17</sup> Le Nouveau Petit Robert. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française. Paris: Le Robert. 2010. 613.lpp.

<sup>18</sup> Grand Larousse en 5 volumes. Tome 2. Paris: Larousse. 1990. 854.lpp.

<sup>19</sup> Le petit Larousse: grand format. Paris: Larousse. 1993. 305.lpp.

<sup>20</sup> Dictionnaire Hachette encyclopédique illustré. Paris: Hachette Livre. 1997. 491.lpp.

<sup>21</sup> Larousse. Dictionnaire de français. Paris: Larousse. 1995. 279.lpp.

<sup>22</sup> Dictionnaire du français Non conventionnel. Jacques Cellard et Alain Rey. Paris: Hachette. 1991. 264.lpp.



un melodija – nelīdzsvarots, saspringts raksturs.<sup>23</sup> Šī īpašība tiek izmantota arī renesanses<sup>24</sup> laika dejās, kas katra var būt ar savu raksturu, ko nosaka tās ritms. Bez šaubām deja nav iespējama, bez cilvēka ķermeņa, kas izpilda šīs dejas kustības attiecīgā ritmā, izmantojot dažādus dejas elementus, piemēram, palēcienus u.c. Mūzika ir kā apvienojošais elements ritmam un ķermeņa kustībām, kas palīdz izveidot gatavu dejas kompozīciju. Dejas un mūzikas vienotība ir vispārpieņemts horeogrāfijas mākslinieciskuma kritērijs. Tātad dejas mākslā mūzikai piemīt divējādas funkcijas – tā nosaka horeogrāfisko formu un saturu. Ideālā šī vienotība piešķir dejas kompozīcijai jaunas pakāpes tēlainību. Komponists un muzikologs J. Sloņimskis uzsver, ka mūzika piešķir dejai jaunas dimensijas – emocionālo intensitāti un psiholoģisko dziļumu. Mūzika ir dejas emocionālās un ritmiskās darbības noteicēja, tā pastiprina dejas izteiksmību.<sup>25</sup> No visa iepriekš minētā varam secināt, ka šie galvenie elementi katrs ieņem nozīmīgu lomu dejas veidošanā un padara deju par mākslas veidu.

Dejas definīciju analīze ir pierādījusi, ka gan latviešu, gan franču valodā piedāvātajās definīcijās ir sastopami kopējie elementi, kas kalpo par galvenajiem kritērijiem dejas definīcijas noteikšanā. Tika noskaidrots, ka galvenie elementi ir ritms, ķermeņa kustības un mūzika. Šo elementu apvienojums mums sniedz to, ko mēs saucam par deju. Šie elementi bez šaubām bija sastopami Renesanses laika dejās, par kurām tiks runāts darba turpinājumā. Šī laikmeta dejas ir izcēlušās ar savu graciozitāti un precizitāti gan soļu izpildē, gan ritma ievērošanā, ko papildina mūzika, padarot deju par veselu pasauli. Prasības deju sacerētājiem un izpildītājiem galvenokārt bija ieklausīšanās mūzikā, pakļaušanās mūzikas ritmam ievērojot dejas manieri, ievērot dejas laukumu, atcerēties kustības un būt tehniski pārliecinātam.<sup>26</sup> Tieši galms ir tā vide, kas noteica renesanses deju sarežģīto raksturu un lai labāk izprastu dejas neatņemama pētījuma sastāvdaļa ir attiecīgas vides apskatīšana un šajā gadījumā tas ir galms.

## 1.2 Dejas loma 16. gadsimtā

Pastāv uzskats, ka deja eksistē jau kopš civilizācijas pirmsākumiem, taču tās loma būtiski atšķīrusies no mūsdienu cilvēka izpratnes par deju. Deja var būt gan kā mākslas

<sup>23</sup> Spalva. Tēls un dejas kompozīcija. 82.lpp.

<sup>24</sup> **Renesanse** – (fr. *renaissance* atdzimšana) – straujš kultūras attīstības periods Rietumeiropā viduslaiku beigu posmā (Itālijā 14.- 16. gs., citās valstīs 15. gs. beigās un 16. gs.). Nosaukums „renesanse” radās Itālijā 15. – 116. gs. un apzīmēja kultūras uzplaukumu, ko laikabiedri raksturoja kā antīkās kultūras atdzimšanu pēc ilgstoša kultūras pagrimuma.

<sup>25</sup> Spalva. Tēls un dejas kompozīcija. 76-77.lpp.

<sup>26</sup> Spalva. Tēls un dejas kompozīcija. 58.lpp.

izpaušme, ko jau iepriekš minējām, gan kā daļa no rituāla, gan arī cilvēku izklaides veids. Deja jau cilvēces pirmsākumos ir fiksēta tieši, pateicoties tēlotājmākslai, kura vienīgā pierāda dejas eksistenci kopš civilizācijas pirmsākumiem. Pastāv uzskats, ka dejas kalpoja reliģiskiem un maģiskiem mērķiem. Reliģiskās un maģiskās dejas ir cieši saistītas, jo abas kalpoja kā rituāla sastāvdaļa, dejas varēja būt kā sava veida sazināšanās ar dievu. Deja tika izveidota kā neatņemama rituāla sastāvdaļa gandrīz visās pirmatnējās reliģijās. Visām tautām, neatkarīgi no pielūgsmes objektiem, dejas kļuva par būtisku kulta sastāvdaļu. Senajā Grieķijā dejas bija būtiska dzīves sastāvdaļa, kuru cildināja un iekļāva savos darbos dzejnieki. Viņi dejai piedēvēja dievišķu izcelsmi un uzskatīja, ka pat Dievi dejo. Dejas tika sasaistītas ar dažādiem kulta svētkiem, piemēram, Dionīsa svētkiem. Grieķu kultūra neiztika bez mūzām, un arī dejai bija sava mūza *Terpsihora*, kas pati nedejoja, toties spēlēja liru un iedvesmoja pārējos mesties dejas virpulī. Grieķi, būdami skaistā cildinātāji, skaisto vēlējās redzēt arī dejā, kas izpaudās, kā precīza soļu izpilde, iekļaušanās ritmā, grācija un mēra izjūta, un tieši šādas īpašības tika izkoptas Renesanses laika dejās, kur antīkai kultūrai tika piešķirta liela nozīme.

Kristietības izplatīšanās pielika punktu daudzām pagānu ticībām un to rituāliem. Viduslaikus ir pieņemts uzskatīt tumšu un drūmu laiku Eiropas vēsturē, tomēr tā nav patiesība. Viduslaiku cilvēks, sākot ar parastāko zemnieku līdz pat karalim, mīlēja svētkus un centās tos padarīt pēc iespējas krāšņākus. Francija viduslaikos bija valsts, kurā notika aktīva sabiedriskā dzīve, kas kalpoja kā labvēlīga augsne dejai. Dzīvespriecīgie francūži mīlēja dejas un uzskatīja to kā neatņemamu svētku un svinību sastāvdaļu. Daži tā laika pārstāvji atļāvās izteikties, ka Francija nodarbojas tikai ar dejām, kas, protams, bija nedaudz pārspīlēti. Viduslaikos pamazām sāk veidoties galms, kura neatņemama izklaides sastāvdaļa bija dejas. Galma dejas radās no vienkāršās tautas dejām, kuras pielāgoja galma etiķetei. 15. gadsimtā parādās pirmie deju traktāti, kurus ir sarakstījuši itāļu deju meistari, kas sniedz mums priekšstatu par šī laika dejām.

16. gadsimts ir Renesanses laikmets, kas iezīmē sevī vispārēju kultūras un mākslas uzplaukumu, kas skar arī deju. Deja kļuva par galminieku dzīves neatņemamu sastāvdaļu, kas savukārt, veicināja deju skolotāju pieaugumu un deju traktātu rašanos. Baldasārs Kastiljone (*Baldassare Castiglione*) sarakstīja traktātu "Galminieks" (*Il Libro del cortegiano*), kurā tiek apskatītas galma dzīvē pieņemtās manieres un uzvedību kāda tiek sagaidīta gan no kungiem, gan dāmām. Šis darbs kļuva par gandrīz katra augstmaņa lasāmvielu ne tikai Itālijā, bet arī Francijā, kur pavisam drīz pēc izdevuma itāļu valodā parādījās šī darba tulkojumi franču valodā. Kastiljones „ideālais galminieks” bija cilvēks ar labu izglītību un augstiem ētikas standartiem. Papildus kara mākslas meistarībai un fiziskajām dotībām galminiekam ir jābūt

mākslas pazinējam, gudram un asprātīgam sarunu biedram, dzejniekam, dziedātājam un mūziķim, kā arī graciozam dejotājam. Lai graciozi un precīzi dejotu, bija nepieciešama dejas apmācība. Itālijā radās neskaitāmas deju skolas, kur mācīja ne tikai dejot, bet arī labas uzvedības manieres. Itālijas galmos deju skolotāju pienākumos bija iestudēt izrādes, mācīt galminiekus dejot un paukot, vadīt saviesīgus pasākumus. Kā raksta dejas vēsturnieks Kurts Zakss, agrāk profesionāls dejotājs bija no ceļojoša mīmu vai nicināto žonglieru vidus. Taču tagad viņš ir prinču pavadonis, reizēm arī sāncensis.<sup>27</sup> Lai izpelnītos skaista dejotāja titulu, dejotājam bija jāpiemīt plūstošām dejas kustībām, izsmalcinātām manierēm, vieglumam un graciozitātei, kas izpaudās katrā dejas solī. Ar vārdiem minētās īpašības nebija iespējams apgūt. Arī drukātie mācību materiāli nespēja palīdzēt, jo grāciju un izsmalcinātību veidoja iedzimtība, kuras attīstīt palīdzēja zinoši skolotāji. Pateicoties šādām stingrām prasībām, dejas mācības pie deju meistariem, kļuva par obligātu nepieciešamību šajā sabiedrībā.<sup>28</sup> Tādējādi jau agrā bērnībā tika uzsāktas dejas apmācības. Dejojot galminieks ne tikai izrādīja savas deju prasmes un graciozitāti, bet arī savus krāšņos tērpus un rotaslietas tādējādi parādot savu sociālo statusu. Galma dzīvei kļūstot aizvien bagātīgākai un izsmalcinātākai, galminieki bija spiesti pierādīt sevi, ne tikai ar savu aristokrātisko izcelsmi, bet arī ar manierēm un galma etiķetes ievērošanu. Deju prasme spēlēja ne mazāk svarīgu lomu sociālā stāvokļa iegūšanā.<sup>29</sup> Arbo savā darbā „*L'Orchesographie*” apraksta ne tikai sava laika dejas un to izpildīšanu, bet runā arī par to, kāda ir dejas loma un nozīme.

*„Kapriols: Es labprāt nodarbojos ar paukošanu un tenisu, un tas man palīdzēja atrast draugus starp manu aprindu jauniem vīriešiem. Taču nemācoties dejot, es nekad nevarēju iepazīties dāmām, no kurām, kā man liekas, ir atkarīga jauna cilvēka reputācija.*

*Arbo: Tev ir taisnība, vīrieši un sievietes no dabas meklē viens otra uzmanību, un nekas tā neiedvesmo kavalieri būt uzmanīgam un padevīgam kā mīlestība. Ja gribi apprecēties, tev jāsaprot, ka tieši maigums un grācija ir tas, kas atklājas dejā un iekaro dāmu sirdis... Vēl vairāk, dejā var pārbaudīt, vai iemīļotais ir stiprs miesā, un tāpat pārlicināties, ka viņam ir patīkama figūra. Šo iemeslu un vēl citu dēļ dejas ieņem svarīgu vietu sabiedrības dzīvē.”<sup>30</sup>*

Šis fragments lieliski parāda to, cik būtiska bija dejas loma. Dejas, bez šaubām, bija patīkama izklaide un laika pavadīšana, bet ieskatoties dziļāk, mēs varam redzēt tās

---

<sup>27</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un baleta Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 69.lpp.

<sup>28</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 372.lpp.

<sup>29</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. 335.lpp.

<sup>30</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogue, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

daudzfunkcionalitāti. Renesanses laikmetā, dejošana bija kas vairāk par sabiedrisku saskarsmi un vingrināšanos. Patiesībā, tas bija aristokrātu veids, lai iekļautos augstākajā sabiedrībā. Jauniešiem, dejošana bija lieliska iespēja iepazīt tuvāk vienam otru un noskatīt sev līgavu vai līgavaini par ko savā darbā runā Arbo.

Kā jau iepriekš apskatījām, dejas piemīt vairākas funkcijas. Dejai galmā varēja būt politisks raksturs. 16. gadsimtā pieaugot un nostiprinoties karaļa varai Francijā, valdniekam nemitīgi bija jāpierāda sava varenība un spēks. To neapšaubāmi pierādīja armija un veiksmīgie karagājieni, tomēr Renesanses laikmetā ar to vien nepietika. Pārejā no viduslaikiem uz jaunāko laiku kultūru radās jauns pasaules uzskats – Humānisms<sup>31</sup>, kur pasaules izziņas centrā atrodas cilvēks. Kā kultūras un literatūras faktors tas kulmināciju sasniedza Renesanses jundītajā 16. gadsimta Eiropā, kur tobrīd augstu vilni sita arī visam laikmetam raksturīgā aizraušanās ar klasisko literatūru un mākslu, arvien pieaugošais individuālisms un priekšstats, ka ideāls ir vispusīgs cilvēks (vīrietis), kas sevī savieno gan valstsvīru, gan dzejnieku, gan zinātnieku, gan karavīru.<sup>32</sup> Tādējādi monarham savas spējas un vara bija jāpierāda arī citās jomās, kur dejai bija ne mazāk būtiska loma. Karaļa galmā pulcējās ne tikai viņa labvēļi, bet arī tie, kuru interesēs bija mainīt valdošo varu, ko valdnieks ļoti labi apzinājās. Lielisks veids, kā visiem pierādīt savu varenību bija svētku rīkošana. Brantoms<sup>33</sup> atsauc atmiņā, ka Katrīna de Mediči ar lielāko prieku rīkoja svētkus, piemēram, dzīres, balles, dejas, cīņas. Venēciešu vēstnieks Lippomano apgalvoja, ka 1577. gada ziemā galmā bez mitas notika balles un turnīri, koros ar vislielāko prieku piedalījās pats karalis.<sup>34</sup> Kā atzīmē vēsturnieks Žans Fransuā Solnons, dejas nebūt nav pati mazsvarīgākā no mākslas veidiem. Tā ir neatņemama karalisko svētku sastāvdaļa. Galma izklaides bija lielā cieņā un tika iestudētas ar sevišķu vērienu – intermēdijām<sup>35</sup> ne vien tika gatavoti tērpi un maskas, bet arī radītas sarežģītas dekorāciju konstrukcijas ar īpašu skatuves mašīnēriju. Intermēdijas, pārdomātas katrā detaļā, tās tika veltītas karaļu un viņu tuvinieku kāzām, dzimšanas dienām un valsts vizītēm. Neapšaubāmi, intermēdijām bija arī politiska nozīme, jo, demonstrējot galma krāšņumu, tās netieši liecināja par valsts varenību.<sup>36</sup>

---

<sup>31</sup> **Humānisms** – uzskatu un rīcības sistēma, kam raksturīga mīlestība un cieņa pret cilvēkiem, viņu tiesību aizstāvība, rūpes par personības attīstību. Kā vienota idejiska kustība radās Renesanses laikmetā.

<sup>32</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 64.lpp.

<sup>33</sup> **Brantoms** (*Brantôme*) – pilnajā vārdā Pierre de Bourdeille (1540 – 1614) bija franču rakstnieks, galma hronists un vēsturnieks.

<sup>34</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 140-141.lpp.

<sup>35</sup> **Intermēdijas** – (lat. *intermedius* – tas, kas stāv pa vidu) – 1) viduslaikos deju priekšnesumi ēdienu pasniegšanas starplaikos; 2) neliels skaņdarbs vai skatuves uzvedums (pantonīma, balets, maskarāde) izrādes cēlienu starplaikos.

<sup>36</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un balets Eiropas kultūrā*. 67.lpp.

1581. gadā Katrīnas de Mediči rīkotais galma balets (*ballet de cour*)<sup>37</sup> „Karalienes komiskais balets” (*Ballet Comique de la Royne*) ir iegājis vēsturē kā slavenākais galma balets, kā arī tas tiek uzskatīts par mūsdienu klasiskā baleta priekšteci, kas tā nozīmīgumu tikai pavairo. Liela nozīme galma baleta attīstībā bija faktam, ka 1555. gadā Francijas galmā no Itālijas ieradās Baltazars de Božuajē (*Balthazar de Beaujoyeux*), Katrīnas de Mediči angažēts galma deju iestudējumiem, deju apmācībai un karalisko izrāžu veidošanai. Božuajē ieradās no Savoijas kā augstas reputācijas deju meistars un vijolnieks.<sup>38</sup> Božuajē bija „Karalienes komiskā baleta” iestudētājs. Galma baleta tēma bija saistīta ar romiešu mitoloģiju, kur galvenās darbības un stāsts tika pavēstīts gan caur deju, gan mūziku un dzeju. „Karalienes komiskais balets” ir saglabājies Katrīnas Mediči personīgajā aprakstā, kur viņa šo galma baletu nosauc par mākslas un varas savienību, kas it īpaši izceļ apgalvojumu, ka galma baletu funkcija ir politiska – karaļa un viņa varas cildināšana. Šī funkcija tikai pastiprināsies nākamajās desmitgadēs un savu apogeju sasniegs Luija XIV (*Louis XIV*)<sup>39</sup> valdīšanas laikā.

Varam secināt, ka dejai 16. gadsimtā ir daudz sarežģītāks mehānisms, nekā mēs to iedomājamies šodien. Renesanses laika deja ir antīkā kultūras mantojuma ietekmēta. Māksla, tai skaitā arī deja, tiecās atklāt cilvēka gara, prāta, jūtu un ķermeņa skaistumu. Tāpēc Renesanses māksliniekiem īpaši saistošas bija neoplatonisma idejas par izsmalcinātas apgarotības, intelektuālisma un emocionalitātes sintēzi.<sup>40</sup> Kā jau iepriekš tika minēts, galma dzīve nebija iedomājama bez dejas, kā rezultātā viena no galminieka prasībām bija deju prasmes apgūšana, lai veiksmīgi iekļautos šajā sabiedrībā. Krāšņa un bagātīga galma dzīve bija karaļa varas vizītkarte. Svētki galmā kļuva par nepieciešamību, lai izklaidētu tur esošos galminiekus un bieži vien arī viesus. Grezni svētki, kuros deja bija neatņemama sastāvdaļa, bija karaļa iespēja izrādīt savu varenību. Attīstoties dejas horeogrāfijai, mēs nonākam līdz galma baletiem, kas izcēlās ar savu grandiozitāti un neatstāja vienaldzīgu nevienu, kārtējo reizi izcēla monarha valdīšanu. Pieaugošā interese par deju veicināja deju skolotāju un deju traktātu rašanos, kas veicināja dejas attīstību un nopietnas horeogrāfijas rašanos, kas vēlākos gados vainagojās ar baleta rašanos, kas šobrīd ir viens no skaistākajiem mākslas veidiem.

---

<sup>37</sup> **Ballet de cour** – galma balets 16. Gadsimtā bija sinkrētiska izrāde ar izstrādātu dramaturģiju, kuras sastāvā iekļāvās recitatīvi, dziedājumi, deja un instrumentālā mūzika.

<sup>38</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 87.lpp.

<sup>39</sup> Luijs XIV (*Louis XIV*) – Francijas karalis, pazīstams arī kā Saules karalis. Valdīja no 1643. – 1715. gadam.

<sup>40</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. 65.lpp.

## 2. RENESANSSES DEJU TRAKTĀTU APSKATS

Iepriekšējā nodaļā jau tika minēts, ka Renesanses laikmets ienesa jaunas vēsmas ne tikai mākslā, literatūrā un cilvēku domāšanā, bet arī mūzikā un dejā. Renesanse bija īsts galma sociālo deju uzplaukuma laiks un skatuves dejas rašanās priekšvēstnesis. Skaistums, grācija un grezni tērpi liecināja par personas sociālo statusu, tāpēc dejojprasmē un manieru izkopšana kļuva par sabiedriski aktīva cilvēka nepieciešamību. Daudzi vēlējās spodrināt dejas meistarību vai katru dienu.<sup>41</sup> Kultūras vēsturnieks Andris Rubenis min, ka tikai pamazām tika izstrādātas galma kultūras formas. Viena no tām bija deja, kuras stingrā stilizācija prasīja augstu racionalitāti.<sup>42</sup> Fransuā I bija kaislīgs dejas mīļotājs, pievēršot šai nodarbei arī savus radniekus. Viņa ballēs īpaši izcēlās karaļa māsa Margarita. Viņas dejošana esot piesaistījusi visu klātesošo skatienus un uzmanību. Viņas mīļākā deja esot bijusi *pavane*, kurā viņai sāncenšu nebija.

Šajā laikā tiek veikti pirmie nopietnie deju pieraksti un parādās nepieciešamība pēc prasmīgiem deju skolotājiem. Pirmie deju pieraksti parādās Itālijā, kas tieši norāda uz Itālijas vadošo lomu dejas pasaulē. Pirmie dejas traktātu autori rakstīja par dejas filozofiju, tehniku, terminoloģiju un centās savienot atsevišķas kustības sistēmā. Pirmie deju skolotāji bija arī horeogrāfi (deju sacerētāji) un dejas teorētiķi. Viņi mēģināja kanonizēt kustības, ierobežot tās telpā, veidot tās harmonijā ar mūziku, meklēt arvien jaunus izteiksmes līdzekļus, līdzīgi kā to darīja komponisti mūzikā. Tieši itāļu dejas meistari un viņu aktivitātes līdz pat 17. gs. sākumam noteica dejas modi Eiropā.<sup>43</sup> Džeina Džindžela (*Jane Gingell*) min, ka starp 1581. un 1607. gadu tika publicēti seši galvenie deju teksti Eiropā: viens Francijā kā autors bija Arbo (*Arbeau*), un pieci Itālijā kā autori bija Karozo (*Caroso*), Negri (*Negri*), Lupi (*Lupi*) un Lutijs (*Lutij*). Neskatoties uz faktu, ka katram Eiropas galmam bija sava raksturīgā deju gaume, tomēr bez šaubām Itālija bijā vadošā šajā lauciņā.<sup>44</sup>

Pirmais anonīmais deju manuskripts, kas nonācis līdz mūsdienām, ir datēts ar 1450. – 1455. gadu. Tajā ir deju apraksti un deju pavadījumi, kā arī pausta, iespējams, Domenico de Pjačenas (*Domenico da Piacenza*) - deju novatora, viena no talantīgākajiem un nozīmīgākajiem 15. gadsimta itāļu horeogrāfiem – estētiskā doktrīna. Ir zināms, ka viņš ir

<sup>41</sup>Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 75.lpp.

<sup>42</sup>Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 80.lpp.

<sup>43</sup>Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 69.lpp.

<sup>44</sup>Thomas, Bernard. *Gingell, Jane. The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 17.lpp.

bijis izcils deju skolotājs un deju sacerētājs un ticis iecelts par Zelta Pieša (*Militia Aurata*) ordeņa kavalieri. 1460. gadā D. de Pjačenca izdeva traktātu „Par dejas un horeogrāfijas mākslu” (*De arte saltandi et choreus ducendi*), kurā aprakstītas divdesmit četras dejas Itālijas ziemeļdaļas un Lombardijas stilā, kā arī izklāstīta autora dejas apmācības metode. D. de Pjačencas idejas mākslā turpināja itālis Guļjelmo Ebreo (*Guglielmo Ebreo*), ievērojams sava laika dejojātājs, deju skolotājs un komponists Mediči galmā. Viņa atziņas apkopotas 1463. gada izdotajā „Traktātā par dejas mākslu” (*De practica seu arte tripudii*). Līdz mūsdienām nonākuši septiņi šī traktāta eksemplāri, kuri ietver atšķirīgu informāciju. Viens no tiem sākas ar sonetu, kas veltīts dejas mākslas estētiskajai un morālajai nozīmei. Traktāta otrā, praktiskā daļa, sastāv no 32 deju aprakstiem.<sup>45</sup> Viņa skolnieks Antonio Kornazano (*Antonio Cornazzano*), kas visdrīzāk atbilda amatierim, nekā profesionālim bija izdevis vienu traktātu „Dejas mākslas grāmata” (*Il Libro dell'arte de danzare*), kas ir saglabājusies tikai vienā manuskriptā un glabājas Vatikāna bibliotēkā. Viņš pārņēma sava skolotāja doktrīnu, nodarbojoties ar žestu skaidrošanu.<sup>46</sup>

Šajā vēstures periodā veidojās ķermeniskuma izpratne dejā. Kļuva skaidrs, ka dejas skaistums ir līniju un formu harmonijā, vīrietim un sievietei tiecoties vienam pie otra. Bija cieņā atziņa, ka cilvēka ķermenis spēj izteikt dvēseles stāvokli, tāpēc katrai kustībai ir jābūt apgarotai. Pieņemot šo pozīciju, deja tika aicināta būt ne tikai izklaidētāja, bet arī līdzeklis dvēseles stāvokļa izteikšanai. Kustība, izteiksme un ritms kļuva par galvenajiem dejas estētikas elementiem.<sup>47</sup> Atdzimstot Platona<sup>48</sup> idejai par kosmosa harmoniju, rodas uzskats, ka deja, kas pakārtota līdzīgi kosmosā pastāvošajai harmonijai un ģeometrijai savieno cilvēku ar dievišķo.<sup>49</sup> Tādējādi deja iemieso sevī sava laika domāšanu un pasaules uztveri. Pašcieņas pilna attieksme pret savu dzīvi ir centrālā tendence galma mentalitātē, ko raksturo sevis reprezentācija dejā. Deju meistars Eskuievels (*Juan de Esquivel*) atgādināja, ka jādejo ar tādu attieksmi, ko var raksturot kā apzinātu bezrūpību un izsmalcinātu brīvību.<sup>50</sup> Harmonijas klātesamība dejā nav nejauša, jo Renesanses laikmetā, gan mākslā, gan arhitektūrā tiecās sasniegt harmoniju. Arī domāšanā un pasaules uztverē būtiska bija savstarpējā lietu harmonija, kas nodrošināja laimīgu esamību. Itāļu dejas meistars Guļjelmo Ebreo (*Ebreo*), tāpat kā citi izcili Renesanses laika praktiķi un domātāji, centās atrast un pamatot harmonisku

<sup>45</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 70.lpp.

<sup>46</sup> Bourcier, Paul. *Histoire de la danse ne Occident*. Paris: Seuil, 1994. 75.lpp.

<sup>47</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 65. – 66.lpp.

<sup>48</sup> **Platons** (427. – 347. g. p. m. ē.) – filozofs, Aristoteļa skolotājs, Akadēmijas izveidotājs. Tradicionāli tiek uzskatīts par vienu no ietekmīgākajiem visu laiku Rietumu civilizācijas domātājiem, kura idejas joprojām sastopamas uzskatu pamatos arī mūsdienās, un skar gan politiku, mākslu un ētiku, gan arī metafiziku.

<sup>49</sup> Bourcier, Paul. *Histoire de la danse ne Occident*. 72.lpp.

<sup>50</sup> Papparinska, Ilze. *Ieskats Eiropas deju vēsturē. Deja, kustība, ķermenis*. Mārupe: Drukātava, 2013. 45.lpp.

kustību. Viņš puda Renesanses humānistu pasaules uzskatu, rakstot, ka dejas ir brīvdomātāju zinātne, tikpat nozīmīga kā citas, kas pievēršas cilvēka dabas izzināšanai. G. Ebreo centās pamatot dejas vietu citu mākslu vidū, tās spēju iespaidot domu un izteikt cilvēka garīgo pasauli. Viņš uzskatīja, ka ar dejas starpniecību paveras neiedomājamas cilvēka ķermeņa iespējas.<sup>51</sup> Tāpat Ebreo ir izstrādājis sešu svarīgākos dejas elementus, kurus ir nepieciešams apgūt jebkuram, kurš vēlas apgūt dejas mākslu. Kā pirmais elements ir ritms (*mesura*) – ātru un lēnu kustību saistība ar mūzikas tempu, ritmu un taktsmēru. Autors tāpat akcentē atmiņu (*memoria*) kā nozīmīgu elementu, lai atcerētos gan mūzikas melodiju, gan arī deju soļus un pareizi atainotu tos mūzikā. Trešais elements – laukuma sadalījums (*partire di terreno*) ir saistīts ar telpiskumu dejā. Pēc autora domām, tā ir prasme veidot dejas trajektoriju saistībā ar telpas ģeometriju, kā arī saglabāt pareizus attālumus starp dejotājiem. Ceturtais – tiekšanās uz augšu, paceļoties uz pus pirkstiem, tādējādi piešķirot dejai vieglumu, itāļu meistari to nosauca par *aiere*. Dejas maniere (*maniera*) ir piektais elements, tas nozīmē pareizu ķermeņa stāvokli dejā attiecībā pret kāju kustībām. Mūsdienu izpratnē to varētu uzskatīt par kustību koordināciju dejā. Veiklība un grācija (*movimenti corporeo*) tiek atzīta par sesto dejas elementu vai pareizāk, pamatprincipu apzināšana liecina par dejas mākslas augsto attīstības pakāpi un deju skolotāju vēlēšanos uzturēt dejas mākslas prestižu citu mākslu starpā.<sup>52</sup>

## 2.1 Deju pieraksti 16. gadsimtā

Deja vienmēr ir bijusi visgrūtāk saglabājamā māksla. Mūsdienu tehnoloģijas mums ir devušas iespēju saglabāt arī deju, to ierakstot video formātā. Taču šāda iespēja ir parādījusies salīdzinoši nesen. 16. gadsimtā dejas saglabājās cilvēku atmiņās. Ja dejas bija ļoti iemīļotas, tad tās tika dejotas un tādējādi saglabājās cilvēku atmiņā. Tomēr dejas mākslai attīstoties, radās jaunas prasības. Dejas nozīmes palielināšanās augstākajā sabiedrībā bija stimuls deju traktātu radīšanai. Horeogrāfijai attīstoties un radot jaunas formas, parādījās labi izstrādāti deju traktāti. Tie bija itāļu deju meistaros Karozo un Negri kā arī franču kanoniķa Arbo sacerēti. Mums ir jābūt pateicīgiem, ka šie deju meistari ne tikai apmācīja citus dejas mākslā, bet arī pierakstīja to, ko viņi vai viņu kolēģi bija radījuši. Viņu darbi bija nozīmīgi ne tikai viņu tapšanas laikā, bet nozīmīgu lomu ieņēma arī vēlākajos gados, kad tika likti pamati baletam.

<sup>51</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un baleta Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 71.lpp.

<sup>52</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un baleta Eiropas kultūrā*. 72.lpp.



Iepriekš nosaukto autoru darbi šodien ir nozīmīgs avots 16. un 17. gadsimta dejas tehnikas izpētē.<sup>53</sup>

Viens no itāļiem, kuram varam pateikties par dejas pierakstiem, ir Marko Fabricio Karozo (*Marco Fabrizio Caroso*). Dzimis Sermonetā, nelielā pilsētiņā netālu no Romas. Savu karjeru Karozo veidoja Romā, kur viņš bija iecienīts deju skolotājs un Kaetani (*Caetani*) ģimenes atbalstīts.<sup>54</sup> 1581. gadā iznāk viņa traktāts „Dejotājs” (*Il Ballarino*), kura pirmais izdevums ir nozudis.<sup>55</sup> „Dejotājs” tika izdots Venēcijā, divos sējumos, un bija veltīts tā laika skaistākajai sievietei – Toskānas hercogienei Bjankai Kapello Mediči. 1600. gadā Karozo izdod darbu „Dāmu dižciltība” (*Nobiltà di Dame*), kas ir iepriekšējā izdevuma papildinātā versija. „Dejotājs” sastāv no diviem sējumiem, kur pirmajā Karozo apskata deju soļus un to pareizu izpildīšanu, kas ir nepieciešams deju apgūšanā. Līdzīgi kā citi deju meistari, arī šajā darbā autors runā par uzvedības noteikumiem, piemēram, kā kungam noņemt cepuri un kā dejas laikā izturēties dāmām. Otrā grāmata ir veltīta deju aprakstiem un to notīm. Tajā ir aprakstītas, gan paša Karozo sacerētās dejas, gan arī citu autoru dejas, kuras ir papildinātas ar ilustrācijām. Karozo darbs ir interesants ar to, ka viņš sniedz skaidru izpratni par mūzikas instrumentiem, kas tika izmantoti deju izpildījumā 16. gadsimtā.<sup>56</sup> Interesants ir arī fakts, ka katra deja iesākas ar dzejas veltījumu kādai no tā laika dāmai, kas parāda deju meistara daudzpusīgās spējas, kas, savukārt norāda uz tajā laikā izplatīto ideju par *homo universale*.<sup>57</sup> Teorētiskajos vispārinājumos Karozo atklājas kā pieredzējis profesionālis ar lielu darba pieredzi. Spriežot pēc viņa atziņām, viņš ir humānisma ideju piekritējs, jo uzsver simetrijas nozīmi dejā, kā arī dejas ritmisko saistību ar dzeju un arhitektūru. Simetriju viņš uzskata ne tikai par dabas likumu, bet arī par nozīmīgāko mākslas likumu un kā jau izglītots cilvēks viņš interesējās par dažādiem mākslas veidiem, īpaši par mūziku, antīko dzeju un arhitektūru. Piemēram, viņš sacerēja jaunu dejas soli dattile (daktils), ko izstrādājot to tā, lai tas atbilstu Ovīdija un Vergilija dzeju ritmiem.<sup>58</sup>

Milānā dzimušais Čezāre Negri (*Cesare Negri*) savus jaunības gadus pavadīja mācoties deju pie Pompeo Diobono (*Pompeo Diobono*), kurš 1545. gadā Milānā dibināja deju skolu, kur dejas mākslu apguva daudzi deju meistari, kuri itāļu deju modi ievada Eiropas galmos. 1554. gadā. Diobono tiek uzaicināts uz Franciju, kur viņš nodarbojas ar Anrī II (Henri

<sup>53</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 366.lpp.

<sup>54</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 78.lpp.

<sup>55</sup> Bourcier, Paul. *Histoire de la danse ne Occident*. Paris: Seuil, 1994. 77.lpp.

<sup>56</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. 367.lpp.

<sup>57</sup> **Homo universale** (lat.)– universālais cilvēks, kas sevī iemieso visus renesanses humānisma un individuālisma aspektus vienā cilvēkā.

<sup>58</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 74.lpp.

II) dēla Šarla (Charles), nākamā Francijas monarha, izglītošanu. Vēlākos gados Diobono uzturaas galmā kā dejojājs.<sup>59</sup> Pēc sava skolotāja aizbraukšanas, Negri uzņemas dejas skolas vadību un turpina iesākt. Negri turēja īpašā cieņā sava skolotāja gudrības. Negri ir viens no sava laika ietekmīgākajiem deju meistariem. Slavū un atzinību guvis ne tikai Itālijas augstākajā sabiedrībā, bet arī citās Eirpoas valstīs, tai skaitā Francijā, kur viņš strādāja Šarla IX galmā kā deju meistars, tādējādi ienesot itāļu deju skolu tradīcijas Francijas galmā. Čezare Negri 1601. gadā izdeva grāmatu „*Le Gratie d'Amore*” trijos sējumos, un tā ir vērtīga ar daudzām jaunām detaļām. Negri uzsāk savu mācību ar skaidrojumu par piecām kadencēm – līdzīgi kā mūsdienās piecām kāju pozīcijām. Tālāk viņš pievēršas dažādiem dejas tempiem un virtuozām kustībām, klasificē sarežģīto lēcīnu tehniku, daudz runā par pilnīgu kāju izvērsumu. Negri uzskatīja, ka deja ir mūzikas un poēzijas sabiedrotā. Viņa skatījumā dejai ir jāizteikt dvēseles stāvokli kustībā. Savā grāmatā autors neaizmirst raksturot visus viņam zināmos deju skolotājus un to sasniegumus, apraksta arī savus nopelnus dejas mākslā. Tāpat autors detalizēti apraksta karaliskās maskarādes, izjādes, intermēdijas. Bagātīgi ilustrētajā grāmatā apkopoti, iespējams, visplašākie pieejamie materiāli par 16. gadsimta otrās puses sociālo deju, deju teātri un Itālijas galmā.<sup>60</sup>

1588. gadā Francijā tiek izdots pirmais deju traktāts „*Orkesogrāfija*” (*Orchésographie*) kura autors ir kanoniķis Tuano Arbo (*Thoinot Arbeau*) īstajā vārdā *Jehan Tabourot*. Pēc studijām Puatjē (*Poitiers*) un Bluā (*Blois*) Arbo kļūst par garīdznieku Langrē (*Langres*), kur arī saraksta savu slavenu darbu. Šajā pamācošajā izdevumā autors apskata deju no sociālā aspekta, jo pēc viņa domām, deja ir nepieciešama, lai ieviestu kārtību sabiedrībā. Arbo savā darbā apskata vairākas sava laika dejas, kā piemēram, branlus, allemandi, galjardu, voltu un citas.<sup>61</sup> Līdzīgi kā itāļu darbos, arī Arbo savā darbā izmanto ilustrācijas un notis, kas palīdz labāk uztvert informāciju. Darbs ir sarakstīts diskusijas formā, kur Arbo sarunājas ar savu skolnieku Kapriolu (*Capriole*). Kapriols ir tieslietu students, kuram labi veicas gan studijās, gan paukošanā un tenisā, tomēr viņam ir problēmas ar dejošanu, kas rada viņam šķēršļus veiksmīgi iekļauties augstākajā sabiedrībā, kur dejojprasma ir absolūta nepieciešamība. Saruna ir veidota tā, ka Kapriols uzdod jautājumus un Arbo sniedz atbildes, tās papildinot ar ilustrācijām un muzikālo pierakstu. Sarunas sākumā tiek runāts gan par mūzikas instrumentiem, gan kara maršiem un kara dejām. Turpinājumā tiek apskatītas dejas un pareiza

<sup>59</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 15.lpp.

<sup>60</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 74.– 75..lpp.

<sup>61</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 17.lpp.

to izpilde, kur rūpīgi tiek runāts par soļu pareizu lietošanu, kā arī dažādām to variācijā, piemēram, galjardas gadījumā.

Visi trīs iepriekšminētie autori un to darbi ir galvenais Renesanses deju izpētes objekts. Pateicoties šo kungu darbam, mēs varam gūt priekšstatu par dejām, to izpildi un ne tikai. Visi trīs autori pievēršas arī etiķetei, kur tiek runāts par to, kā kungiem būtu jārikojas ar cepuri, kādos gadījumos viņš var dejojot ar apmetni uz zobenu pie sāniem. Ne mazāk uzmanības tiek pievērsts dāmu uzvedībai un to, kā tām būtu jāuzvedas balles laikā un dejojot un cik būtiski ir neļaut savai kleitai pacelties uz augšu, kas skaitījās ļoti nepiedienīgi. Lai gan Arbo bija garīdznieks, tomēr arī viņš savos jaunības gados bija daudz dejojis, kas ļauj viņam mācīt Kapriolu. Darba turpinājumā, pievērsīsimies 16. gadsimta dejām, it īpaši Francijas galmā dejojotajām.

## 2.2 Galma dejas 16. gadsimtā

Arbo savā darbā stāsta par tā laika populārākajām dejām. Lai gan viņa darbs ir ļoti nozīmīgs, tas tomēr atšķiras no Karozo un Negri traktātiem. Galvenā atšķirība ir tā, ka Arbo nav ne deju meistars, ne deju skolotājs, viņš ir garīdznieks, kurš savā jaunībā ir dejojis. Savukārt Karozo un Negri ir vispārēju slavu un atzinību guvuši meistari, kuru darbi liecina par augstu meistarību. Viņu deju traktātos, galvenokārt, ir iekļautas viņu pašu radītās dejas. Neskatoties uz šo atšķirību, „Orkesogrāfija” sniedz būtisku ieskatu Francijas renesanses dejā. Turpinājumā aplūkosim Arbo aprakstītās dejas.

*Basse danse* ir deja, kas bija radusies 15. gadsimtā Francijā, kas arī bija tās uzplaukuma laiks, bet tā palika populāra arī 16. gadsimtā. *Basse danse* pēc Arbo teiktā ir viena no dejām, kas tika dejas balles sākumā, tomēr viņš min, ka *basse – danse* ir izgājusi no modes un to nedejo jau kādus gadus 40 vai 50, tomēr viņš paredz, ka pateicoties šīs dejas cēlumam un pieticībai, tā atkal atgriezīsies uz deju grīdas.<sup>62</sup> *Basse danse* ir lēna un cēla pāru deja, kura ir no *terre à terre*<sup>63</sup> deju grupas. *Basse danse* forma saglabājās nemainīga gan 15. gadsimtā, gan 16. gadsimtā. Tā bija lēna, kas virzījās uz priekšu un atpakaļ, izmantojot tikai piecu soļu kombināciju.<sup>64</sup> Itāļu deju traktātos nosaukums „*bassa*” parādās trīs Negri dejās –

---

<sup>62</sup>Arbeu, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer lhonneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589.

<sup>63</sup>**Terre à terre** – kustību grupa dejā, kad abas kājas ir kontaktā ar grīdu.

<sup>64</sup>Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 47.lpp.

„*Bassa Gioisa*”, „*Bassa Imperiale*” un „*Bassa delle Ninfe*” un astoņās Karozo dejās – „*Bassa Colonna*”, „*Bassa Ducale*”, „*Bassa Sauella*”, „*Bassa Honorata*”, „*Bassa Romana*”, „*Bassa Toscana*”, „*Bassa et Alta*” un „*Bassa Pompilia*”. Karozo traktātā visas dejas, kas bija apzīmētas ar nosaukumu „*bassa*” atradās zem apakš nosaukuma „*balletto*” un līdzīgi kā Negri *bassa*, tās visas bija grūti atšķiramas no pārējiem „*balletti*”, izņemot vienu. Karoso „*Bassa et Alta*” bija vairāk līdzības ar 15. gadsimta versiju nekā Arbo aprakstītajai.<sup>65</sup> Šī dejas bija iecienīta ne tikai Francijā, bet arī Itālijā. Itāļu *basse danse* atšķiras no franču ar horeogrāfisko variāciju virtuozitāti, kas bija iespējama veidojot pārrāvumu procesijā izmantojot puspagriezīenu (*mezza volta*), kas deju virzieniem deva iespēju mainīt dejas virzienus. Lielākoties šī dejas ir pierakstīta kā pāra dejas (vīrietis un sieviete), tomēr parādās arī varianti, kur to deju divas sievietes, vai divas sievietes un vīrietis un otrādi. Par šo pēdējo dejas variantu Arbo izsaka viedokli, ka vīrietis var gan dejot ar divām dāmām, tomēr labāk būtu dejot ar vienu, jo kā skan sakāmvārds: „*Trop en ha qui deux en meine*”. To varēja dejot trīs vai četri pāri kā arī *alla fila* – vienā rindā.<sup>66</sup> Īpaši iecienīta *basse danse* bija Burgundijas galmā, ko varam aplūkot arī miniatūrā. (pielikums) Arbo savā traktātā min vairākas *basse danse*: „*Jouyssance vous donneray*”, „*Confortez-moy*”, „*Toute - frelore*” un „*Patience*”.

*La Pavane* tiek uzskatīta par 16. gadsimta deju karalieni. Tās popularitāti varētu vien salīdzināt ar *la Gaillarde*. *Pavane* nāk no latīņu vārda „pavo” – pāvs. Šāds vārds tika piedēvēts šai dejai tādēļ, ka tās izpildītājs atgādināja pāva lepno soļošanu, izrādot savu krāšņo asti. Šīs dejas izcelsmi skaidro dažādi. Vieni saka, ka *pavane* dzimtene ir Spānija, citi apgalvo, ka pirmo reizi šī dejas tikuši izpildīti Itālijas pilsētā Padujā un vēl, citi uzskata, ka šī dejas nāk no Francijas.<sup>67</sup> Arbo *pavanu* apraksta kā cēlu un skaistu deju, kas tajā pašā laikā nav sarežģīta. Viņš norāda, ka kungi šo deju var dejot ar apmetni un zobenu pie sāniem. Šī dejas ir ideāli piemērota karaliskām, kā arī citām augsti stāvošām personām. Šo deju vēlams dejot ar vislielāko cieņu un grāciju, izrādot savus greznos tērpus un izceļot piederību augstākajai sabiedrībai. Karoso „Dejotājā” mēs atrodam *pavanu* „*Pavana Mathei*”, kuras autors nav pats Karozo, bet gan M. Battistino un kura ir veltīta Džūlijai Bandinai Mattei (*Giulia Bandina Mathei*). *Passe meze* vai *Passo e mezzo* vai *Passamezzo*, pēc Arbo teiktā tā ir vieglāka. Tai par pamatu ņemta *pavane*, kur uz pusi tiek samazināts temps un ātrie soļi nomainīti uz lēnākiem. Karozo aprakstīta *passe meze* ir paredzēta pārim, kur tiek kustības tik izpildītas gan kopā, gan solo – vīrietis izpilda ātrāku soļu variācijas un nelielus lēcienus, savukārt, sieviete

<sup>65</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 47.lpp.

<sup>66</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 532.lpp.

<sup>67</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 373.lpp.

lēnu soļošanu un otrādi.<sup>68</sup> Arbo apraksta arī Spānijas pavanu (*pavane d'Espagne*), kas ir ienākusi no Spānijas.

Pavaniglia (*Pavaniglia*) bija viena no *pavanas* veidiem, zināma arī kā Spāņu pavana. Vienmēr tika dejota pie vienas un tās pašas mūzikas (*pavaniglia*, Spāņu pavana, vai kā tā bija zināma Spānijā – Itālijas pavana), kas sastāvēja no 16 frāzēm, kas tika atkārtotas atkal un atkal. Abos Karozo tekstos bija *pavaniglijas* apraksts, kā arī Negri darbā bija sastopamas divas *pavaniglijas* – „*Pavaniglia alla Romana*” un „*Pavaniglia all'uso di Milano*”. Itāļu *pavaniglia* bija sarežģīta un izsmalcināta, ko vairāk novērtēja pats dejotājs, nevis skatītāji. No stilistiskā viedokļa, deju raksturoja garo un īso soļu kontrasts, regulāro soļu kontrasts ar pēkšņām kustībām un ātrajām kāju darbībām. Arbo sniedza diezgan pavisam Spāņu *pavanas* pirmās daļas aprakstu, kā arī dejas tālākajā aprakstā Arbo neiedziļinās, norādot Kapriolam, ka pārējo viņš varot apgūt brīvajā laikā.<sup>69</sup>

*La Gaillarde* ir itāļu izcelsmes deja. *La Gaillarde* ir dzimusi Lombardijā 15. gadsimta beigās. 1529. gadā to jau pazīst Parīzē un 1541. gadā – Anglijā.<sup>70</sup> *Gaillarde* ir viena no Renesanses laika deju repertuāra galvenajām dejām. Arbo savā darbā nosauc deviņas *galjardas*, no kurām viņaprāt, visskaistākā no visām esot bijusi „*La traditore my fa morire*”, ko viņš esot iemācījis Puatjē. To varēja dejot viens vai vairāki pāri, kā arī viens pats vīrietis kā izteiksmīgu solo deju. Labu vīrieša solo *gaillarde* raksturo ātrums, spēks un šarms. Vīrieši dejā lepojās ar savu augstdzimtību, gaumi un labklājību. Solo improvizācijas noteikums – dejot lepnī, ar pašcieņu un kontrolētu spontanitāti.<sup>71</sup> Lai gan dažas no variācijām prasīja no dejotāja atlētiskumu un lokanību, kāda mūsdienās piemīt profesionāliem dejotājiem. 16. un 17. gadsimtā šī bija pati populārāka deja Itālijā, Spānijā, Francijā, Vācijā un Anglijā.<sup>72</sup> Pāru *gaillarde* sievietei nevajadzētu sacensties ar vīrieti. Viņas loma ir kontrastēt vīrieša spēku ar savu grāciju. Jo mazākus, vieglākus, piezemētākus lēcienus izpilda, jo labāk šī deja izskatās.<sup>73</sup> Tā bija sarežģīta deja, kas sastāvēja no dažādām kustībām (soļiem, lēcieniem, pozām), kuras bija savirknētas noteiktā secībā. Francijā *galjardu*, visbiežāk dejoja pāri vīrietis ar sievieti, izpildot horeogrāfisku dialogu, kur dejotāji sacenšas dejas virtuozitātē. Melodija bija veidota no diviem, trīs muzikāliem tematiem un piedziedājumu. Dejas temps ir vidēji ātrs, tādējādi tas ļauj izpildīt lēcienus, kas ir šīs dejas iezīme. Šī deja pieļāva dažādas improvizācijas, kuras

<sup>68</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 623.lpp.

<sup>69</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 83.lpp.

<sup>70</sup> Baril, Jacques. *Dictionnaire de danse*. Paris: Microcosme/éditions du Seuil, 1964. 25.lpp.

<sup>71</sup> Pparinska, Ilze. *Ieskats Eiropas deju vēsturē. Deja, kustība, ķermenis*. Mārupe: Drukātava, 2013. 45.lpp.

<sup>72</sup> Ивановский. Николай. *Бальный танец XVI–XIX веков*. Калининград: Янтарный сказ. 2004. 41.lpp.

<sup>73</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. 38.lpp.

izpildīja gan mūziķi, gan dejojāji.<sup>74</sup> Galjardas pamatā ir pieci soļi (*cinq pas*), kas sastāv no 3 pēdām gaisā (*trois pieds en l'air*)<sup>75</sup>, galveno lēcienu un stāju (*posture*). Citus soļus bija aprakstījis Arbo: *ruade*<sup>76</sup>, *grue*<sup>77</sup>, *entretaille*<sup>78</sup>, *capriole*<sup>79</sup>, *pied croisé*<sup>80</sup>, *fleuret*<sup>81</sup>, *révérence passagère*<sup>82</sup>, kuru kārtība ir atstāta dejojāja fantāzijai un kapacitātei un kuras, visticamāk tika izpildītas pie attiecīgās melodijas. Pastāv arī vienpadsmit soļu variācija, kas ir paplašināts pamata variants ar noteikumu, ka tiek respektēta kadence un galvenais lēciens.<sup>83</sup> Arbo norādīja, ka šī ir jautra deja, kuru vieglāk izpildīt bija liela auguma vīrietim, jo tā soļi nebūs izpildīti ar nepieciešamo vieglumu, kā arī soļu izpilde prasīs ilgāku laiku.<sup>84</sup> Tādējādi šī deja visvairāk piemērota bija jauniem un veikliem dejojājiem, lai gan tā bija iecienīta visos vecumposmos. Itālijā *galjarda* bija ļoti dzīvīga, ar daudziem lēcieniem. Arī itāļu variantā ir pieci pamata soļi – *cinque passi* – trīs nelieli lēcieni, galvenais lēciens un kadence, kas ir aprakstītas Karozo un Negri darbos. Itāļu deju traktātos šī deja parādījās kā daļa no *balletto* vai arī kā neatkarīga dejas forma, kur varēja novērot dažādo variāciju izpildi starp vīrieti un sievieti. 16. gadsimtā parādās daudzi šīs dejas horeogrāfijas varianti, no kuriem daži žilbināja ar savu sarežģītību un virtuozitāti.<sup>85</sup> Tieši Itāļu deju traktāti sniedz ieskatu šajās variācijās. Piemēram, Negri ir sniedzis *galjardas* variācijas uz 70 lapaspusēm. Karozo „Dejojājā” ir viena deja ar nosaukumu *Gagliarda di Spagna*, kas ir viņa paša sacerēta. Neskatoties uz to, ka ir tikai viena šāda deja, Karozo ir aprakstījis *cinque passi* variācijas priekš *galjardas*.

Kā apraksta Arbo, turdiona (*tourdion*) ir tāda pati melodija kā *galjardai*. Atšķirība bijusi tajā, ka *turdions* tieka dejots pie zemes. Turdions ir ātra deja bez lieliem lēcieniem, kas tika dejota ballē, pāriem esot sadevušies rokās. Populāra 16. gadsimta sākumā Francijā, tā gadsimta gaitā izzūd. Arī turdions, līdzīgi kā galjarde balstījās uz *cinq pas* jeb pieciem soļiem, tomēr atšķirība bija tajā, ka šajā dejā nebija lielo lēcienu, kuri bija raksturīgi *galjardei*.

<sup>74</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 579.lpp.

<sup>75</sup> **Trois pieds en l'air** – īpašs soļu virknējums galjardā.

<sup>76</sup> **Ruade** – (spārdīšanās) brīvās kājas saliekšana un atmešana atmuguriski (līdzīgi kā zirgu spārdīšanās), kamēr uz otras kājas tiek izpildīts viegls lēciens

<sup>77</sup> **Grue** – (dzērvēs solis) solis uz priekšu, vienlaikus otru kāju, saliektu celī, ceļ uz priekšu.

<sup>78</sup> **Entretaille** – (pārkāpšana) solis ar labo kāju uz priekšu, kreiso pievelkot klāt un it kā izstumjot labo kāju no vietas. Labā kāja, saliekta celī, tiek pacelta uz priekšu.

<sup>79</sup> **Capriole** – klasiskās dejas elements, lēciens, kad dejojājam atraujoties no zemes, viena kāja pieskaras otrai.

<sup>80</sup> **Pied croisé** – kājas krusteniski.

<sup>81</sup> **Fleuret** – soļu virknējums, kas sastāv no trīs soļiem gaisā (en l'air) un trīs atbalsta maiņām.

<sup>82</sup> **Révérence passagère** – tiek izpildīts dejas laikā. Pietupiens uz vienas kājas, kad otra kāja atrodas atmuguriski balsīta uz pus pēdas.

<sup>83</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 579.lpp.

<sup>84</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

<sup>85</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 579.lpp.

Tordiglione (*Tordiglione*) izcelsme bija iespējami saistīta ar franču *turdionu*, kas 15. gadsimtā tika dejots pēc *basse danse*. Karozo ir pirmais, kurš sniedza šīs dejas aprakstu, tādējādi ir grūti noteikt tās izcelsmi, jo pirms viņa nav neviena šīs dejas horeogrāfijas materiāla. Lai kāda nebūtu bijusi šīs dejas izcelsme, 16. gadsimta beigās *turdions* un *tordiglione* bija cieši saistītas dejas un traktētas kā *galjardas* paveids uz ko norāda Karozo *tordigliones* apraksts, kur tiek minēts, ka (...) *galjardas* variācijām ir jāpabeidzas ar kadenci.<sup>86</sup> Arbo apstiprina Karozo horeogrāfisko pieeju, norādot, ka atšķirība dejas tempā, sniedza lielākas pacēlumu iespējas *galjardā* –starp tām nav atšķirību, *turdions* tiek dejots pie vieglāka un dzīvīgāka ritma un ciešāk pie zemes, savukārt *galjarda* tiek dejota augstāk no zemes pie smagāka un lēnāka ritma.<sup>87</sup> Negri *tordiglione* tika skaidrota izmantojot *galjardas* terminus. Pieticīgā Negri un Karozo *turdiglione* sastāvēja no tām pašām horeogrāfiskajām formām kā *galjardēs*.

Viena no skandalozākajām 16. gadsimta dejām bija volta (*volte*). Godīgo cilvēku vidū šī deja izpelnījās nosodījumu, jo tā esot bijusi nepiedienīga. Daudzu Renesanses autoru vidū šī deja tika uzskatīta par nosodāmu šīs zemes baudu. *Volta* bija balles deja pāriem, kas bija populāra 16. gadsimtā gan galmā, gan ārpus tā. Neskatoties uz to, ka šī deja bija populāra Itālijā, tās dejas formas un izpilde ir maz zināma. Negri savā darbā aprakstīja voltu vienam vai vairākiem pāriem ar līdzīgu struktūru, un dejas soļiem kā to bija sarakstījis Arbo.<sup>88</sup> Pēc viņa teiktā volta bija viena *galjardas* versijā, kas bija raksturīga Provansiešiem. *Voltu* raksturo lēcieni, kura laikā tiek izpildīts grieziens dāmu paceļot gaisā, savukārt dāmai bija jāseko līdzīgi savam tērpam, lai tas neatsegtu pārāk daudz. Tieši šī iemesla dēļ, deja piedzīvoja lielu kritiku, tomēr tās koķetīgums bija, aizķēris dejojājus. Brantoms rakstīja, ka pateicoties *voltai* vienmēr pagadoties, kāds jauks skats.<sup>89</sup> Negri savā traktātā „*Nuove invenzioni di balli*” aprakstīja *voltu* ar nosaukumu „*La Nizzarda*”. Šī deja nebūt nav jāuzskata par vienkāršu, jo tā prasa labu fizisko sagatavotību gan vīrietim, gan sievietei. Vīrietim bija jābūt pietiekami spēcīgam un izveicīgam, lai paceltu dāmu un to gaisā grieztu.

Deja, kura ilgi neizgāja no modes bija *Kurante* (*Courante*), kuru dejoja līdz pat 18. gadsimtam. Tās izcelsme ir neskaidra, jo pastāv uzskats, ka tā ir franču izcelsmes deja, savukārt citi piedēvē tai Itālijas izcelsmi. Sākotnēji tā esot bijusi balles deja, pēc tam dejota

---

<sup>86</sup> Sutton, Julia. *Courtly dance of the Renaissance. A new translation and edition of the Nobilta di dame (1600). Fabritio Caroso*. New York: Dover publications, 1995. 41.- 42. lpp.

<sup>87</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer lhonneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

<sup>88</sup> *Dictionnaire de la danse*. 666.lpp.

<sup>89</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 71.lpp.

teātrī, savu apogeju sasniedzot *ballet de cour* un *comédie – ballet* ietvaros. Arbo šo deju aprakstīja sekojoši – trīs jaunekļi izvēlas sev trīs jaunkundzes, pēc tam veicot lēkāšanu uz priekšu un atpakaļ pa dejas grīdu, attēlojot mīlniekus. Vēlāk, pārim izveidojoties, dejas temps paātrinās, tiek izpildīti dejas soļi palēcienā. Negri savā traktātā apraksta deju ar nosaukumu *La Correnta*. Atšķirība starp itāļu un franču *kuranti* bija tās tempā. Itāļu versija bija ātrāka un dzīvāka, savukārt franču lēnāka un piezemētāka. Negri norādīja, ka dejojot *kuranti*, vīrietim bija jānoliek malā savs apmetnis un zobens, jo deja bija ļoti enerģiska, savukārt sievietei bija jāizpilda ātrāki soļi.<sup>90</sup>

Līdzīgi kā iepriekšminētā deja, arī vācu izcelsmes *alemande (allemande)* popularitāti saglabāja vēlākajos gadsimtos. Ņemot vērā tās tīro vācisko izcelsmi, šī deja dažkārt tika saukta par „jauko vācu deju”. Tika uzskatīts, ka šī ir viena no senākajām dejām, kas tika dejota. Arbo *alemandi* apraksta kā lēnu procesijas deju, kas sastāv no trīs daļām, kur pēdējā ir vieglāka ar izteiktākiem lēcieniem. Negri sniedza vienu *alamandes* aprakstu *Alemana d'Amore*, kura bija paredzēta četriem dejotājiem – divām sievietēm un diviem vīriešiem. Viņa aprakstītā *alemande* sastāvēja no deviņām daļā, pretēji Arbo aprakstam, kur tā sastāvēja no trīs daļām. Arbo piemin arī šādu interesantu faktu, ka dejas laikā jaunekļi, mēdzot „nolaupīt” jaunkundzes no citu dejotāju rokām un tiem, kuri arī tagad bija spiesti „laupīt” dejotājas. Tomēr Arbo uzsvēra, ka šo manieri viņš neatbalsta, jo tā varot izraisīt strīdus un neapmierinātību.<sup>91</sup> Anglijā *allemande* tiek pieminēta vienā no Šekspīra (*William Shakespeare*) lugām. Spānijā tā pilnībā izzuda 16. gadsimtā par ko nebija apmierināts slavenais dramaturgs un dzejnieks Lope de Vega (*Lope de Vega*), kurš ir bijis liels deju mīļotājs.

15. gadsimtā *branls (branle)* apzīmēja ne tikai deju, kas bija pazīstama jau no viduslaikiem, bet arī *basse danse* soli.<sup>92</sup> Sākot ar Anrī III (*Henri III*) valdīšanas laiku, *branls* bija pati populārākā deja Francijā.<sup>93</sup> Arbo savā darbā pievērsa lielu uzmanību *branlu* apskatei un aprakstei. Tieši pateicoties viņa darbam, mums ir iespēja iepazīt šo deju, kura bija variācijām bagāta, vienkārša, bet tajā pašā laikā tik ļoti iemīļota galmā. *Branla* vienkāršā tehnika pieļāva dažnedažādas tā variācijas, kā rezultātā radās daudzas *branla* versijas. Arbo bija uzskaitījis 24 dažādus *branlus*. Katrs no tiem bija savdabīgs, ar savām rakstura iezīmēm. Tā piemēram, *branls „Lavandieres”*, kas tulkojas kā „Vešerieņu *branls*” iekļāva sevī tādas dejas kustības, kas asociējās ar veļas mazgāšanas kustībām. Vai, piemēram, „*Chevaux*”, kurā

<sup>90</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 93.lpp.

<sup>91</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

<sup>92</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 536.lpp.

<sup>93</sup> Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 378.lpp.



tiek izdejas zirgiem raksturīgas kustības. *Branli* savus nosaukumus ieguva arī pateicoties to izcelsmes vietai, piemēram, ļoti populārs bija Burgundijas branls „*Bourgoigne*” kā arī „*Escosse*”. Daži branli, saukti par baletiem „*ballet*” bija radīti priekš masku ballēm, izmantojot mīmiku un pantomīmu (branles *de Malte, des Hermites vai Chandelier*).<sup>94</sup> Dejas veiksmē slēpās tās vienkāršībā un faktā, ka to varēja dejot liels skaits, dejot gribētāju. Pēc Arbo teiktā, šo deju varēja dejot gan līnijā, gan aplī, skatoties no dejotāju apjoma. Negri traktātā ir atrodamas četras dejas ar nosaukumu „*brando*” – „*Brando di Cales*”, „*Brando la Biffa Amorosa*”, „*Brando Gentile*” un „*Brando detto Alta Regina*”, tomēr šo deju horeogrāfijā ir palicis maz no sākotnējā *branla*, lai tos izdalītu no *balletti*.<sup>95</sup>

Deja, kura asociējās ar eksotisku bija kanārija (*Canaries*). Šī deja bija radusies 16. gadsimtā un to dejoja masku ballēs Spānijā, Itālijā un Francijā.<sup>96</sup> Arbo to raksturoja šādi – vieni uzskatīja, ka šīs dejas bija nākusī no Kanāriju salām, citi, kuru viedoklis man likās pieņemamāks, uzskatīja, ka šī deja ir bijusi sacerēta kā balets masku ballei, kur dejotāji bija apģērbusies Mauritanijas karaļu un karalieņu tērpos vai arī mežoņu kostīmos, rotātus ar krāsainām spalvām.<sup>97</sup> Itālijā šī deja parādījās 16. gadsimtā otrajā pusē kā *balletto* daļa. Tajā pašā laikā Francijā šī bija balles dejas, kuru raksturoja ātrums un asums. Abās valstīs šī dejas galvenokārt, sastāvēja no piesitieniem pie zemes, slīdošiem soļiem, pirkstgalu un papēža piesitieni, kas bija šīs dejas rakstura iezīme. Šī deja pieļāva partneru brīvu improvizāciju, attēlojot galantu spēli starp diviem iezemiešiem.<sup>98</sup> Mūsdienās, redzot šīs dejas izpildījumus, tās soļi asociējas ar Spāņu flamenko, nevis ar iezemiešu dejām.

Moreska (*morisque vai moresque*) jau kopš viduslaikiem bija izplatīta galma, teātra un folkloras dejas Eiropā. Tās bija jautras dejas ar pārgērbšanos un maskām vai seju krāsošanu melnā krāsā un bija iecienītas gan galmos, gan arī tautā. Dalībnieku vidū parasti bija kāds ar melni krāsotu seju, zelta turbānu galvā. Rokā tam bija vairogas un zobens, apkārt atradās citi dejotāji. Sākās dejas, kuras laikā morim bija jācieš sakāve. Vēlāk *moreskās* vairs nebija tieša sižeta atainojuma, taču šīs dejas vienmēr puda sacensību garu, tajās bija iekļautas sarežģītas kustības, pārgērbšanās, tamburīna un zvaniņa skaņas. Katrā valstī *moreskas* izpildījuma tradīcijas bija atšķirīgas. Dažādos laikos un vietās *moreska* tika uzskatīta par galma deju,

---

<sup>94</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 536.lpp.

<sup>95</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 51.lpp.

<sup>96</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 540.lpp.

<sup>97</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer lhonneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

<sup>98</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 540.lpp.

sadzīves deju, tautas deju, deju teātra izrādēs utt.<sup>99</sup> Tās zelta laiks bija Renesanses periods, kur tās sižets, kas vēstīja par mauru un kristiešu cīņām tika attēlots gan uz skatuves, gan arī svētkos. Šī bija konstante, kura bija sastopama visās valstīs. Itālijā šī deja parādījās sākot ar 15. gadsimtu, kur tā bija intermēdiju, masku ballu un turnīru sastāvdaļa. Pirmajos zināmajos šīs dejas materiālos, tā tiek raksturota kā deja bruņās, kura vēlāk kļūst par sinonīmu teatrālajām izrādēm. Francijā, šī deja bija gan privātu, gan publisku svētku sastāvdaļa. Arbo *moresku* aprakstīja kā deju, kuru dejoja jauneklis ar tumsnēju seju, kuram piere bija pārsieta ar baltu vai dzeltenu taftu un pie zeķēm piesieti zvaniņi.<sup>100</sup> Bieži šī deja tika dejota izmantojot zobenus vai nūjas, iegūstot līdzību ar zobenu dejām.<sup>101</sup>

Kā vēstīja romiešu leģenda, karalis Numa Pompilius<sup>102</sup> (otrais Romas karalis) organizēja deju par godu kara dievam Marsam. Karalis izvēlējās divpadsmit priesterus, kuri bija tērpušies krāsainās mantijās, bagātīgi izšūtās ar zeltu, kā arī bronzas bruņās ar rotātām jostām un zobenu pie sāniem, labajā rokā turot „šķēpu vai nūju, savukārt kreisajā vairogu, ko uzskatīja nākušu no pašām debesīm. Šie priesteri dejoja pie flautas skaņām un izmantoja kara kustības, gan reizē, gan pa vienam. Šī zobenu deja 16. gadsimtā simboliski apzīmēja cīņu starp starp kristietību un islāmu. Šī nebija sociāla rakstura deja, tā bija paredzēta masku ballēm, festivāliem vai teatrāliem uzvedumiem. Pēc Arbo apraksta dejotāji bija ģērbusies krūšu bruņās ar bārkstainiem uzplečiem un jostu kā arī apzeltītu kartona ķiveri.<sup>103</sup> *Orkesogrāfijā*” Arbo apskatīja tā saukto zobenu deju (*les bouffons*), kuru varēja dejot vai nu četri vīrieši (kareivji) vai četras sievietes (amazonietes), kā arī divi vīrieši un divas sievietes. Šīs dejas tehnikas aprakstam, Arbo izmantoja paukošanās terminus - *feinte*<sup>104</sup>, *taille haute*<sup>105</sup>, *taille basse*<sup>106</sup>, *revers haut*<sup>107</sup>, *revers bas*<sup>108</sup>, *estocade*<sup>109</sup>.

*Balletto* bija īpaša dejas forma itāļu deju traktātos no 15. gadsimta līdz 17. gadsimtam. 15. gadsimta autori (Domeniko da Pjačenca, Giljelmo Ebreo un Kornazzano) lietoja vārdu *ballito* mijoties ar vārdu *ballo*, lai apzīmētu horeogrāfiskas formas. 16. gadsimta itāļu autori (Ngeri un Karozo) lieto terminu *balletto*, lai apzīmētu dejas kompozīciju, kas sarakstīta divām

<sup>99</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 55..lpp.

<sup>100</sup> Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances*. Lengres, Imprimé par Jehan des Preyz, 1589.

<sup>101</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 607.lpp.

<sup>102</sup> **Numa Pompilius** – otrs Romas valdnieks, kas valdīja no 715. līdz 673/672. gadam pirms mūsu ēras.

<sup>103</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 65.lpp.

<sup>104</sup> **Feinte** – dejotājs palecas ar abām kājām, rokās turot zobenu, nepieskaroties nekam ar to.

<sup>105</sup> **Taille haute** – lejupvērsti cirtieni no labās uz kreiso pusi pret savu pretinieku

<sup>106</sup> **Taille basse** – augšup vērsti cirtieni no labās uz kreiso pusi pret savu pretinieku

<sup>107</sup> **Revers haut** – tāda paša kustība kā *taille haut*, tikai no kreisās uz labo pusi

<sup>108</sup> **Revers bas** – augšup vērsti cirtieni no kreisās uz labo pusi pret savu pretinieku

<sup>109</sup> **Estocade** - dejotājs pavirza zobenu atpakaļ un tad veic izklupieni uz priekšu it kā aizskarot savu pretinieku

vai vairāk personām, vai arī, kas apvieno dažādus mūzikas stilus un horeogrāfiju tādā kā svītā.<sup>110</sup> Jau iepriekš tika minēts, ka Negri un Karozo traktātos dejas tika aprakstītas kā *balletto*, kur katram balletto bija sava noteikta horeogrāfija un formāts. Tā bija kā mākslas darbs, skaista tāda, kādu autors to bija izveidojis. *Balletto* parasti bija viena vai vairākas ritma maiņas, sākoties lēnākā ritmā un pēc tam pārejot ātrākā. Iespējams, ka šī forma bija aizgūta no *pavanas/galjardas*. 16. gadsimta beigās šī bija ļoti izsmalcināta dejas forma, kas tikai pavisam nedaudz atgādināja Arbo aprakstīto *pavanu*. Karozo tomēr bija aprakstījis *pavanu* ar nosaukumu *Pavana Matthei*, kā jau iepriekš tika minēts, kas bija apzīmēta gan kā *pavana*, gan kā *balletto*, kas nebija viņa paša radīta, bet gan Battistino sarakstīta, kas iespējams skaidroja abu nosaukumu lietošanu.<sup>111</sup>

Arbo traktāts, bez šaubām, ir nozīmīgs avots Renesanses deju izpētē. Tas sniedz ieskatu 16. gadsimta dejās, ko papildina ilustrācijas. Līdzīgi ir arī abu itāļu deju traktāti, tomēr starp viņiem pastāv atšķirība. Arbo nebija ne profesionāls dejojājs, ne arī galmam pietuvināta persona. Pastāv uzskats, ka Arbo aprakstītās dejas būtu vairāk pielīdzināmas vidējam sabiedrības slānim, jo viņš pats arī nepiederēja pie augstākās sabiedrības. Tomēr, zemākajos slāņos vienmēr bija pastāvējusi tendence 'kopēt' augstāko slāņu dzīvesveidu, tajā skaitā arī deju. Raugoties no šī viedokļa, Arbo aprakstītās dejas tik tiešām varēja dejot arī galmā. Piemēram, *basse danse* jau 15. gadsimtā bija galma deja, arī *pavana*, *galjarda* tiek pieskaitīta pie galma dejām. Deja, kura bija iecienīta gan zemākajos, gan augstākajos slāņos, bija *bransls*, ko tik cītīgi bija aprakstījis Arbo. Papildus informācijas trūkuma dēļ, nav iespējams, ne noliegt, ne piekrist iepriekš minētajam argumentam. Visbūtiskākais, pēc autores domām, ir fakts, ka šis traktāts sniedz ieskatu Renesanses laika dejās Francijā. Būtiska atšķirība starp Arbo un Karozo un Negri pastāvēja tajā, ka abi itāļi bija deju meistari, skolotāji. Dejas māksla bija viņu ikdiena un savā jomā viņi bija vieni no labākajiem. Itāļu deju traktātos liela daļa ir viņu pašu sacerētas dejas, kādas neparādās Arbo darbā. Sarežģīta horeogrāfija, variācijas, improvizācija, bija tās īpašības, kas raksturoja itāļu deju traktātos aprakstītās dejas. Karozo un Negri bija ne tikai deju skolotāju, bet arī jaunu deju radītāji. Viņi sacerēja dejas īpašām personām, notikumiem, kā arī dažādiem uzvedumiem, piemēram, teātrim. Itāļi pievērsās sarežģītākām soļu variācijām, kas no dejojāja prasīja augstu meistarību. Aplūkojot Arbo traktātu ir grūti noteikt cik liela ir bijusi Itālijas ietekme dejā. Bez šaubām, viņš aprakstīja dejas, kuru izcelsme ir itāliska, tomēr ar to vien nepietiek.

---

<sup>110</sup> *Dictionnaire de la danse*. Paris: Larousse, 1999. 530.lpp.

<sup>111</sup> Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London pro musica edition. 1987. 77.lpp.

Itālijas milzīgā uzmanība, kas bija vērsta pret deju, piesaistīja Francijas monarhu uzmanību. Luijs XII (*Louis XII*)<sup>112</sup> atveda uz Franciju Giljelmo Ebreo traktātu par dejas mākslu „*De pratica seu arte tripudii*”, Fransuā I izbaudīja dejošanu katru vakaru kamēr viņš uzturējās Milānā un savā mājupceļā 1516/1517. gadā. Turklāt, itāļu dejas popularitāti var skaidrot ar plašo dejas mūzikas publicēšanu lautai, ģitārai, spinetam. Karaļa iespaidējs Pjērs Atteņans (*Pierre Attaignant*), sākot ar 1529. gadu publicēja vismaz vienu grāmatu gadā. Tikmēr Milānas komponistu grāmatas iepazīstināja Franciju ar tādām dejām kā *volta*. Galvenokārt tieši itāļu deju skolotāji bija tie, kas apmācīja Eiropas prinčus un viņu galminiekus. Čezare Negri, sava darba pirmajās lapaspusēs runā par to kā viņa deju skola un tās skolnieki Milānā izplata Itālijas dejas mākslu visā Eiropā. Viņa skolnieki strādāja Savojā, Spānijas galmā, kā arī Francijas galmā. Virgilio Bracesco karaļa Anrī III aicināts 1574. gadā atgriezās Francijas galmā, kā deju skolotājs.<sup>113</sup> Negri savā traktātā uzskaita deju meistarus un to darbošanās vietas. Negri uzskaita sekojošos deju meistarus, kas ir darbojušies Francijas galmā – *Ludovico Paluello*, kurš bija pavadījis daudz laika dejojot Anrī II galmā, *Pompeo Diobone*, kurš 1554. gadā devās uz Franciju, *Virgilio Bracesco*, kurš mācīja dejojot Anrī II un viņa pirmo dēlu Fransuā II, *Gio Paolo Ermandes*, kurš uzturējās Anrī III galmā un *Gio Francesca Giera*, kurš līdz savai nāvei palika Francijas galmā.<sup>114</sup> Arī pats Negri kādu laiku bija pavadījis Francijas galmā. 1560. gadā Negri Francijas galmā iegūst amatu *violon ordinaire*<sup>115</sup>, 1569. gadā viņš uzrādās kā *violon du roi* Šarla IX galmā, kā arī vēlākajos gados viņš ik pa laikam darbojas Francijas galmā. Itāļu deju skolotāju uzturēšanos galmā pastiprināja arī itāļu mūziķu klātbūtne. Vēloties imitēt itāļus, Fransuā I aicināja mūziķus no Mantujas, Milānas, Venēcijas, Florences un Frerāras, lai tie viņa svētkus un izklaides galmā padarītu neaizmirstamus.<sup>116</sup> Šarls IX tērēja milzīgas summas, lai savā galmā varētu aicināt labākos Milānas un Kremonas vijolniekus un lautistus, jo viņš no visas sirds mīlēja deju un mūziku. Lielu lomu Itāļu mākslinieku ienākšanai galmā spēlēja viņa māte Katrīna Mediči, kura aicināja mūziķus un horeogrāfus no Itālijas, lai tie darbotos viņas galmā. Anrī III valdīšanas laikā sešdesmit seši procenti mūziķi bija itāļi, savukārt dejojotāji, bija simtprocentīgi itāļi.<sup>117</sup> Pēc autores domām, tieši itāļu deju meistarību klātbūtne Francijas galmā norāda uz

---

<sup>112</sup> **Luijs XII** (*Louis XII*)- Francijas karalis laikā no 1498. gada līdz savai nāvei 1515. gadā. Bija Valuā dinastijas pārstāvis.

<sup>113</sup> Nevile, Jennifer. *Dance, spectacle, and the body politic, 1250-1750*. Bloomington: Indiana University press, 2008. 97. – 98.lpp.

<sup>114</sup> Negri, Cesare. *Nuove Inventioni Di Balli. Opera vaghissima di Cesare Negri Milanese detto il trombone, famoso, & eccellente professore di ballare. Divisa in tre trattati*. In Milano: Appresso Girolamo Borde, 1604, 3. – 5. lpp.

<sup>115</sup> **Violon** – ne tikai vijolnieks, bet arī dejojotājs galmā.

<sup>116</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 156.lpp.

<sup>117</sup> Nevile, Jennifer. *Dance, spectacle, and the body politic, 1250-1750*. 98.lpp.

Itālijas ietekmi galma dejās, jo deju skolotāji darbojās pēc itāļu modes, kuru tālāk nodeva Francijas galmā. Tieši Karozo un Negri darbi bija tie, kas vistiešāk sniedz ieskatu tā laika galma dejās.

16. gadsimta sākumā dejas Francijas galmā bija lēnas un nopietnas piemēram, *bassa danse*, kas ilgu laiku bija viena no populārākajām dejām galmā un kuru slavēja Arbo. Šo deju mērķis bija izcelt dejotāja augsto izcelsmi. Galma dejas bija kā pretskats vienkāršo ļaužu dejām, kuras bija ātras un ar lēcieniem. Galma sabiedrība visās jomās vēlējās atšķirties no vienkāršās tautas. Arī galma dāmu mode nepieļāva ātras kustības un lēcienus. Savukārt itāļu dejas bija dzīvākas, vieglākas, tas ļāva dejotājam „lidot”. Francūži ieraugot dzīvespriecīgās itāļu dejas, tās iemīlēja uzreiz. Kā rezultātā Francijas monarhi pielika ne mazums pūles, lai ieviestu sev galmā itāļu deju modi. Daudzas populārākās 16. gadsimta dejas bija radušās Itālijā, piemēram, *galjarda* un *volta*, kurām piemita ātrums, radošums un izsmalcinātība. 16. gadsimtā Itāļi bija noteicošie dejas modē, tomēr jau pēc neilga laika, Francija, adaptējusi itāļu dejas tehniku, to pilnveido un 17. gadsimtā iekaro vadošo lomu dejas mākslā, liekot pamatus klasiskajam baletam.

No iepriekš apskatītā varam secināt, ka Itālija ieņēma nozīmīgu lomu dejas attīstībā. Itāļu deju skolotāji kļuva par neatņemamu galma sastāvdaļu. Viņu izstrādāta horeogrāfija bija pieprasīta ne tikai Itālijā, bet arī citās Eiropas valstīs, it īpaši Francijā. Itālijas vadošo lomu pierāda deju traktāti, kā arī aktīvā deju meistarību darbība. Gan franču, gan itāļu traktātos parādās kopīgas iezīmes, tomēr itāļu deju traktāti bija detalizētāki, tādējādi sniedzot priekšstatu par itāļu dejas modi un horeogrāfiju. Arbo savā traktātā aprakstīja dejas, kurām bija itāļu izcelsme, kas pierāda to, ka itāļu dejas bija ienākušas Franču sabiedrībā. Tā kā Arbo darbs bija sarakstīts 16. gadsimta beigās, tas atspoguļo Itālijas dejas modes ienākšanu Francijas kultūrā. Neskatoties uz to, ka Arbo nebija deju meistars, viņa darbs ir tikpat svarīgs dejas izpētē kā Karozo un Negri traktāti.

### 3. FRANCIJAS GALMA KULTŪRPOLITIKA UN VĒSTURE

Izpratne par galmu mēdz būt dažāda, ņemot vērā zināšanas par to. Tomēr izdzirdot vārdu *galms* mums nepārprotami rodas asociācijas ar karali, aristokrātiju, neskaitāmām pilīm, kurās svētki noris gandrīz ik dienu; tā ir sabiedrība, kura dzīvo pēc saviem iekšējiem likumiem un morāles principiem, kas pārējiem varētu šķist nesaprotama. Galms bija ne tikai pārvaldes instruments valdnieka rokās, bet arī ievērojams kultūras centrs, jo tajā darbojās dzejnieki, mākslinieki, tika iestudēti dažādi uzvedumi u.tml. Galmā dzima arī īpaša mākslas forma – mūzikas, horeogrāfijas un poēzijas sajaukums, ko Itālijā sauca par *intermedio*, Francijā – par *ballet de cour* (dejas elementa nozīmes dēļ) un Anglijā – par *masque*. Galminieks bija cilvēks, kas pats sevi izveidoja par mākslas darbu, nemitīgi atrodoties „uz skatuves”. Galms funkcionēja arī kā audzināšanas instruments, kā visu galminieku skolotājs.<sup>118</sup> Savu lomu galmā ieņēma arī sievietes, kuras kļuva par neatņemamu galma sastāvdaļu, pretstatā viduslaikiem, kur galms bija izteikti vīrišķīgs.

#### 3.1 Galms Francijā

Zinātniski definēt to, kas ir galms (lat. – *curia* vai *aula*, fr. *cour*, angl. – *court*, vāc. – *hof*) ir visai grūti. Kāds 12. gs. klerikālis Valters Maps rakstīja: „Dievs zina, kas ir galms, es to nezinu, „ – jo tas ir tik „mainīgs un daudzveidīgs”.<sup>119</sup> Ar galmu ir jāsaprot ne tikai valdnieks un viņa ģimene, un tur klātesošie aristokrāti, bet arī pavāri, sulaiņi, ārsti, mūziķi, sargi utt. bez kuriem galma eksistence nebūtu iespējama. Galms vienlaikus ir arī noteikta institūcija, sociālā telpa, kurā tiek radītas un glabātas mākslas vērtības. Galms ir tāda savstarpējās atkarības sistēma, kas pakļaujas noteiktai loģikai.<sup>120</sup>

Par galmu kā tādu, kura priekšgalā atrodas karalis, nosacīti varam sākt runāt sākot ar Merovingu (*Mérovingiens*)<sup>121</sup> un vēlāk Karolingu (*Carolingiens*)<sup>122</sup> valdīšanas laiku tagadējās Francijas teritorijā. Valsts priekšgalā atradās karalis, kuru pavadīja svīta, kas sastāvēja no karaļa uzticības personām, kareivjiem utt. Šajā laikā karaļi savu valdīšanas laiku pavadīja, ceļojot pa valsti un apkarojot nemierus. Pastāvot šādam dzīvesveidam, stabila galma izveide bija grūti iedomājama. Tomēr šajos apstākļos veidojās pirmie galma aizmetņi. Karolingu

<sup>118</sup> Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 82.lpp.

<sup>119</sup> Rubenis, Andris. *Viduslaiku kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 1997. 83.lpp.

<sup>120</sup> Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 79.lpp.

<sup>121</sup> **Merovingi** – franku karaļu dinastija, kas 5. – 8. gadsimtā valdīja mūsdienu Francijas teritorijā.

<sup>122</sup> **Karolingi** – franku karaļu dinastija, kas valdīja mūsdienu Francijas teritorijā un Centrāleiropā 7.-10. gs.

dinastijas slavenākais pārstāvis Kārlis Lielais (*Charlemagne*)<sup>123</sup>, kurš arī bija ceļojošais karalis, kas ir skaidrojams ar viņa vēlmi mazināt vietējās aristokrātijas vēlmi pēc neatkarības no karaļa varas. Kārļa Lielā valdīšanas laiks tika asociēts ar kultūras uzplaukumu, ko veicināja pats Kārlis Lielais, kas tiek raksturots kā cilvēks ar spēcīgu personību un stingri nostāju kā arī izcilām valdīšanas spējām. Karalis pulcināja ap sevi tā laika izglītotākos cilvēkus, interesējās par antīko kultūru, veicināja klostera skolu nostiprināšanu. Par savu galveno rezidenci karalis izvēlējās Āheni (*Aix – la- Chapelle*), kur viņš uzturējās ar savu galmu, kas kļuva arī par galveno kultūras centru.

Kapetingi (*Capétiens*) bija trešā karaļu dinastija Francijā, kas aizsākās 987. gadā. Valdīšanas sākumā karaļi turpināja piekopt iepriekšējo karaļu nomado dzīvesveidu, galvenokārt, uzmanot vietējos aristokrātus. Dinastijas karalis bija ievēlēts no apkārtējo vidus un bija „pirmais starp vienlīdzīgajiem”. Tikai vēlāk karaļiem izdevās varu koncentrēt savās rokās. Nostabilizējot varu savās rokās, karalis ap sevi veidoja noteiktu personu loku, kas iesaistījās valsts pārvaldē. Filips II Augusts (*Philippe II Auguste*)<sup>124</sup> ir iegājis vēsturē ar neatlaidīgu savas varas nostiprināšanu un centralizēšanu, ko vēlāk turpināja arī nākamie valdnieki. Filipa IV Skaistā (*Philippe IV le Bel*)<sup>125</sup> valdīšanas laikā Francija kļuva par sava laika spēcīgāko monarhiju Eiropā, kuras galva ir karalis. Par centralizētās monarhijas centru kļuva patstāvīgs valdnieka galms, kurš nostabilizējās Parīzē un kļuva par karaļa rezidenci un valsts galvaspilsētu. Ap karali veidojās krāšņs un sarežģīts galma ceremoniāls. Galmā tika rīkoti neskaitāmi svētki, tādējādi pulcinot ap sevi gan politisko eliti, gan veicinot kultūras dzīvi.

Galms bija vide, kas mainīja sievietes tēlu un pamazām sieviete kļuva par krāšņu un neatņemamu galma sastāvdaļu. Sievietes bija galma kultūras jeb kurtuāzās (*courtois*) kultūras būtiska veidotāja. Sievietes tēls kļuva par galveno tēlu galma dzejnieku darbos, kur tika apdziedāts to skaistums, tikumība un citas īpašības. Īpašu popularitāti iemantoja minnezengeru un trubadūru lirika, kas kļuva par neatņemamu galma izklaides sastāvdaļu. Kā ir teicis 16. gs. franču vēsturnieks Brantoms (*Brantôme*)<sup>126</sup>, galms nav tas, kur atrodas karalis, bet tas, kur atrodas karaliene un dāmas.

---

<sup>123</sup> **Kārlis Lielais** (742-814) – franku karalis no 768.g., kronēts par imperatoru 800.g.

<sup>124</sup> **Filips II Augusts** (1165 – 1223) – Francijas karalis no 1188.g. Kapetingu dinastijas pārstāvis.

<sup>125</sup> **Filips IV Skaistais** 1268 – 1314) – Francijas karalis no 1283. g. Kapetingu dinastijas pārstāvis.

<sup>126</sup> **Brantoms** (*Brantôme*) – pilnajā vārdā Pierre de Bourdeille (1540 – 1614) bija franču rakstnieks, galma hronists un vēsturnieks.

Beidzoties smagajam Simtgadu kara<sup>127</sup> periodam, Francija lēnām sāka atgūties. Pamazām karaļa galms veidojās par izsmalcinātības un etiķetes paraugu. Kā jau autore iepriekš bija minējusi, galms deva iespēju aristokrātijas pārstāvjiem parādīt sevi kā arī piekļūt karalim un iegūt tā simpātijas. Rerezentēt kārtu, tās kultūru, izcelsmi(..) tādi bija galma kultūras uzdevumi, kas vienoja konkrētus indivīdus, to dzimtas un visa galma hierarhisko struktūru.<sup>128</sup> Galminiekus vienoja mīlestība pēc izklaidēm, kas galvenokārt, bija medības, balles, kurās netika taupīti līdzekļi. Itālija atradās Francijas karaļa Šarla VIII (*Charles VIII de France*)<sup>129</sup> vēlāk arī Fransuā I interešu lokā, kurš uzsāka pret to karagājienu ar domu iegūt savā valdījumā Neapoles karalisti. Apžilbināts ar Itālijas arhitektūras skaistumu, karalis uzaicina itāļu meistarus uz Franciju. Itālija kļuva par Francijas monarhu sapni.

Vieni galmā saskatīja „paradīzi zemes virsū”, citi – elli, vietu, kur zeļ skaudība, apmelojumi, liekulība, kur vīrieši kļūst sievišķīgi, bet sievietes zaudē kaunu. Bieži gan šī galma kritika nebija nekas cits kā skaudības izpausme. Nozīmīgs faktors galmā bija augošā *italofobija* - līdzīgi amerikanizācijai mūsdienās; Renesansē kritikas vadmotīvs bija *italizācija*. Protestantiskais domātājs Anrī Etjēns (*Henri Estienne*) 1578.g. savā darbā, kas postulēja franču valodas pārākumu pār citām un uzstājās par tās attīrīšanu no itāliešu valodas vārdiem, lietoja jēdzienu *italianisation*. Viņš asociēja *italianisation* ar *courtisanisme*.<sup>130</sup> Galma kultūra un galvenās norises nav iedomājamas bez karaļa iniciatīvas, kas pēc autores domām nosaka galma raksturu. Katra monarha personība ir spēcīgs galma kultūras noteicējs, kas izteikti ir vērojams vēlākajos gadsimtos Francijas galmos. Tomēr, kā min franču vēsturnieks Žans Fransuā Solnons (*Jean François Solnon*), Fransuā I (*François I*) bija karalis, kurš lika pamatus franču galmam.

---

<sup>127</sup> **Simtgadu karš** – Karš Francijas karalistes troni no 1337. līdz 1453. gadam.

<sup>128</sup> Hanovs, Deniss. *Eiropas aristokrātijas kultūra 17. -19.gadsimtā*. Rīga: Zinātne, 2013. 116.lpp.

<sup>129</sup> **Šarls VIII** (1470 – 1498) – Francijas karalis no 1483. Valuā dinastijas pārstāvis.

<sup>130</sup> Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 83.lpp.



### 3.2 Fransuā I personība un viņa galms

Pieturoties pie uzskata, ka tieši katra valdnieka personība ir tā, kas nosaka galma vidi, autore turpinājumā aplūkos monarhu Fransuā I (*François I*), kas tiek uzskatīts par absolūtās monarhijas tēvu un kaislīgu mākslas mīļotāju un mecenātu.

Fransuā ir dzimis Konjakā (*Cognac*) 1494. gada 12. septembrī. Fransuā piederēja pie karaliskās ģimenes, taču neskaitījās tiešais troņmantnieks. Savu bērnību Fransuā pavadīja Ambuāzas (*Amboise*) pilī kopā ar savu vecāko māsu Margaritu (*Marguerite d'Angoulême, Marguerite de Navarre*)<sup>131</sup> un māti. Agrā bērnībā zaudējis tēvu, Fransuā nonāca pilnīgā mātes aizbildniecībā, kura veltīja visu savu laiku bērnu izglītošanai. Luīze de Savuā (*Louise de Savoie*) esot bijusi izglītota un inteligenta sieviete, kas vēlējusies dāvēt saviem bērniem vislabāko izglītību, kā piemērs varētu kalpot latīņu un itāļu valodas apguve. Fransuā auga lielā brīvībā, ko lielā mērā noteica mātes lielā mīlestība, kas necentās savu dēlu ierobežot. Fransuā kaislība bija medības un izjādes, kas bija neatņemama viņa dzīves sastāvdaļa līdz pat mūža beigām.

1515. gadā kļūstot par Francijas karali, Fransuā iesaistījās Itālijas karos kā viņa priekšgājēji. Jaunais karalis guva uzvaru Mariņjanas kaujā (*Bataille de Marignan*)<sup>132</sup>, kas viņam atnesa slavu un atzinību. Lai gan turpmāk ne visi militārie projekti bija vienlīdz bagātīgi, tomēr Fransuā nevēlējās zaudēt savu ietekmi, tādēļ būtisku lomu ieņēma viņa kultūrpolitika, kas bija vērsta uz mākslas un literatūras mecenātismu Francijā. Būdams ieinteresēts gan mākslā, gan literatūrā, viņš aicināja itāļu meistaros pie sevis galmā. Piemēram, Fransuā bija izdevies uzaicināt Leonardo da Vinči (*Léonard de Vinci*)<sup>133</sup>, kas savu mūža nogali pavadīja Fransuā I aizbildniecībā. Būdams kaislīgs mūzikas un dejas mīļotājs, Fransuā savā galmā aicināja mūziķus, deju meistaros, lai tie viņa galma dzīvi darītu vēl krāšņāku.

Visu savi mūžu Fransuā I ir bijis sieviešu mīļotājs. Jau no agras bērnības pieradis būt sieviešu tuvumā, viņam pieaugot, mīlestība pret skaisto dzimumu tikai pieauga. Viņam tiek piedēvēta arī slavenā frāze – „Galms bez dāmām ir kā dārzs bez ziediem”, jo tieši Fransuā I sievieti galmā novērtēja kā līdzvērtīgu vīrietim un uzsvēra, ka galma krāšņumu nosaka dāmu klātbūtne. Viņu piesaistīja ne tikai sieviešu ārējais skaistums, bet arī to gudrība.

---

<sup>131</sup> **Navarras Margarita** (1492 – 1549) – Francijas karaļa Fransuā I māsa, vēlāk kļūst par Navarras karalieni. Renesanses kultūras un literatūras cienītāja. „Heptameron” autore.

<sup>132</sup> **Mariņjanas kauja** (1515) – viena no Itālijas kara epizodēm. Fransuā I pirmā viņa uzvara.

<sup>133</sup> **Leonardo da Vinči** (1452 – 1519) – Renesanses laika dižgars. Gleznotājs, inženieris, izgudrotājs utt. Slavenākais darbs „Mona Liza”.

Fransuā nepārprotami bija ļoti patīkama persona, ko atzinīgi novērtēja ne tikai sievietes, bet arī pārējie. Arī ārēji viņu nevarēja nepamanīt, būdams gandrīz divus metrus garš, viņš krasi atšķīrās no pārējiem. Karaļa slavinātāji mēdza izcelt viņa fiziskās īpašības, jo monarha morāles tikumi bija līdzvērtīgi fiziskajai perfekcijai. Fransuā I, kurš atstāja iespaidu uz saviem laikabiedriem sava auguma un fiziskā spēka dēļ, bieži tika salīdzināts ar Herkulesu.<sup>134</sup> Pašpārliecināts, atvērts un jautrs, viņš bija cilvēks, kas mīlēja dzīvi un vēlējās to nodzīvot pēc iespējas labāk. Būdams zinātkārs, viņš veidoja savu bibliotēku Fontenblo (*Fontainebleau*) pilī, kur glabājās manuskripti un grāmatas. Viņa humānista gars izpaudās it visā, ko viņš uzsāka. Par spilgtu piemēru var kalpot Karaliskās koledžas (*Collège Royal*) dibināšana, kas kalpoja kā Renesanses un humānistu ideju centrs. Un bez šaubām viens no nozīmīgākajiem notikumiem bija franču valodas kā oficiālās valodas pasludināšana valstī. No šī brīža franču valoda kļuva par administrācijas un tiesu izpildes valodu pretstatā latīņu valodai. Šāds solis arī veicināja rakstniekus rakstīt dzimtajā franču valodā.

Fransuā I bija humānistu idejas apgaismots, ar spēcīgu raksturu, kas ļāva viņam sasniegt to, kas citiem nebija pa spēkam. Viņš prata veiksmīgi pārvaldīt valsti un dzīvot ar vērienu – rīkojot balles, medības un ceļojot no vienas pils uz nākamo. Bez šaubām, kā jau autore bija minējusi, lielu ieguldījumu ir devusi viņa māte, kas jau no bērnības nodarbojās ar viņa skološanu.

Fransuā I autoritāte var tikt skatīta no vairākām pusēm. No vienas puses, viņš bija feodālais karalis jeb „senjoru senjors” (*seigneur des seigneurs*), kura pārvaldē vairākas likumu sistēmas pastāvēja vienkopus un stiprināja viena otru. „Savas karalistes imperators” (*Empereur en son royaume*) juristiem, klerikāļiem viņš bija „Dievticīgais” (*Très Chrétien*) un Renesanses humānisti sauca viņu par „Skaisto Princi” (*Beau Prince*). Lielākajai daļai viņš asociējās ar tēvu kā apgādnieku, aizbildnis un aizstāvis, kā arī taisnības uzturētājs. Visos gadījumos viņš bija pirmais „*primus inter pares*”, varas hierarhijā viņš skaitījās kā nākamais pēc Dieva.<sup>135</sup> Spriežot pēc sniegtās informācijas, varam secināt, ka karalis bija tautā mīlēts un cienīts, un tas ir viņa paša nopelns. Ne tikai valsts lietās, bet arī galma dzīvē Fransuā I stabili saglabāja savas līdera pozīcijas, būdams īstens galminieks (*courtisan*). Viņš pārvaldīja kara mākslu tikpat labi kā literatūru, bija spējīgs dziedāt, dejojot, gleznot, rakstīt poēmas un flirtēt ar dāmām.<sup>136</sup> Mēs nebaidoties varam saukt Fransuā I par īstenu universālo cilvēku, kas bija

<sup>134</sup> Cornette, Joel. *Histoire de la France: l'affirmation de l'Etat absolu 1515 – 1652*. Paris: Hachette, 1995. 76.lpp.

<sup>135</sup> Cornette, Joel. *Histoire de la France: l'affirmation de l'Etat absolu 1515 – 1652*. 72.lpp.

<sup>136</sup> Burke, Peter. *L'Homme de la Renaissance*. Seuil, 1990. 155.lpp.

spējīgs ne tikai pārvaldīt valsti, bet arī baudīt dzīvi un būt par piemēru. Viņa valdīšanas laikā galms kļuva par mākslinieku, rakstnieku, mūziķu un augstmaņu patīkamāko pulcēšanās vietu, kas galmu uzturēja mūžam dzīvu. Šeit bija sastopami mākslinieki no visas Eiropas un it īpaši no Itālijas, kas karali interesēja visvairāk. Kā vienu no galvenajiem iemesliem, kādēļ cilvēki tiecās uz galmu, min harizmātisko, karaļa personību, kas ļāva galmu salīdzināt ar Olimpa kalnu. Jāpiebilst arī, ka augstmaņi izmantoja galmu kā politisko spēļu laukumu.

Neskatoties uz to, ka galms bija politisks veidojums, tas tomēr lielā mērā bija arī galvenais kultūras centrs, kas, kā jau iepriekš minēts, pulcēja māksliniekus, mūziķus un literātus. Un šajā jomā Fransuā I bija ļoti pretimnākošs, it īpaši attiecībā pret itāļiem. 16. gadsimtā Francijas galms bija Itālijas kultūras pārņemts, kā vēlāk Eiropa Apgaismības laikmetā atradās zem franču dominances. Itālija bija iekarojusi savu iekarotāju.<sup>137</sup> Tomēr būtiski ir piebilst, ka ciešo attiecību veidošana ar Itāliju nebija tikai kultūras apmaiņa, bet arī politiska sadarbība, kas nodrošināja spēcīgu pretinieku ienaidniekam.

Itālijas dominance izpaudās ne tikai mākslas jomās, bet arī valodas ziņā. Lai gan Fransuā I pasludināja franču valodu kā valsts valodu, galmā astoņi no desmit neesot varējuši izteikt ne vairāk kā 20 vārdu. Šādam iznākumam par iemeslu kalpoja itāļu valoda, kas ienāca ikdienas lietošanā. Anrī Etjēns (*Henri Estienne*), 16. gadsimta filologs un humānists, aktīvi vērsās pret šo fenomenu visu savu dzīvi.<sup>138</sup> Neskatoties uz to, ka galmā bija sastopami cilvēki, kas vērsās pret itāļu valodas pārlieku lietošanu, tā tomēr bija iesakņojusies galminieku uztverē kā nepieciešamība, kas norāda uz cienījamu izglītības līmeni. Vārdi no itāļu valodas tika lietoti pamīšus ar franču vārdiem, kas radīja smieklīgu iespaidu. Tāpat Itālijas ietekme bija manāma skaņu izrunā, kas bieži tika izrunāta itāļu modē, nevis franču.

Fontenblo pilī Fransuā I papildināja karalisko bibliotēku ar manuskriptiem un grāmatām, kas iegūtas visā Itālijas teritorijā. Savukārt galmā tika praktizēts tā saucamais Petrarkas<sup>139</sup> stils. Dzejnieki (tajā skaitā arī pats Fransuā I) ietekmējās no Petrarkas „Dziesmu grāmatas”. Tas tika darīts ar tādu dedzību, ka šī sarežģītā retorika pamazām kļuva par galma ikdienas sastāvdaļu, ienesot tajā samākslotību. Žoakims Dibelē (*Joackim du Bellay*)<sup>140</sup> savā darbā „Pret petrarkistiem” (*Contre les pétrarquistes*) šo jauno literatūras modi salīdzināja ar Itālijas pavedinātājiem, kurus raksturo kosmētika, rotaslietas, liekulība, glaimi un meli. Spilgts itāļu kultūras ietekmes piemērs ir no Itālijas ienākušā soneta aizvien pieaugošā loma

<sup>137</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 80.lpp.

<sup>138</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. 84.lpp.

<sup>139</sup> **Petrarka Frančesko** (1304 – 1374) – itāļu izcelsmes dzejnieks, viens no renesanses humānisma kultūras aizsācējiem.

<sup>140</sup> **Žoakims Dibelē** (1522 – 1560) – franču dzejnieks.

franču literatūrā.<sup>141</sup> Ņemot vērā Fransuā I, interesi par literatūru ir skaidrs, ka literatūras uzplaukums Francijā ir tieši saistīts ar viņu. Vairāk nekā jebkurš cits viņš bija rakstnieku aizstāvis. Sentželē (*Millin de Saint-Gelais*)<sup>142</sup>, Brodo (*Victor Brodeau*)<sup>143</sup>, Salels (*Hugues Salel*)<sup>144</sup> dzīvoja Fransuā I galmā karaļa tuvumā, taču viņu laikā neviens dzejnieks tomēr nebija tik ļoti pieprasīts kā Klements Maro (*Clément Marot*)<sup>145</sup>.<sup>146</sup> Karaļa atbalstīts, Maro baudīja privilēģijas un pat kādu laiku atradās galma dzejnieka amatā, kā arī uzsāka cīņu pret itāļu valodu galmā. Tomēr ciešā piesaiste karalim ne tikai deva iespēju izaugsmei, bet varēja izrādīties nepatīkama, jo nesaskaņu dēļ viņš bija spiests pamest Franciju. Tieši franču dzejnieki galmā nodrošināja franču dzejas triumfu. 1549. gadā Žoakims Dibelē (*Joackim du Bellay*) publicēja darbu „Franču valodas aizstāvības slavinājums” („*Défense et illustration de la langue française*”). Viņš vēlējās pilnveidot dzeju, iedvesmojoties no antīkajiem autoriem un reizē pievērst uzmanību franču valodas skaistumam. Literāro „nacionālismu” raksturoja pretošanās spēcīgajai Itālijas ietekmei (iepriekš galminieku vidū, kā jau tika minēts, dažreiz pat parādījās tendence imitēt itāļu akcentu). Šo pretošanos pārstāvēja Navarras Margaritas atbalstītā Plejāde (*La Pléiade*)<sup>147</sup>. Tas bija brīdis, kad rakstnieki un mākslinieki ievadīja franču Renesansi, kas vairs nebija Itālijas atdarinājums.<sup>148</sup>

Itāļu mode ienāca arī arhitektūrā, kā rezultātā tika pārbūvētas vecās pils vai uzceltas jaunas, piemēram, Ambuāzas (*Amboise*) pils. Francūži nekaitrējās aicināt itāļu meistarus kā Leonardo da Vinči (*Léonard de Vinci*), Andrea del Sarto (*Andréa del Sarto*), Žirolamo della Robia (*Girolamo Della Robbia*), Dominiku de Kartone (*Dominique de Cartone*).<sup>149</sup> Par visiespaidīgāko tiek uzskatīta Fontenblo (*Fontainebleau*) pils renovācija, kas bija karaļa medību rezidence. Fransuā I nenoliedzami redzēja Itālijas mākslu kā pārāku par citām, minot, ka Itālijā viņš esot redzējis vislabākos mākslas darbus, kurus ir realizējuši itāļu meistari. Tomēr izdabāt karaļa vēlmēm nebūt nebija viegli, ņemot vērā viņa gaumi un skaistā izpratni. Tajā pašā laikā viņam patika sarunāties ar māksliniekiem, pārrunāt iespējamus projektus, būt

---

<sup>141</sup> Streļča, Ilze. *Francijas karaļa galma ietekme uz franču literatūru no 16. gadsimta līdz LuijaXIV valdīšanas sākumam*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2010. 21. lpp.

<sup>142</sup> **Melēns de Senželē** (*Millin de Saint-Gelais*) (1491 – 1558) – renesanses laika franču dzejnieks.

<sup>143</sup> **Viktors Brodo** (*Victor Brodeau*) – 16. gs. franču dzejnieks, Fransuā I un Navarras Margaritas sekretārs un kambarsulainis.

<sup>144</sup> **Igo Salels** (*Hugues Salel*) (1504 -1553) – franču dzejnieks.

<sup>145</sup> **Klemāns Maro** (*Clément Marot*) (1496 – 1544) – franču dzejnieks, humānists.

<sup>146</sup> Streļča, Ilze. *Francijas karaļa galma ietekme uz franču literatūru no 16. gadsimta līdz LuijaXIV valdīšanas sākumam*. 39.lpp.

<sup>147</sup> **Plejāde** – septiņu franču dzejnieku apvienība, kas izveidojusies Anrī II valdīšanas laikā. Par pamatu ņemot antīkās lirikas paraugus, atvērta humānisma idejām un franču valodas nostiprināšanai un slavināšanai.

<sup>148</sup> Streļča, Ilze. *Francijas karaļa galma ietekme uz franču literatūru no 16. gadsimta līdz LuijaXIV valdīšanas sākumam*. 51.lpp.

<sup>149</sup> Cornette, Joel. *Histoire de la France: l'affirmation de l'Etat absolu 1515 – 1652*. Paris: Hachette, 1995. 76.lpp.

informētam par notiekošajiem darbiem.<sup>150</sup> Līdzīgi kā arhitektūrā, tāpat arī mākslā Fransuā I saskatīja neatkārtojamu skaistumu. No Leonardo da Vinči karalis ieguva gleznu „Madonna grotā” (*Vierge aux rochers*), no Fra Bartolomeo (*Fra Bartolomeo*) „Noli me tangere”. Savas dzīves pēdējos gadus da Vinči, karaļa aicināts, pavadīja Ambuāzas pilī, kur veidoja dažādus projektus, kas saistīti ar svētkiem. Rezultātā Fransuā I ieguva savā īpašumā dažus no da Vinči darbiem, piemēram, slaveno Monu Lizu (*Mona Lisa*). Tajā pašā laikā Francijā uzturējās arī Andrea del Sarto, kas uzgleznoja karalim slaveno *La Charité*<sup>151</sup>. Fransuā aicināja arī citus tā laika ģēniju pievienoties viņa galmam, tomēr saņēma atteikumus. Piemēram, mākslinieks Rafaēls (*Raphael*), būdams pārāk nozīmīgs pāvestam Leonam X, atteica uzaicinājumu, tomēr Fransuā I saņēma dāvanā „Svēto ģimeni” (*Grande Sainte Famille*), „Svēto Margaritu” (*Sainte Marguerite*) u.c. Savukārt Ticiāns (*Titien*) kā noraidījuma atbildi sniedza vēlmi nekad nepamest Venēciju.<sup>152</sup> Jau sākot no viņa valdīšanas pirmajiem gadiem Fransuā I nodarbojās ar mecenātismu, padarot galmu par Itālijas mākslas ateljē. Galmā uzturējās arī daudzi flāmu mākslinieki, piemēram, Žanu Kluē (*Jean Clouet*), kas kļuva par karaļa favorītu un viņa portretu autoru. (sk. pielikumu) 1530. gadā karaļa uzaicināts, Parīzē ieradās itāļu mākslinieks Rosso (*Giovanni Battista di Jacopo dit Rosso Fiorentino*). Izglītots un muzikāli apdāvināts, viņš ātri iekaroja karaļa labvēlību un kļuva par karaļa pirmo mākslinieku. Līdz pat sava mūža nogalei Rosso vadīja Fontenblo pils rotājumus.<sup>153</sup> 16. gadsimta otrajā pusē samazinājās itāļu mākslinieku skaits, viņu vietā stājās francūži.

Galma dzīve nebija iedomājama bez svētkiem, kas izcēlās sava krāšņuma dēļ. Renesanses laikā svētki bija svarīga dzīves sastāvdaļa, kas nebūt nebija vulgāra vai banāla izklaide. Pilis tika grezni izrotātas atbilstoši svētku tēmai. Par neatņemamu svētku sastāvdaļu var uzskatīt turnīrus, kas bija saglabājušies no viduslaikiem. Šī izprieca bija ideāla iespēja vīriešiem izrādīt savu spēku un veiklību, kas īpaši labi padevās Fransuā I. Laikam ejot, turnīri pārvērtās par dramatisku izrādi. Kā iedvesma galminiekiem kalpoja mitoloģija un bruņinieku romāni. Viņi sapņoja par piedzīvojumiem un mīlas dēkām, kas tika atdarinātas galma uznācienos. Mūzika un dejas, kas bija neatņemama svētku sastāvdaļa, dzīvoja arī pašas savu dzīvi. Būdams vairāk dzejnieks nekā mūziķis, Fransuā I pulcināja ap sevi mūziķus un komponistus, lai tie radītu galma mūziku. Vēlēdamies padarīt svētkus un izklaides interesantākas, Fransuā I pieaicināja galmā mūziķus no Mantujas, Milānas, Venēcijas, Florences. Visslavenākais no tiem bija mūziķis no Mantujas Alberto da Ripa (*Albert oda*

<sup>150</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 88.lpp.

<sup>151</sup> *Charité* – Andrea del Sarto glezna, 1518. gads.

<sup>152</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. 88.lpp.

<sup>153</sup> Turpat...90.lpp.

*Ripa*), kas bija izcilākais sava laika lautists. Viņš ir vienīgais galma lautists, kura gandrīz visi darbi ir saglabāti. Viņa loma bija izšķiroša itāļu mūzikas izplatīšanā Francijas galmā. Viņa kompozīcijas galmā tika uzņemtas ar vislielāko sirsnību.<sup>154</sup> Karaļa mūziķi bija iedalīti trijās grupās: *la Chambre, l'Ecurie et la Chapelle*. Pirmā grupa sastāvēja no solistiem, dziesminiekiem, lautistiem, kornetes spēlētājiem un ērģelniekiem. Otrā grupa apvienoja orķestra mūziķus, aptuveni divdesmit pūšamos instrumentus, desmit stīgu instrumentus, kas veidoja tā saucamo „franču grupu” (*bande française*) kā arī dažkārt izmantoja tamburīnu un flautu. Šīs grupas pārstāvji nekad nespēlēja vērīgai auditorijai, bet piedalījās karaliskajos svētkos, dzīrēs, ballēs un parādēs.<sup>155</sup> Līdzīgi kā itāļu valoda iekļāvās galminieku izglītībā, tā arī mūzikas spēle tika uzskatīta par labas izglītības sastāvdaļu un bija vēlama. Deja lielākā mērā ir galma māksla. Kāds Anglijas sūtnis reiz esot izteicies, ka: „Šeit nenotiekot nekas cits kā vien balles!”, kas norāda uz franču kaislību dejot. Arī šajā gadījumā, nekādā mērā neaizskarot, nacionālās jūtas jāatzīmē, ka te ir sastopama Itālijas ietekme.<sup>156</sup> Fransuā I un viņa pavadoņi, svētku apburti, kas tika rīkoti par godu viņiem, zelta drānu un zīda apžilbināti, atklāja soļu un žestu bezgalību, stāju, kas sajaucās ar grāciju un harmoniju un nepārprotami vēlējās baudīt šādu krāšņumu savā zemē. Sociālās dejas tika atjaunotas galmā, pateicoties sakariem ar Itāliju, kas guva ievērojamu veiksmi.

Varam secināt, ka Fransuā I bija īstens sava laika inteliģences pārstāvis, kurš savas dzīves laikā ir atbalstījis māksliniekus, veidojis pasakainas gleznu kolekcijas. Būdams literatūras cienītājs, viņš galmā augstu vērtējis dzejniekus. Viņa valdīšanas laikā ir skaidri redzama Itālijas ietekme galma sadzīvē, ko šajā gadījumā var skaidrot ar paša karaļa personīgo interesi, kas attiecīgi izvērtās par visa galma kultūras sastāvdaļu. Neskatoties uz Itālijas ietekmi Fransuā I dzīves laikā, pēc viņa nāves gan mākslinieki, gan dzejnieki atteicās no pārlieku lielās itāļu ietekmes un veicināja franču Renesanses veidošanos. Fransuā I sniedz labu piemēru tam, cik lielā mērā viena persona spēj ietekmēt sev apkārt esošos un īstenot savas ieceres, saglabājot labo tēlu pavalstnieku acīs.

### 3.3 Katrīnas de Mediči valdīšanas laiks

Anrī II (*Henri II*) bija Fransuā I otrais dēls, kurš pie varas nonāca pēc sava vecākā brāļa nāves. Viņš kļuva par troņmantnieku 1533. gadā un apprecējās ar Katrīnu de Mediči, kura pēc sava vīra nāves ieņēma nozīmīgu lomu valsts pārvaldē un kultūras dzīvē. Anrī II

<sup>154</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 131.lpp.

<sup>155</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. 131.lpp.

<sup>156</sup> Turpat, 135.lpp.

turpināja sava tēva, Fransuā I, iesākto absolūtisma nostiprināšanos. Pateicoties Fransuā I izstrādātajām valsts pārvaldes reformām, 16. gadsimtā Francijas monarhija bija visspēcīgākā no visām citām Eiropas monarhijām. Tomēr Anrī II valdīšanas laiks nebija ilgs, 1559. gadā pēc turnīrā gūtajām traumām karalis mira.

Anrī mantoja bagātu un spēcīgu valsti Eiropā. To apzinoties, viņš daudzējādā ziņā turpināja sava tēva, Fransuā I iesākto. Neskatoties uz to, viņš tomēr nespēja sasniegt sava tēva varas augstumus. Kā norāda Žoržs Dubī, Anrī II galms nebija tik spīdošs kā viņa tēva. Viņš atcēla balles, koncertus un samazināja galma dāmu skaitu.<sup>157</sup> Tomēr salīdzinot ar sava tēva galmu, Anrī galms bija labāk organizēts, kā arī tas pārvietojās daudz mazāk.<sup>158</sup>

Anrī, vēl būdams mazs bērns, sastapa Diānu de Puatjē (*Diane de Poitiers*), kura apžilbināja viņu ar savu skaistumu. Pēc vairākiem gadiem satiekoties, Anrī neslēpa savas jūtas, bet, tā kā viņš nebija troņmantnieks, Diāna nebija īpaši ieinteresēta. Situācija mainījās pēc negaidītās troņmantnieka nāves, kas nozīmēja, ka Anrī nākotnē kļūs par Francijas monarhu. Diāna kļuva ne tikai par Anrī mīļāko, bet arī par viņa padomnieci. Viņa aizēnoja Katrīnu, Anrī sievu, kura tika izstumta no politiskās un kultūras dzīves. Diānas ietekme auga ar katru dienu. Jaunais karalis uzticēja viņai visas savus darījumus, problēmas. Viņa bija informēta par visām valsts lietām un pat atļāvās parakstīt papīrus karaļa vietā.

Katrīna de Mediči bija dzimusi slavenajā Mediči ģimenē, kura savos ziedu laikos bija viena no ietekmīgākajām Itālijas ģimenēm. Anrī un Katrīnas laulība bez šaubām bija politiski izdevīga, jo Katrīna bija Romas pāvesta tuva radniece un šī laulība, pēc Fransuā I domām, bija labs nodrošinājums viņa iecerēm, kas saistījās ar Itāliju. Dzimusi Florencē, Katrīna ļoti ātri zaudēja abus savus vecākus. Būdama tikai divus mēnešus veca, viņa palika par bāreni. Savus pirmos dzīves gadus viņa pavadīja Romā pie sava tēvoča kardināla Žila de Mediči (*Jules de Médicis*), kurš 1523. gadā kļuva par pāvestu Klementu VII (*Clément VII*)<sup>159</sup>. Atgriežoties Florencē, 1527. gadā viņa piedzīvoja Mediči ģimenes vajāšanu. Trīs gadus vēlāk viņa atgriezās Romā, kur viņa pavadīja trīs gadus. 1533. gadā viņa kopā ar pāvestu Klementu VII devās uz Franciju, kur tika svētīta viņas laulība ar Fransuā I dēlu Orleānas hercogu Anrī. Ņemot vērā, ka savu bērniību viņa pavadīja pie pāvesta, viņa saņēma savam laikam, labu izglītību, augsti vērtējot kultūru, humānisma un neoplatonisma idejas. Katrīnas pirmie gadi Francijas galmā nebija no vieglākajiem. Katrīna bija pavisam jauna, neprata franču valodu, kā arī neinteresēja savu vīru, kurš bija aizrāvies ar savu mīļāko Diānu de Puatjē. Anrī savas

<sup>157</sup> Duby, Georges. *Histoire de la France de 1348 a 1852*. Paris : Larousse, 1991. 94.lpp.

<sup>158</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 179.lpp.

<sup>159</sup> **Klements VII** - no 1523. gada 19. novembra līdz savai nāvei 1534. gada 25. septembrī bija Romas pāvests.

valdīšanas laikā izolēja Katrīnu no valsts pārvaldes, kur viņš darbojās kopā ar savu mīļāko Diānu de Puatjē. Katrīna neiejaucās sava vīra un viņa mīļākās darīšanās, tomēr vēsturnieks Brantoms stāsta kādu interesantu gadījumu. Diāna, ieraudzījusi Katrīnu lasām grāmatu, jautājusi, ko tieši viņa lasa, uz ko Katrīna atbildēja, ka viņa lasot Francijas vēsturi, kur atklājās, ka netikles vienmēr ir centušās valdīt par karali. Šāda Katrīnas atbilde viennozīmīgi norādīja viņas attieksmi pret Diānu. Pēc Anrī nāves, Katrīna lika Diānai nekavējoties pamest galmu un atdot visas karaļa dāvinātās rotaslietas. Tikai pateicoties pašam Fransuā I atbalstam, viņa veiksmīgi pārdzīvoja šos grūtos laikus. Pēc pēkšņās troņmantnieka nāves, Anrī un Katrīnas stāvoklis kardināli izmainījās. Viņi bija nākamie pretendenti uz Francijas troni. Šī situācija deva iespēju Katrīnai nostiprināt savu vietu galmā. Fakts, ka pirmos desmit laulības gadus, Katrīnai un Anrī nebija kopīgu bērnu, pasliktināja Katrīnas stāvokli un tad, kad Anrī parādījās ārļaulības bērni, šī situācija priekš Katrīnas kļuva vēl sliktāka. Tomēr laikam ejot, dzima bērni arī karaliskajā ģimenē, no kuriem trīs kļuva par nākamajiem Francijas monarhiem.

Šie pirmie, grūtie, pārdzīvojumu pilnie gadi tikai norūdīja Katrīnas raksturu. Būdamā spēcīga rakstura, viņa klusējot pārcieta visas sākotnējās grūtības. Pēc vīra Anrī nāves un viņa mīļākās Diānas izraidīšanas, Katrīna sāka aktīvi iesaistīties Francijas politiskajā un kultūras dzīvē. Politiskajā dzīvē Katrīna darbojās kā padomniece valsts lietās, palīdzot saviem dēliem. Tomēr, divas reizes Katrīna turēja valsts varu savās rokās. No 1560. – 1563. gadam, kamēr viņas otrais dēls Šarls nerasniedza pilngadību, un no 1574. gada maija līdz septembrim. Katrīnas autoritātes noslēpums slēpās faktā, ka viņai kā mātei bija vara pār saviem bērniem, kuri viņu uzskatīja par autoritāti. Šarls IX, nākot pie varas paziņoja, ka visiem ir jāpakļaujas viņa varai un noteikumiem, izņemot Katrīnu, karalieni māti. Viņas dēli, nākamie Francijas monarhi, patiešām ļoti cienīja māti un tai paklausīja. Katrīna ļoti nopietni pievērsās savu bērnu izglītībai un sekoja līdz tam, lai tie savā laikā kļūtu par izciliem monarhiem. Savus bērnus Katrīna skoloja itāļu kultūras iespaidā. Pjērs Dans (*Pierre Danes*) no Neapoles bija troņmantnieka Fransuā mājskolotājs, Virgīlijs Bračesko (*Virgilio Bracesco*) viņam mācīja dejošanu un uzvedības kultūru sabiedrībā, Hektors no Mantujas (*Hector de Mantoue*) paukošanu.<sup>160</sup> Pēc Anrī nāves, Katrīna izlēma apģērbt sēru drānas un valkāt tās līdz pat savai nāves dienai, izrādot cieņu mirušajam laulātajam draugam. Šāds Katrīnas lēmums bija ne tikai sēru apliecinājums, bet arī savas politiskās lomas atzīšana – viņa ir mirušā karaļa likumīgā sieva un Francijas karaliene. Katrīna izvēlējās tērpties melnā sēru tērpā, kas nebija raksturīgs tam laikam. Īstā sēru krāsa bija balta. Melnā krāsa bija Eiropas valdnieku krāsa, kuru valkāja

---

<sup>160</sup> Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 97.lpp.



arī Anrī II. Tādējādi melnā krāsa it kā simbolizēja viņu kā līdzvērtīgu mirušajam karalim. Kā varam redzēt, Katrīna pēc ilgiem klusumā un atstumtībā pavadītajiem gadiem, izmantoja visus līdzekļus, lai nostiprinātu savu vietu Francijā un galmā.

Jaunībā Katrīna baudīja Itālijas Renesanses krāšņumu, Itāļu intermēdijas, kuras nodrošināja viņas izglītotie, talantīgie un neizsakāmi bagātie radi, viņa saprata, ka dejas un baleti, kurus viņai tik ļoti patika dejot, pildīja nozīmīgu politisko un sociālo lomu. Ienākot Francijas galmā, Katrīna vēlējās ienest daļu no savas dzimtenes literārā un muzikālā kultūras mantojuma savās jaunajās mājās. Vēlāk, jau kā reģenta un Karaliene Māte, viņa galma baletus un intermēdijas padarīja par pastāvīgu Francijas galma sastāvdaļu.<sup>161</sup> Galma svētki savu apogeju sasniedza 16. gadsimta otrajā pusē, Katrīnas Mediči laikā. Katrīnas pārraudzībā, galma pasākumu teatrālā puse bija īpaši izstrādāta. Tie iekļāva dramatisētus turnīrus (*tournoi à thème*), teātra izrādes, kurās izmantoja sarežģītas mašīnas un uguņošanu, galma baletus, balstītus uz kosmoloģisko simbolismu. Katrīna Mediči pārņēma populāro Renesanses priekšstatu par kosmisko deju un piedāvāja veidot izrādes, kuras izrādīja savstarpējo debesu ķermeņu saskaņu. Francijas galmā populāra bija ticība astroloģijai, kura noteica, ka visuma skaitļu harmonija neapšaubāmi iespaido cilvēci. Šis skaitliskās harmonijas princips rūpīgi tika pielietots izrāžu veidošanā, it īpaši dejā.<sup>162</sup> Šajos pasākumos piedalījās un sadarbojās mākslinieki no dažādām nozarēm: dzejnieki, gleznotāji, arhitekti, mūziķi, horeogrāfi. Katrīna galma svētkus izmantoja kā politisko instrumentu, kuru mērķis bija nodrošināt lojalitāti Francijas kronim, kā arī samierināt savstarpēji konkurējošās politiskās puses. Galma svētku skatītāji un aktieri bieži vien bija paši galminieki. Karalis, bez šaubām, bija galma svētku centrā, bet šo svētku mērķis bija izteikt Katrīnas politiskās intereses. Itāļu neoplatonisma ideju, klasisko un vēsturisko tēmu iespaidoti, galma svētkos Francijas karalis, simboliski un alegoriski tika attēlots kā miera un harmonijas nesējs, apzīmējot Valuā dinastiju kā Francijas apvienotāju. Tajā pašā laikā Francijas karalis tika reprezentēts kā visas pasaules valdnieks un universa centrs. Šī karaliskā propaganda nebija paredzēta tikai Francijas iekšpolitikas stiprināšanai, tās mērķis bija apzīlbināt pārējās Eiropas valstis.<sup>163</sup> Pateicoties Katrīnas iedrošinājumiem, liels skaits deju meistarū no Milānas horeogrāfijas šūpuļa, tika atvilināti uz Parīzi 1554. gadā. Vadošais deju meistars un teorētiķis, kurš devās uz Franciju bija Cesare Negri (*Cesare Negri*), līdz ar kuru galmā ienāca Itālijas deju mode, kura bija tuva Katrīnai. Kā jau autore iepriekš bija atzīmējusi, uz Franciju devās tādi deju skolotāji kā Pompeo Diabono,

<sup>161</sup>Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. New York and London: Routledge, 2002. 39.lpp.

<sup>162</sup> Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. 41.lpp.

<sup>163</sup> Gosman, Martin, Macdonald, Alasdair, Vanderjagt, Arjo. *Princes and princely culture 1450-1650. Volume 1*. Leiden: Brill, 2003. 118-119.lpp.

kurš bija ļoti talantīgs un tādējādi ātri kļuva par Katrīnas dēlu deju skolotāju. Tetoni Bernardo (*Tettoni Bernardo*) bija Diabono asistents, kurš vēlāk arī guva atzinību kā talantīgs horeogrāfs.<sup>164</sup> Francūžiem raksturīgās cēlās dejas, kuru popularitāte bija milzīga, piedzīvoja izmaiņas Katrīnas Mediči laikā. Lēno deju vietā viņa deva priekšroku viegliem lēcieniem un dzīvīgumam dejā. Līdzās svinīgajai *pavanai* tika dejas jautrās *galjardas* un *voltas*, kurās kungi varēja izpildīt, līdz šim vēl neredzētu lēcienus. Tikai ar Katrīnas ierašanos Francijā notika īsta horeogrāfijas atdzimšana. Izmaiņas deju horeogrāfijā veicināja arī Katrīnas apģērba modes maiņa. Viņa nomainīja garās kleitas, kuras traucēja kustībām, izmantoja vieglākus audumus, tādējādi dāmām bija vieglāk dejot.<sup>165</sup>

Francijas galmā bija iecienītas arī tradicionālās intermēdijas ēdienu pasniegšanas reizēs, kas modē bija Itālijā. Ir saglabājusies diplomātisks pieņemšanas apraksts par Francijas un Spānijas galmu kopējām pusdienām Spānijas pierobežā: *Svētki notika zem klajām debesīm. Pusdienu vajadzībām tika uzbūvētas 12 lapenes. Galvenā no tām bija domāta Francijas un Spānijas karaļu namu pārstāvjiem. Viesus apkalpoja galma dāmas, pārgērbtas par nimfām. Ēdienus no tuvākā meža iznesa par satīriem pārgērbti galminieki. Pusdienu laikā viesus izklaidēja īpaši aicinātie tuvāko provinču zemnieki, dejojot tautas dejas. Burgundieši, dejojot no Provansas un Bretaņas, dejoja pāros un grupās branlus, paši spēlēja tamburīnus, flautas un vijoles. Pēc pusdienām viesi piedalījās „nopietnās” dejās, dejojot pavanu, kuranti un citas.*<sup>166</sup>

Jau iepriekš minētais Baltazars Božuajē, pēc Katrīnas vēlmes, 1555. gadā ieradās Francijā. Galmā viņš ieņēma deju meistara vietu un apmācīja dejojotājus kā arī organizēja un producēja karaliskās izklaides. Božuajē atklāja franču tieksmi pret grandiozām maskarādēm. Apvienojot tās ar deju, radās iepriekš minētais galma balets (*ballet de cour*), kur sākotnēji tika izmantotas tās pašas galma dejas, kuras bija populāras tajā laikā. Šie uzvedumi tika paredzēti priekš lieliem notikumiem, tomēr tiem bija arī savs zemteksts, kas atspoguļoja reliģiskos konfliktus un politiskās nesaskaņas. Galvenā šo uzvedumu sastāvdaļa bija dejas, kura tika teatrāli piemērota dramatiskiem un filozofiskiem mērķiem. Daudzi Božuajē galma baleti tika radīti Katrīnas Mediči laikā, bet līdz mūsdienās ir saglabājušies tikai daži to apraksti. Viens no šādiem uzvedumiem bija „Mīlestības paradīze” (*Le Paradis d'Amour, 1572*), kurš tika uzvests par godu kāzām starp Margaritu, Katrīnas un Anrī katolisko meitu un protestantu,

---

<sup>164</sup>Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. New York and London: Routledge, 2002. 39.lpp.

<sup>165</sup>Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 336.lpp.

<sup>166</sup>Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 87.lpp.

hugenotu līderi Navarras Anrī (*Henri de Navarre*), kurš vēlāk kļuvis par Anrī IV (*Henri IV*)<sup>167</sup>. Katrīna šo laulību definēja kā pamieru starp katoļiem un protestantiem, jo Francija jau ilgu laiku atradās nemītīgos ticības karos. „Mīlestības paradīze” prezentēja tematisku materiālu, kur izmantojot alegoriju un simbolus, attēloja sadursmes starp katoļiem un hugenotiem Francijā. Šajā gadījumā, reliģiskie konflikti tika izmantoti teatrālam uzvedumam, kura mērķis bija attēlot dievišķo spēku, kuru attēloja katoļi, savukārt ļaunumu attēloja protestanti. Baleta noslēgumā visi šķēršļi tika pārvarēti dejā un visi dalībnieki kopā izgāja cauri paradīzes vārtiem. Lai ar cik labām domām Katrīna rīkoja šo pasākumu, tā iznākums nepavisam nebija tik laimīgs kā izrādei. Vien dažas dienas pēc šīm kāzām, norisinājās bēdīgi slavenā Bērtuļa nakts, kurā tika noslepkavoti hugenoti. Vēsturiski, Katrīna tiek saistīta ar šo traģisko notikumu, kas viņas vēsturē ir atstājis negatīvu pieskaņu.

1573. gadā par godu Katrīnas dēla iecelšanai Polijas tronī tika uzrīkots „Poļu balets” (*Ballet de Polonais*), kura tapšanā iesaistījās dzejnieks Ronsārs un komponists Rolands de Lasī (*Roland de Lassus*). Šis balets tika radīts ar domu pārsteigt un apzīlbināt Polijas diplomātus, kuri bija ieradušies Francijā. Božuajē apmācīja galmā dejojājus – amatierus, kuri, priekš šīs izrādes dejoja viduslaiku deju estampiju (*estampie*). Iespējams pateicoties tieši šim uzvedumam, Božuajē izpelnījās titulu – franču galma baleta pamatlicējs.<sup>168</sup> Kā rakstīja kāds šī svinīgā pasākuma aculiecinieks, īpaši šim notikumam uzbūvētā zālē lāpu apgaismojumā iebrauca kara rati ar sudraba klinti uz tiem. Klints nišās atradās 16 galma dāmas, kas simbolizēja sešpadsmit Francijas provinces. Dāmas apbrauca apkārt zālei, tad nokāpa no ratiem un kara mūzikas pavadībā tuvojās karalim, ievērojot kadenci un ne reizi to nepārkāpjot. Tad viņas dejoja meistarīgi veidotu baletu ar daudziem griezieniem, mainīgām līnijām, mainījās vietām, apstājās. Neviena dāma nekļūdījās.<sup>169</sup> Šī dejas forma, bija liels pārsteigums Polijas viesiem. Izrādes beigās Katrīna aicināja visus vienoties kopīgās dejās, sākot ar *branlu* un turpinot ar citām tā laika populārākajām dejām, tādējādi noslēdzot ekstravaganto vakaru.<sup>170</sup>

1581. gadā uzvesto „Karalienes komisko baletu” (*Ballet comique de la Reine*) ir pieņemts uzskatīt par pirmo autentisko baletu tā mūzikas, dejas, dzejas un dekorāciju izmantošanas dēļ. Lai gan deja veidoja tikai trešdaļu no visas izrādes, Božuajē bija galvenais atbildīgais par šīs izrādes tapšanu. Viņa vadībā, figurālā deja kā izrādes dejas sasniedza savus

<sup>167</sup> Anrī IV (*Henri IV*) – Francijas karalis no 1589. līdz 1610. gadam. Viņš bija pirmais Burbonu dinastijas pārstāvis Francijas tronī.

<sup>168</sup> Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. New York and London: Routledge, 2002. 42.lpp.

<sup>169</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 86.lpp.

<sup>170</sup> Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. New York and London: Routledge, 2002. 43.lpp.

augstumus, veidojot visveiksmīgāko eksperimentu Eiropā ar cilvēka ķermeni teatrālajā telpā. Šis balets bija kā sava laika politisko, filozofisko un ētisko vērtību spogulis. Šajā baletā tika izmantota dzejnieka Baifa (*Jean-Antoine de Baïf*) ideja par dejas, mūzikas un dejas apvienojumu vienā veselumā, kas simbolizētu pilnību.<sup>171</sup> Balets sastāvēja no prologa un trijām intermēdijām. Tā bija izrāde ar secīgu sižetu un attīstību, kas apvienoja vienā veselumā melodeklamāciju, dziedāšanu, pantomīmu un deju. Līdz mūsdienām ir saglabāties šī iespaidīgā baleta apraksts.

*„Priekšnesums notika zālē, ko no trim pusēm vairākos stāvos iekļāva galerija. Centrā atradās karaļa vieta. Pretī centrālajām vietām bija uzbūvēts Ajajas salas burves Kirkes<sup>172</sup> dārzs ar pili, bet perspektīvā – pilsēta ar mājām un baznīcu. Debesis tika veidotas no ieliktiem krāsainiem stikliem, kurus izgaismoja ar lāpām. Zāles sānos, kas reizē bija arī dārza celiņi, bija paredzētas ejas priekšnesuma dalībnieku maiņai. Zāles labajā pusē atradās ozolu birzs ar zelta lapām un zilēm. (..) Kreisajā pusē zem padebešiem mākoņos slēpās mūziķi. Baleta sākumā zālē ierodas Odisejs<sup>173</sup> ar pavadoņiem un garā uzrunā paskaidro sava un pavadoņu nācienu iemeslu – viņam ir jācīnās ar ļaunās Kirkes burvestībām, un viņš ir pārliecināts, ka Anrī III ir tāds spēks, lai tiktu galā ar ļaunumu. Pēc nelielas uvertīras no Kirkes dārza bailēs izskrien gūsteknis, bet Kirke viņam seko. Izpildījis reveransu pret karali, viņš uzsāk garu monologu dzejā par savu nelaimīgo gūstu pie ļaunās Kirkes. Parādās burve. Viņa dusmās vērsas pret debesīm ar stāstu par nepateicīgo gūstekni. Tālāk dziesmas pavadībā uznāk tritoni un sirēnas. Tos nomaina milzīgi kaujas rati ar strūklaku un jūras dievībām najādām tai apkārt. Najādām vēlāk pievienojas pāži, un visi dejo izvērstu deju, kura pāraug dramatiskā pantomīmā. Parādās Kirke, vēl arvien dusmu pilna. Ar burvju zizli tā pieskaras nimfām, mūziķiem un citiem tēliem, kuri sastingst. Nograd pērkons, un no mākoņiem nolaižas Merkuris.<sup>174</sup> Viņš mēģina visiem palīdzēt un pamodina aizmigušos. Taču Kirke uzvar Merkuriju, un pirmā cēliena beigās viņš guļ pie burves kājām, bet visi pārējie gūstekņi tiek pārvērsti par dažādiem zvēriem, kas defilē apkārt. Otrais cēliens sākas ar astoņu satīru uznākšanu. Viens dzied, pārējie spēlē flautas. Parādās četras driādas<sup>175</sup>, viņas vērsas pie Pāna<sup>176</sup> ar lūgumu izbeigt Kirkes patvaļu. Palīgā ierodas gudrības dieviete Minerva<sup>177</sup> kaujas ratos, ko velk pūķi. Viņa apsola, ka palīdzēs uzveikt Kirki. Viņas aicināts, dievišķas*

<sup>171</sup> Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution*. 44.lpp.

<sup>172</sup> **Kirke** (*Circe*) – Grieķu mitoloģijā burvestību dieviete.

<sup>173</sup> **Odisejs** - bija grieķis, Itakas karalis un tēls Homēra darbos "Iliāda" un "Odiseja".

<sup>174</sup> **Merkurijs** – Dievs Romiešu mitoloģijā.

<sup>175</sup> **Driādas** – koku garī vai koku nimfas Sengrieķu mitoloģijā. Driādas dzīvo kokos skaistu, jaunu sieviešu veidolā.

<sup>176</sup> **Pāns** - sengrieķu mitoloģijā ir dieva Hermeja un nimfas Driopes dēls, ganāmpulku, mežu un lauku dievs.

<sup>177</sup> **Minerva** - Romiešu mitoloģijā ir gudrības, maģijas, medicīnas, amatu un mākslas dieviete.

*mūzikas pavadībā no debesīm nolaižas Jupiters<sup>178</sup>. Darbības kulminācija ir dievu cīņa ar Kirki un uzvara pār to.<sup>179</sup>*

Šī baleta krāšņums pārsteidza visus, un tieši tāds bija Katrīnas mērķis. Baleta grandiozitāte bija kā pašas Francijas simbolisks attēlojums. Šis balets, līdzīgi kā arī citi Katrīnas galma uzvedumi kalpoja kā Francijas slavināšana un tās varenības izrādīšana. Kā jau vairakkārt darbā tika minēts, šie baleti kalpoja arī Karalienes politisko mērķu realizēšanai. Krāšņi svētki, pēc Katrīnas domām, bija vislabākais veids kā likt aizmirst kaut uz brīdi par valdošajām nesaskaņām. Arī saviem dēliem, kuri bija nākamie Francijas monarhi viņa mācīja, ka balles un svētki ir neatņemama galma sastāvdaļa, kas palīdz uzturēt kārtību galmā un izceļ karali.

Katrīnas uzplaukuma laiks sakrīt ar viņas dēlu nākšanu pie varas. Viņa redzēja kā viņas dēli kāpa Francijas tronī viens pēc otra. Pēc Anrī II nāves tronī kāpa viņa dēls Fransuā II (*François II*), kurš bija tikai piecpadsmit gadus vecs. Viņa valdīšanas laiks nebija ilgs. Tikai vienu gadu (1559 – 1560) viņš pavadīja kā Francijas karalis. Laiks, kad jaunais karalis nāca pie varas nebija no tiem vieglākajiem. Francijā jau bija sākuša reliģiskās nesaskaņas starp hugenotiem un katoļiem, kā arī nesaskaņām iekšpolitikā. Neskatoties uz to, ka viņa vecums tika uzskatīts par pieteikamu, lai sāktu valdīt, Fransuā izvēlējās lūgt savu radnieku un mātes palīdzību valsts pārvaldē, jo viņam nebija nekādas pieredzes. Viņa veselības stāvoklis nebija spožs, kas beigās noveda pie traģiska iznākuma – karalis nomira pavisam jauns, neatstādams pēc sevis likumīgu troņmantnieku, kas savukārt, nozīmēja, ka varas groži pāries viņa brāļa Šarla rokās.

1560. gadā Šarls bija vēl pavisam mazs bērns, kas nozīmēja, ka laiku līdz viņa pilntiesīgai nākšanai pie varas viņu aizvietos reģents, kas šajā gadījumā bija viņa māte Katrīna de Mediči. Kā jau tika minēts, viņa bija Francijas reģente laikposmā no 1560. gada līdz 1563. gadam. Šarls tika kronēts par Francijas karali 1561. gada 15. maijā Reimsā. Ceremonija pagāja bez pompozitātes un greznības, jo tā brīža ekonomiskie apstākļi piespieda ievērot pieticību. Katrīna cerēja, ka Šarls līdzināsies savam tēvam un vectēvam, kuri apkārtējos ieviesa cieņu un paklausību. Tomēr Šarlam, līdzīgi kā viņa brālim Fransuā bija vāja veselība, kas atsaucās uz viņa izskatu. Viņš nebija pietiekami vīrišķīgs, tādēļ Katrīna visiem spēkiem centās dēlu padarīt cienījamāku. Šarla veselības stāvoklis apgrūtināja viņa fiziskās aktivitātes,

---

<sup>178</sup> **Jupiters** – Romiešu mitoloģijā varenākais no Dieviem, Dievu valdnieks.

<sup>179</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 89 - 90.lpp.

bet par spīti tam, viņš mīlēja medības, atstājot malā galma izklaides, balles un pat sievietes.<sup>180</sup> Šarls, pateicoties savai mātei bija apmācīts zīmēšanā, dzejas rakstīšanās, kā arī pārzināja Romas un Senās Grieķijas vēsturi un pārzināja itāļu valodu kā savu dzimto valodu.<sup>181</sup> 1560. gadā uz Franciju tika uzaicināts itāļu deju meistars un teorētiķis Čezare Negri, ko veicināja Katrīnas ideja par itāļu mākslinieku aicināšanu. Šarls IX bija poēzijas piekritējs un viņa mīļākais dzejnieks bija Ronsārs, kuru viņš atbalstīja. Šarla vislielākā aizraušanās bija medības kā jau iepriekš tika minēts. Pasliktinoties viņa veselības stāvokli, saasinājās arī garīga rakstura traucējumi, kas noveda pie karaļa nāves 23 gadu vecumā.

Anrī III (*Henri III*) sākotnēji nebija nekādas izredzes kļūt par Francijas karali, tomēr viņa brāļu nāve, neatstājot troņmantnieku pavēra viņam iespēju kāpt tronī. Laikā, kad Franciju plosīja ticības nemieri, Anrī apguva karamākslu un 1567. gadā tika nozīmēts par galveno karalistes leitnantu. 18. gadu vecumā viņa drosme kļūst par apkārtējo apbrīnas objektu. Žarnakas (*Jarnac*) kaujā, kad viņa zirgs tika nogalināts, viņš neapjūkot metās cīņā, izrādot savu drošsirdību. 1573. gadā Anrī tika ievēlēts par Polijas karali. Tā paša gada oktobrī viņš devās uz Poliju, kur 1574. gada februārī Krakovā tika kronēts par Polijas karali. Tā paša gada jūnijā, nomira viņa brālis Šarls, kas nozīmēja, ka viņam bija iespēja kāpt Francijas tronī. Ilgi nevilcinādamies, vislielākajā slepenībā Anrī aizbēga no Polijas un pameta savu troni, ko viņš tā īsti nekad nebija vēlējis. 1575. gada februārī, Reimsā, Anrī tika kronēts par Francijas karali.<sup>182</sup> Anrī bija ļoti intelīgents un izglītots. Viņu interesēja viss, kas norisinājās valstī tādēļ, viņš aktīvi iesaistījās valsts pārvaldē un veica vairākas reformas, kas uzlaboja kārtību valstī, piemēram, jautājumā, kas skāra nodokļu sistēmu Francija. Karalistē, kuru plosīja nesaskaņas starp protestantiem un katoļiem, Anrī spēja saglabāt savu autoritāti. Viņš izvēlējās samierināšanas politiku starp abām pusēm, noslēdzot miera līgumu (*la paix de Monsieur*), kas atļāva protestantiem praktizēt savu kultu, izņemot Parīzi. Arī galmā viņš ievieš stingrāku etiķeti, kas bija līdzinājās etiķetei Versaļā, gadsimtu vēlāk. Viņš, līdzīgi kā viņa priekšgājēji, atbalstīja literātus, piemēram, Mišelu de Montēņu (*Michel de Montaigne*)<sup>183</sup>, Filipu Deportu (*Philippe Desportes*)<sup>184</sup>.

Anrī III mīlēja izklaides un naudu tām nežēloja, lai gan finansiālā situācija valstī bija smagā stāvoklī. Viņš uzskatīja, ka svētki un izklaides ir karaļa varas spogulis, tādējādi taupīt

<sup>180</sup> Frieda, Leonie. *Catherine de Medici. Renaissance Queen of France*. New York: Harper Perennial, 2003. 175.lpp.

<sup>181</sup> Frieda, Leonie. *Catherine de Medici. Renaissance Queen of France*. 176.lpp.

<sup>182</sup> [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri\\_III/123594](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri_III/123594)

<sup>183</sup> **Mišels de Montēņs** (*Michel de Montaigne*) - bija franču filozofs, rakstnieks, valstsvīrs. Montēņs tiek uzskatīts par vienu no ietekmīgākajiem franču renesanses laika rakstniekiem, popularizējis eseju kā literatūras žanru.

<sup>184</sup> **Filips Deports** (*Philippe Desportes*) – franču dzejnieks 16. gadsimta beigās un 17. gadsimta sākumā.

un ekonomēt uz šādām lietām karalis atteicās. Arī viņa paša tēls iemiesoja cildenumu un majestātiskumu, kas bija ļoti nepieciešamas karalim. Zinot Anrī lielo patiku pret svētkiem un visāda veida izklaidēm, Katrīna izmantoja viņa vājības, lai novirzītu viņu no valsts pārvaldes. Viņa rūpējās par to, lai viņam blakus atrastos skaistas sievietes, norisinātos grezni svētki, masku balles un dejas. Pats Anrī III par godu savai mātei sarīkoja svētkus, uz kuriem Katrīna atbildēja ar to pašu – likdama organizēt svētkus par godu savam dēlam. Anrī III bija kaislīgs *voltas* piekritējs, kas bija ne tikai jautra deja, bet deva iespēju tuvāk komunicēt ar dāmu.

### 3.4 Mūzikas un poēzijas akadēmija

Dejas mākslas attīstību Francijā ietekmēja 1570. gadā dibinātās Mūzikas un poēzijas akadēmijas (*Académie de Musique et Poésie*) darbība, kuru atbalstīja jau pieminētais Katrīnas Mediči dēls Šarls IX. To dibināja dzejnieks Žans Antuāns de Baijs (*Jean Antoine de Baif*) un lautists Tiboļts de Kurvils (*Thibault de Courville*). Akadēmija rūpējās par dzejas un mūzikas formu skaidrību un eleganci, tā pievērsās antīkajai mākslai kā kanonam, kas saglabā harmoniju starp poēzijas un mūzikas metriem. Dzejnieki, kuru idejas tika attīstītas akadēmijā, sacerēja prologus un ditirambus galma iestudējumiem un vēlāk arī galma baletiem. Mūzikas un dzejas metra skaidrība un harmonija iespaidoja deju – tās konstrukcijai bija jābūt pārdomātai, ķermeņa kustīgām dejā – harmoniskām. Deju skolotāji centās dejā izteikt līniju skaidrību, ieviest pārdomātas un precīzas kompozīcijas. Kā jau tika pieminēts, Francijā dejas mākslā valdīja atturīgas formas skaistums. Tas izpaudās masu dejās, kur dejotāji ar nevainojamu ritmisku precizitāti variēja un attīstīja figūras; deju zīmējumos apļus un līnijas nomainīja kolonnas, kvadrāti un krusti; dejas kompozīcija atbilda dzejas ritmam un mūzikas pavadījumam. Itālijas deju skolotāju ietekmē, arvien brīvākas un nepiespiestākas kļuva partneru attiecības dejā – kavalieris veda dāmu pie rokas, partneri skatījās viens uz otru dejas laikā. Franču mūzikas un poēzijas elegances iespaidoja galma deju uzvedumus. Saviesīgajos pasākumos izpildītās dejas tika iekļautas galma baletos, piešķirot tām citu – simbolisku vai alegorisku nozīmi. Sinkrētiskā galma baleta sastāvdaļa – dejas – saglabāja sociālās dejas tehniku un izpildījuma manieri, taču ieguva jaunu jēgu izrādes kopējā darbībā.<sup>185</sup> Pēc Šarla nāves, akadēmijas aktivitāte samazinājās. Anrī III laikā tā piedzīvoja savas popularitātes atdzimšanu un darbojās zem nosaukuma „Pils Akadēmija” (*Académie du Palais*), kura

---

<sup>185</sup> Spalva, Rita. *Klasiskā dejas un balets Eiropas kultūrā*. Rīga: Zinātne, 2013. 88.lpp.

darbojās līdz 1584. gadam. Akadēmijas izveide un darbošanās bija liels ieguldījums Francijas kultūras un mākslas izaugsmē.

Varam secināt, ka līdzīgi kā Fransuā I, Katrīna Mediči ieņēma nozīmīgu lomu Francijas kultūras vēsturē. Kā jau tika noskaidrots, Katrīnas stāvoklis krasī mainījās līdz ar Anrī II nāvi, kas ļāva Katrīnai iegūt lielāku lomu valsts pārvaldē kā arī kultūras jomā. Katrīnas dēlu valdīšanas laikā viņa bija galvenā kultūras dzīves veicinātāja. Viņas mērķis bija parādīt visai pasaulei Francijas varenību un spozmi, kas viņai arī izdevās. Pēc viņas aicinājuma, Francijā no Itālijas ieradās mākslinieki, mūziķi un deju skolotāji, kas galmā no jauna ienesa Itālijas modi. Katrīnas sadarbība ar Božuajē radīja jaunu mākslas veidu – galma baletu, kas vēlākajos gadsimtos kļuvis par vienu no nozīmīgākajiem mākslas veidiem Francijā. Mūzikas un poēzijas akadēmija savā īsajā pastāvēšanas laikā pievērsās dejai kā mākslai, tādējādi veicinot dejas kā mākslas attīstību.



## NOBEIGUMS

Pabeidzot pētījumu par dejām Francijas galmā 16. gadsimtā un Itālijas ietekmi galma dejās, var secināt, ka šajā laika posmā Itālijas mode ieņēma nozīmīgu vietu Francijas kultūrā. Monarhu personiskās intereses un Itāļu deju meistarību veicināja izmaiņas dejā.

Veicot pētījumu par dejām, kā vien no jautājumiem bija, kas tad dejas ir un kas to raksturo, jo ne jau katru mūsu ķermeņa veikto kustību mēs varam apzīmēt ar jēdzienu dejas. Kā galvenos elementus, kas raksturo dejas visbiežāk definīcijās min ritmu, ķermeņa kustības un mūziku. Visi iepriekš minētie elementi ir būtiskas renesanses dejas sastāvdaļas, bez kurām tā nav iedomājama. Katrai dejai piemīt savs noteikts ritms, kas saskaņojas ar ķermeņa kustībām mūzikā, tādējādi radot veselu mākslas darbu, ko var saukt par dejas. Ņemot vērā laikmeta iezīmes dejas, tad iepriekšminētie elementi bija jāievēro obligāti, jo tas norādīja dejas meistarību un attieksmi. Pētot dejas noteiktā sabiedrības slānī, šajā gadījumā, galmā 16. gadsimtā, autore nonāca pie secinājuma, ka dejas nebija tikai izklaidei un brīvā laika pavadīšanai. Tā varēja būt kā politisks līdzeklis karaļa varas reprezentēšanai, ko pierāda, piemēram, galma baleti. Ņemot vērā, ka galms bija sabiedrība, kurā dzīve noritēja pēc noteikumiem, dejas bija viens no šiem elementiem. Katram, kurš vēlējās veiksmīgi iekļauties galmā, dejas prasme bija obligāta prasība, tādējādi dejas māksla tika apgūta jau no mazotnes.

Itāļu dejas meistarību 16. gadsimtā būtiski ietekmēja dejas modi Eiropā un īpaši Francijā. Renesanse ir dejas uzplaukuma laiks Itālijā, ko pierāda tā laika dejas manuskripti un dejas meistari, kuri darbojās Eiropas galmos, tai skaitā arī Francijā. Čezāres Negri un Fabricio Karozo dejas pieraksti ir būtiskākie materiāli, kas sniedz priekšstatu par Renesanses laika dejas. Francūža Tuano Arbo sarakstītais darbs ir arī svarīgs, bet tas ir vienīgais dejas traktāts, kas izdots Francijā 16. gadsimtā, kamēr Itālijā bija izdoti divi. Itāļu dejas skolotāju ietekmē, lēnās un svinīgās franču dejas, piemēram, *bassa danse* nomainīja *galjarda*, kura izcēlās ar savu virtuozitāti un dzīvīgumu. Itāļu dejas meistari sacerēja arvien jaunas dejas, kas nebeidza pārsteigt ar savu sarežģīto horeogrāfiju. Šāda dejas attīstība noveda līdz galma baletiem, kuri kļuva par Francijas monarhu varas reprezentētāju. 16. gadsimta otrajā pusē, un tāpat kā Fransuā I laikā, itāļu dejas Francijā bija kļuvušas ļoti populāras.

16. gadsimta pirmajā pusē, Fransuā I aktīvi nodarbojās ar kultūras dzīves bagātināšanu. Itālijā atklātā bagātā kultūras dzīve aizrāva Fransuā I, kas nodevās Itālijas kultūras ienešanai Francijas galmā. Katrīnas Mediči centieni ienest Francijas galmā daļu Itālijas arī veiksmīgi izdevās. Viņas aktīvā sadarbība ar Itāļu dejas meistariem izmainīja

dejošanas paradumus Francijas galmā. Pateicoties Katrīnas vēlmei pēc krāšņiem un neaizmirstamiem svētkiem radās jauns dejas un citu mākslu apvienojums – galma balets, kura tapšanā iesaistījās Itāļu deju meistari. Tieši spilgtās personības kā Fransuā I un Katrīna Mediči bija tās, kas veicināja Itālijas dejas ietekmes ienākšanu un nostiprināšanos gadsimta garumā Francijā. Viņu realizētie projekti lieliski pierāda kā viens cilvēks, liela personība ar spēcīgu raksturu spēj ietekmēt kultūras dzīvi.

## KOPSAVILKUMS//TĒZES

Apkopojot pieejamos materiālus, var secināt, ka hipotēze „*Itālijas ietekme dejā Francijas galmā saglabājās visa 16. gadsimta garumā*” ir patiesa. To apstiprina sekojošās tēzes:

- Dejas galvenie elementi ir ritms, ķermeņa kustības un mūzika. Šos pašus elementus savā darbā piemin arī 16. gadsimta deju meistars Ebreo, kurš kopumā sniedz plašāku izklāstu par dejas elementiem, nosakot, ka tie kopsummā ir seši – ritms, atmiņa, laukuma sadalījums, aiere jeb tiekšanās uz augšu, dejas maniere, kā arī veiklība un grācija.
- Deja iemieso sevī sava laika domāšanu un pasaules uztveri. Pašcieņas pilna attieksme pret savu dzīvi ir centrālā tendence galma mentalitātē, ko raksturo sevis reprezentācija dejā. Harmonijas klātesamība dejā nav nejauša, jo Renesanses laikmetā, gan mākslā, gan arhitektūrā tiecās sasniegt harmoniju.
- Tradicionāli galms tiek definēts, kā karalim pietuvināto personu loks, kas ir arī, galvenais, politiskās dzīves centrs. Galms vienlaikus ir arī noteikta institūcija, sociālā telpa, kurā tiek radītas un glabātas mākslas vērtības.
- Galms bija vide, kas kurā valdīja stingra etiķete, kas katram galminiekam bija jāievēro. Viena no galminieka prasībām bija izcila dejojprasmē.
- Daudzas populārākās 16. gadsimta dejas bija radušās Itālijā, piemēram, *galjarda* un *volta*, kurām piemita ātrums, radošums un izsmalcinātība. 16. gadsimtā Itāļi bija noteicošie dejas modē.
- Dejas apraksti parādās traktātos. Gan franču, gan itāļu traktātos parādās kopīgas iezīmes, tomēr itāļu deju traktāti bija detalizētāki, tādējādi sniedzot priekšstatu par itāļu dejas modi un horeogrāfiju. Arbo savā traktātā aprakstīja dejas, kurām bija itāļu izcelsme, kas pierāda to, ka itāļu dejas bija ienākušas Franču sabiedrībā. Pirmie deju pieraksti parādās Itālijā, kas tieši norāda uz Itālijas vadošo lomu dejas pasaulē. Pirmie dejas traktātu autori rakstīja par dejas filozofiju, tehniku, terminoloģiju un centās savienot atsevišķas kustības sistēmā. Pirmie deju skolotāji bija arī horeogrāfi (deju sacerētāji) un dejas teorētiķi.
- 16. gadsimta populārākās dejas bija *pavane*, kā arī tās variācijas, piemēram, *Spānijas pavana*, franču izcelsmes deja *branls*, *basse danse*, kas populāra bija

gadsimta sākumā, Fransuā I valdīšanas laikā, no Itālijas ienākušās *galjarada*, *volta*, *kurante*, un vācu izcelsmes *alemande*.

- Tieši itāļu dejas meistari un viņu aktivitātes līdz pat 17. gs. sākumam noteica dejas modi Eiropā un Francijā, jo tieši viņus aicināja karaļi savos galmos.
- 1560. gadā uz Franciju tika uzaicināts itāļu deju meistars un teorētiķis Čezare Negri, kurš bija viens no sava laika izcilākajiem deju meistariem un teorētiķiem Eiropā, ko veicināja Katrīnas ideja par itāļu mākslinieku aicināšanu.
- Gan Fransuā I, kurš valdīja Francijā 16. gadsimta pirmajā pusē, gan Katrīna Mediči, kurai bija ļoti būtiska nozīme Francijas kultūrpolitikā 16. gadsimta otrajā pusē, galma svētkus ar daudzajiem dejas elementiem izmantoja kā politisku instrumentu gan savas autoritātes stiprināšanai, gan lai nodrošinātu lojalitāti Francijas tronim.

## AVOTU UN LITERATŪRAS SARAĶSTS

### **Avoti**

1. Arbeau, Thoinot. *Orchesographie. Et traicte en forme de dialogve, par leqvel tovtes personnes pevvent facilement apprendre & practiquer l'honneste exercice des dances.* Lengres, Imprimé par Iehan des Preyz, 1589.
2. Caroso, Fabritio. *Il Ballarino di M. Fabritio Caroso da Sermoneta. Diviso in due Trattati.* In Venetia, Appresso Francesco Ziletti. 1581.
3. Negri, Cesare. *Nuove Inventioni Di Balli Opera vaghissima di Cesare Negri Milanese detto il trombone, famoso, & eccellente professore di ballare. Divisa in tre trattati.* In Milano: Appresso Girolamo Borde, 1604.

### **Izmantotā literatūra**

4. Chavalier, Pierre. *Henri III.* Paris : Fayard, 1985. 751 lpp.
5. Colin, Jacques. *Le courtisan de messire Baltazar de Castillon.* 1538. 535 lpp.
6. Baril, Jacques. *Dictionnaire de danse.* Paris: Microcosme/éditions du Seuil, 1964. 273lpp.
7. Bourcier, Paul. *Histoire de la danse en Occident.* Paris : Seuil, 1994. 187 lpp.
8. Burckhardt, Jacob. *La civilisation de la Renaissance en Italie.* Bartillat, 2012. 641 lpp.
9. Burke, Peter. *L'Homme de la Renaissance.* Seuil, 1990. 390 lpp.
10. Clech, le Sylvie. *François Ier : Le roi – chevalier.* Tallandier, 2006. 143 lpp.
11. Cornette, Joel. *Histoire de la France: l'affirmation de l'Etat apsolu 1515 – 1652.* Paris: Hachette, 1995. 255 lpp.
12. *Dictionnaire de la danse.* Paris : Larousse, 1999. 680 lpp.
13. *Dictionnaire critique, de la langue française. par Jean-François Féraud.* Tome premier A-D. Marseille: chez Jean Mossy Pere et Fils, imprimeurs du roi, de la ville, de la marinē etc, 1788. 840 lpp.
14. *Dictionnaire de la langue française abrégé du Dictionnaire de Littré par A. Beaujean.* Paris : Librairie Générale Française, 1990. 1945 lpp.
15. *Dictionnaire de la Langue Française.* Hachette, 1987.
16. *Dictionnaire du français Non conventionnel. Jacques Cellard et Alain Rey.* Paris : Hachette, 1991. 908 lpp.
17. *Dictionnaire encyclopédique illustré.* Paris : Hachette Livre, 1997. 2066 lpp.

18. *Dictionnaire Universel, contenant generalement tous les mots françois, tant vieux que modernes, et les termes de toutes les sciences et des arts : Divisé en trois tomes. Tome premier A-E.* Abbé de Chalivoy: par Antoine Furetiere, 1690. 2162 lpp.
19. Duby, Georges. Mandrou, Robert. *Histoire de la civilization francaise. Moyen Age – XVI siecle.* Armand Colin, 1998. 446 lpp.
20. Duby, Georges. *Histoire de la France de 1348 a 1852.* Paris : Larousse, 1991. 456 lpp.
21. Frieda, Leonie. *Catherine de Medici. Renaissance Queen of France.* New York: Harper Perennial, 2003. 440 lpp.
22. *Grand Larousse en 5 volumes. Tome 2.* Paris : Larousse, 1990. 1280 lpp.
23. Gosman, Martin, Macdonald, Alasdair, Vanderjagt, Arjo. *Princes and princely culture 1450-1650. Volume 1.* Leiden: Brill, 2003. 385 lpp.
24. Hanovs, Deniss. *Eiropas aristokrātijas kultūra 17. - 19.gs.* Rīga: Zinātne, 2013. 320 lpp.
25. *Ideju vārdnīca.* Rīga: Zvaigzne, 1999.
26. Jones, Pamela. *The relationship between music and dance in Cesare Negri's Le Gratie d'Amore (1602).* A dissertation in partial fulfilment of the requirements of the degree doctor of philosophy. King's College London. 1988.
27. Knecht, J. Robert. *Un prince de la Renaissance : Francois Ier et son royaume.* Fayard, 1998. 697 lpp.
28. Lang, Jack. *François Ier ou le rêve italien.* Perrin, 1997. 476 lpp
29. *Larousse de la langue française Lexis.* Paris : Larousse, 2002. 2109 lpp.
30. *Larousse. Dictionnaire de français.* Paris : Larousse, 1995. 1095 lpp.
31. *Latviešu konversācijas vārdnīca.* Rīga: A. Gulbja Apgādībā, 1928 – 1929. 3. sēj.
32. *Latviešu valodas vārdnīca.* Rīga: Avots, 2006.
33. Lee, Carol. *Ballet in Western culture. A history of its origins and evolution.* New York and London: Routledge, 2002. 368 lpp.
34. *Le dictionnaire de l'Académie Française, dédié au Roi. Tome premier A-L.* Paris :chez la veuve de Jean Baptiste Coignard et chez Jean Baptiste Coignard, 1694. 673 lpp.
35. *Le dictionnaire du français.* Hachette, 1989.
36. *Le nouveau Petit Robert de la langue française. Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française.* Paris: Le Robert, 2010. 2837 lpp.
37. *Le petit larousse. Grand format.* Paris: Larousse, 1993. 1872 lpp.

38. Massin, Jean et Brigitte. *Histoire de la musique occidentale*. Paris : Fayard, 1985. 1312 lpp.
39. Meyer, Jean. *La France moderne de 1515 a 1789*. Paris : Fayard, 1985. 608 lpp.
40. *Mūzikas leksikons*. Rīga: Zvaigzne, 1990. 335 lpp.
41. Nevile, Jennifer. *Dance, spectacle, and the body politic, 1250-1750*. Bloomington: Indiana University press, 2008. 392 lpp.
42. Pāparinska, Ilze. *Ieskats Eiropas deju vēsturē*. Deja, kustība, ķermenis. Mārupe: Drukātava, 2013.
43. Rubenis, Andris. *Renesanses un reformācijas laikmeta kultūra Eiropā*. Rīga: Zvaigzne ABC, 2000. 388 lpp.
44. Sachs, Curt. *World history of the dance*. New York: W.W. Norton & Co. 1963. 469 lpp.
45. Solnon, François – Jean. *La cour de France*. Paris: Librairie Générale Française, 1996. 649 lpp.
46. Spalva, Rita. *Klasiskā deja un balets Eiropas kultūrā*. Rīg: Zinātne, 2013. 270 lpp.
47. Spalva, Rita. *Tēls un dejas kompozīcija*. Rīga: RaKa, 2004. 125 lpp.
48. Streļča, Ilze. *Francijas karaļa galma ietekme uz franču literatūru no 16. gadsimta līdz Luija XIV valdīšanas sākumam*. Bakalaura darbs. Rīga: Latvijas Kultūras akadēmija, 2010.
49. Thomas, Bernard. Gingell, Jane. *The Renaissance dance book*. London: London Pro Musica Edition, 1987. 120 lpp.
50. Ивановский. Николай. *Бальный танец XVI –XIX веков*. Калининград: Янтарный сказ. 2004. 207 lpp.
51. Худеков, Николаевич Сергей. *Всеобщая история танца*. Москва: ЭКСМО, 2009. 606 lpp.
52. Рождественская, М. Васильева. *Историко – бытовой танец*. Москва: издательство Титис, 2005. 385 lpp.
53. Larousse. [http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri\\_III/123594](http://www.larousse.fr/encyclopedie/personnage/Henri_III/123594) [skatīts 2016, 3.maijs]

## RÉSUMÉ

Le titre de ce mémoire est « Les danses à la cour de France au 16<sup>e</sup> siècle : les influences italiennes ». D'après l'auteure ce sujet est actuel en Lettonie parce que dans le domaine de recherche des danses anciennes nous trouvons peu d'information et aussi parce que la danse est une partie composante de la culture. Les recherches sur la danse peut aider à comprendre la mode de vie et de la pensée et des idées de l'époque car la danse est le miroir de son époque qui montre la vie telle qu'elle était en France au 16<sup>e</sup> siècle.

Dans la première partie du mémoire on examine les définitions de la danse en letton et en français pour trouver les éléments les plus importants qui caractérisent la danse car chaque mouvement ne peut pas être considéré comme la danse. Dès ses origines la danse avait des différentes formes et objectifs. Dans la cour elle jouait un rôle très important. D'un côté la danse était un divertissement, mais de l'autre côté elle avait son aspect politique qui était utilisée par des monarques comme François I et Catherine de Médicis.

La deuxième partie présente des manuscrits de la danse au 16<sup>e</sup> siècle écrites par chanoine français Thoinot Arbeau « L'Orchesographie », et deux italiens Cesare Negri « *Nuove Inventioni Di Balli* » et Fabritio Caroso « *Il Ballarino* ». En examinant les trois manuscrits l'auteure avait remarquée que les influences italiennes sont les plus fortes dans la deuxième partie du 16<sup>e</sup> siècle qui peut être expliqué par la présence des maîtres de danse italiennes dans la cour de France, invitées par Catherine de Médicis. Les œuvres italiennes montrent la haute qualité et complexité de la danse en Italie et dans d'autres pays d'Europe.

La troisième partie de la mémoire présente la cour de France, spécifiquement la cour de François I et Catherine Médicis. La recherche sur la personnalité de François I est également présente dans cette partie, car d'après l'opinion de l'auteure sa personnalité a joué un grand rôle dans la diffusion de la culture italienne dans sa cour. L'accent est mis aussi sur la période de Catherine Médicis parce qu'elle à la fin du 16<sup>e</sup> siècle était la plus grande personnalité en France qui avait soutenu les artistes, musiciens, maîtres de danse italiens à la cour de France.

Les résultats de ce travail montrent qu'à l'époque de François I les idées, l'art, l'architecture, la littérature et la danse avaient été influencé par l'Italie comme c'était aussi dans l'époque de Catherine de Médicis. La plupart des danses qui étaient dansées à la cour venaient d'Italie qui confirme l'hypothèse promue de ce mémoire.



## SUMMARY

The title of this thesis is "The dances at the court of France in 16th century: Italian influences." According to the author this is important subject because early dance research is not outstanding research field in Latvia and also because dance is one of the main element of the culture. Dance research can help to understand the lifestyle and the thinking in the 16<sup>th</sup> century, because dance is like a mirror of this time which allows us to whiteness the life in 16<sup>th</sup> century France.

The research is divided in three parts. The aim of the first chapter is to find the main elements of dance by using definitions in Latvian and French. Since the dance has existed it was presented in various forms and for different purposes. At the court dance occupied important place. From the one side dance was an entertainment; on the other side it had it political side which was used by monarchs as Francis I and Catherine Medici.

The second part is based on the analyses of 16<sup>th</sup> century dance manuscripts from France and Italy. One is written by French canon Thoinot Arbeau "*Orchesography*" and two by Italian dance masters Cesare Negri "*Nuove inventioni di balli*" and Fabritio Caroso "*Il Ballarino*". Studying those dance treatises, author has noticed, that Italian influences on dances were strong in the second half of the 16<sup>th</sup> century because of the presence of Italian dancing masters at French court, invited by Catherine Medici. Italian dance treatises show the high quality and complexity of the dances in Italy and other European countries.

The third part presents the French court, specially the court of Francis I and Catherine Medici. Both were famous because of their cultural politic which was directed towards Italy. Francis I and Catherine invited Italian dancing masters, musicians, artists and architects to the court.

The result of this research paper shows, that in epoch of Francis I and Catherine Medici, dance in France was influenced by Italian dance fashion and brought to France by Italian dancing masters. Great part of the dances at court was influenced by Italy which proves hypothesis of this work.