

1.04 Strokovni članek

UDK 793.33:728.83(4)"14"

Prejeto: 31. 5. 2012



Lidija Podlesnik Tomášiková

prof. glasbe in univ. dipl. muzikologinja, bibliotekarka, Knjižnica Oddelka za muzikologijo Filozofske fakultete Univerze v Ljubljani,
Aškerčeva 2, SI-1000 Ljubljana
E-pošta: lidija.podlesnik@ff.uni-lj.si

Evropski gradovi in plesna kultura v 15. stoletju: uvid v izvajalsko plesno prakso na podlagi preučevanja virov

IZVLEČEK

Članek povzema glavne značilnosti evropskega dvorskega plesa v 15. stoletju in obravnava edino do zdaj znano pisno pričevanje o dvorskem plesu na slovenskih tleh z vidika sedanjega poustvarjalca, ki ostaja razpet med poznavanjem in upoštevanjem izvajalske plesne prakse na podlagi preučevanja virov na eni in čedalje večjimi pričakovanji sedanjega gledalca na drugi strani.

KLJUČNE BESEDE

dvorski plesi, stilni plesi, starinski plesi, izvajalska plesna praksa, plesni viri, plesni traktati, Paolo Santonino, gradovi, 15. stoletje

ABSTRACT

EUROPEAN CASTLES AND DANCE CULTURE IN THE 15TH CENTURY: AN INSIGHT INTO THE PERFORMATIVE DANCE PRACTICE BASED ON EXAMINATION OF SOURCES

The article summarises the main characteristics of European court dance in the 15th century and focuses on the only known written account of a court dance on Slovenian soil from the point of view of a modern reproducer torn between his/her knowledge and consideration of the performative dance practice based on examination of sources on one hand and the ever growing expectations of a modern spectator on the other.

KEY WORDS

court dances, stylised dances, historical dances, performative dance practice, dance sources, dance treatises, Paolo Santonino, castles, 15th century

Zavest o pomenu ohranjanja kulturne dediščine v Sloveniji se je v zadnjem desetletju okrepila tudi med ljubitelji starinskih plesov. Pozivi k zaščiti propadajočih gradov in oživitvi starih mestnih jeder so poznavalce različnih strok spodbudili, da so začrtali okvirje delovanja, pri ljudeh pa uspešno ustvarili željo po praktičnem ukvarjanju, ki v sklopu grajskih prireditev sega od obujanja starih obrti in kulinarike do izvajanja stare glasbe in starinskih plesov. Opozarjamo, da so se pod nadzorom različnih strok te težnje v Sloveniji prehitro končale in živijo le kot vsakoletna popestritev poletnega dogajanja določenega kraja s komercialnim namenom.

V sklopu mednarodnega plesnega simpozija se na gradu Rothenfels na Majni v Nemčiji od leta 2004 vsaka štiri leta srečujejo plesni teoretiki, pedagogi, plesalci, glasbeniki in ljubitelji starinskih plesov. Srečanja so odlična priložnost za izmenjavo izkušenj in spoznavanje z novostmi. Raziskovalci in poustvarjalci evropskih plesov preteklih stoletij so nam na podlagi teoretičnih in praktičnih raziskav omogočili uvid v »oprijemljivo« zgodovino evropskega plesa in seznanjanje z zahtevami stroke. Njihov napor je narekoval vzpostavitev poglobitvenih meril, ki jih povzemamo z oznako *izvajalska plesna praksa na podlagi preučevanja virov*.¹ Poudarimo lahko njene tri glavne značilnosti: preučuje izvirne zapise ter se ukvarja z rekonstrukcijo in predvsem interpretacijo virov. Pomembno je, da sedanja izvajalska praksa nikoli ne izhaja samo iz posameznega vira, temveč se navezuje na njegove različne zgodovinske plasti, ki postopoma vodijo do novih spoznanj, in se s posameznimi raziskavami neprestano dopolnjuje. Nujno je, da vključuje najnovejša dognanja sorodnih strok (npr. muzikologije, arhitekture, kostumografije, literature in umetnostne zgodovine), ki omogočajo sintezo različnih izhodišč za umetniško poustvaritev.

V nadaljevanju članka so povzete značilnosti evropskega dvorskega plesa v 15. stoletju, ki so pomembne za prikaz izvajalske plesne prakse na podlagi preučevanja virov. In zakaj z današnjo izvajalsko plesno prakso ne sežemo v zgodnejša stoletja? Preprosto zato, ker je to stoletje najzgodnejše obdobje, ki nam omogoča »obnovitev«, saj nam v ohranjenih plesnih priročnikih plesni mojstri 15. stoletja razkrivajo plesno teorijo, pa tudi zapise posameznih plesov. Dejstvo je, da to izredno zanimivo obdobje na slovenskih tleh obravnavamo kot srednji vek, v zahodnih deželah pa je bil to že čas prebujajoče se renesanse.

Značilnosti evropskega dvorskega plesa v 15. stoletju

Na evropskih gradovih je ples zaživel kot del elite kulture plemstva in se tako dokončno ločil od ljudskega plesa. Dvorjani so začeli kmečke plesne sledno zavračati, pa ne le zaradi njihove neuglajenosti, temveč zaradi prepričanja, da takšno gibanje slabo vpliva na človeško dušo, saj so verjeli, da je telesno gibanje tesno povezano s človekovo notranjostjo.² Zagotovo pa je ves čas obstajala želja po imitiranju, prevzemanju in prepletanju plesov iz različnih okolij. Zanimiv je primer *branla* (*branle*), ki kaže na prehajanje iz dvorskega v podeželsko in nato v meščansko okolje. Najprej ga srečamo pri francoskem »nizkem plesu« (*basse danse*) v bruseljskem rokopisu št. 9085 kot zibajoči korak na mestu, ki je vedno sledil začetnemu plesnemu poklonu (*révérence*). Domnevamo, da je iz tega ogrevalno-zibajočega koraka »nizkega plesa« izšlo (vsaj) poimenovanje za francoski ljudski ples *branel* (*branle*), za katerega je bilo značilno, da se je z »bočnim korakom vstran« plesal ob petju. Ta skupinski krožni ples je zaživel v 16. stoletju v številnih različicah zaporedja »dvojnega« z »enojnimi korakom« in poskoki, z različnimi melodijami in ritmi, ter je kot družabni ples zaradi svoje izjemne prilagodljivosti³ dosegel popularnost predvsem v evropski meščanski kulturi 16. stoletja; najnatančneje ga je v tej zadnji obliki opisal Thoinot Arbeau v plesnem priročniku *Orchesographie*.⁴ Naslednja zanimiva značilnost evropskega dvorskega plesa je bila obvezujoča izbira sloga, torej ali bomo zaplesali določen ples po francosko ali po italijansko (*un ballo alla italiana*), kar je bilo povezano z bojem za prevlado določene plesne kulture.⁵ Vendar za obdobje renesanse številni poročevalci trdijo, da je pri določeni izvedbi prevladoval italijanski plesni slog (*à l'italienne*).⁶ Na prevlado določenega sloga so odločilno vplivali tudi plesni mojstri, ki so bili pri oblikovanju evropske plesne kulture zagotovo ključnega pomena, njihov poklic pa se je izoblikoval prav pod okriljem humanizma in italijanske renesančne dvorske umetnosti.

Baldassare Castiglione (1478–1529) je v knjigi z naslovom *Dvorjan* iz leta 1528 podal nekaj splošnih napotkov za poustvarjanje, zato je knjiga dragocen vir za spoznavanje zgodovinske izvajalske prakse. Njegov dvorjan je v javnosti deloval po načelu *sprezzature*, kar je pomenilo, da je znal prikriti napor, se izogniti izumetničenosti in se v vsakem hipu odzvati spontano. V zgodnjem 16. stoletju smo tako priča pomembnemu mejniku v zgodovini glasbe in plesa, ko se je izobraženi dvorjan suvereno primerjal s po-

¹ Zdi se, da smo oznako *zgodovinska izvajalska praksa* uporabljali preširoko, tudi za *današnjo izvajalsko prakso na podlagi preučevanja virov*. Glej Marinčič, *Zgodovinska izvajalska praksa?*

² Nevile, *The eloquent body*, str. 2.

³ McGowan, *Dance in the Renaissance*, str. 95.

⁴ Podlesnik, *Evropska plesna umetnost*, str. 10.

⁵ McGowan, *Dance in the Renaissance*, 94.

⁶ Prav tam, str. 94.

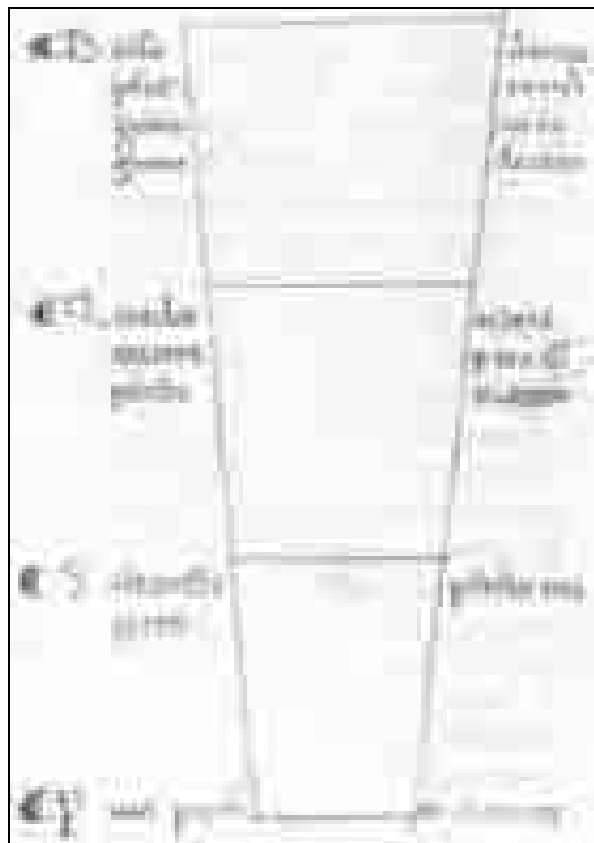
klicnimi glasbeniki in plesalci. Njegov napotek dvorjanu, naj poustvarja glasbo (in predvsem petje) z več *sprezzature* in manj profesionalizma je treba razumeti tako, da je moral dvorjan v načinu umetniškega podajanja celo presegati poklicne poustvarjalce.⁷ Ples in plesne oblike Castiglione sicer ni postavil v ospredje, vendar je svojo prvo knjigo sklenil z opazko, da sta dvorjanki Margherita in Costanza Fregosa na zahtevo vojvodinje najprej skupaj ljubko zaplesali italijanski »nizki ples«, ki ga omenja kot »*bassa[danza]*«, na instrumentih pa ju je spremljal priljubljeni gost urbinskega gradu,⁸ poklicni plesalec Barletta.⁹

Italijanski dvorski ples je v 15. stoletju postal izoblikovana umetnost z lastnimi traktati in teoretično terminologijo; prvi traktat je napisal Domenico iz Piacenze, njegovo delo pa sta nadaljevala njegova učenca Antonio Cornazano in Guglielmo Ebreo iz Pesara. Ples so prikazovali kot neverbalni oziroma nemi jezik in ga vzporejali z umetnostjo retorike, saj so po njihovem prepričanju telesni gibi, podobno kot besede, vsebovali številne skrite pomene.¹⁰ Postavili so posebna določila, ki jih je moral upoštevati dober plesalec:¹¹ *misura* (skladnost plesalčevega gibanja telesa in ritmična skladnost izvedbe plesnih korakov z glasbo),¹² *memoria* (dojemanje plesa kot unikatne umetniške celote ter pomnjenje zaporedja korakov in smeri gibanja ter geometričnega vzorca plesa),¹³ *misura di terreno* oziroma *compartimento di terreno* (skladnost izvedbe plesa s prostorom ter premislek in sposobnost plesalca, kako izvesti ples, da se bo harmonično ujel v določenem prostoru),¹⁴ *maniera* (plesni slog oziroma drža telesa pri izvedbi plesnih korakov in tehnika dvigovanja ter spuščanja telesa oziroma stopal na nizke polprste v povezavi z rame) in *aiere* (plesni slog oziroma drža telesa pri izvedbi plesnih korakov ter tehnični izraz za gracioznost plesne izvedbe in nadzor telesa ter spretnost plesalca).¹⁶ Najpomembnejši plesni obliki sta bili *bassadanza* in *ballo*; obe sta bili koreografirani, med seboj pa so jih ločevali po naslovih in zasedbi. Dvorski ples je poznal tudi improvizirana plesa – *saltarello* (*saltarello*) in *piva*; oba so izvajali predvsem z osnovnim »dvojnimi korakom s poskokom«, razlikovala pa sta se glede ritmične urejenosti na tri (ternarni *saltarello*) in na dva (binarna *piva*), hitrosti izvajanja in značaja plesa, saj je ples *piva* med dvorjani slovel po svoji rustikalnosti. Zagotovo so plesali tudi druge plese, vendar jih v svojih traktatih italijanski plesni mojstri v 15. stoletju niso omenjali, kot npr. krožne

plese *branle*, ki jih srečamo le pri poročevalcih in v likovnih upodobitvah¹⁷ ter jih niso uvrščali k dvorski kulturi.

Pri kratkem pregledu plesne teorije italijanskega dvorskega plesa 15. stoletja je treba pojasniti še plesne menzure, ki izhajajo iz pitagorejske in platonistične tradicije ter nakazujejo povezavo plesa z vesoljnim redom.¹⁸ Štiri menzure – *bassadanza*, *quadernaria*, *saltarello* in *piva* – so postavljene v razmerju števil 6 : 5 : 4 : 3. Struktura, ki ureja hierarhični odnos od najpočasnejše do najhitrejše menzure, še služi kot ogrodje pri poustvarjanju teh plesov, v izvajalski praksi pa razmerja preprosto pomenijo, da je menzura *piva* enkrat hitrejša od menzure *bassadanze*. Plesna oblika *ballo* je pogosto sestavljena iz krajših delov, ki so grajeni v različnih menzurah, za plesno obliko *bassadanza* pa je značilno, da je v celoti umerjena v le eni menzuri, v »kraljevski« menzuri *bassadanze*.¹⁹

Plesi dvorjanov so tesno sobivali z glasbo, zato je tudi za današnjo izvajalsko plesno prakso nujno, da izhaja iz glasbene. Plesna glasba se je tesno prilegala



Grafični prikaz plesnih menzur v priročniku *Libro della arte del danzar Antonia Cornazana* (Smith, *Fifteenth-century dance and music*, str. 68).

7 Haar, *The science and art*, str. 25.

8 Prav tam, str. 28–29.

9 Castiglione, *Il libro del Cortegiano*, str. 113.

10 Nevile, *The eloquent body*, str. 84.

11 Smith, *Fifteenth-century dance and music*, str. 11, 85, 122.

12 Nevile, *The eloquent body*, str. 78–79.

13 Quirey, *May I have the pleasure?*, str. 27.

14 Prav tam, str. 27–28.

15 Nevile, *The eloquent body*, str. 84.

16 Prav tam, str. 84–85.

17 Sparti, *Guglielmo Ebreo*, str. 59.

18 Nevile, *The eloquent body*, str. 109.

19 Smith, *Fifteenth-century dance and music*, str. 87.

korakom in koreografiji ter je tako dajala časovni okvir, ki je plesalcem dajal predvsem spominsko oporo, po drugi strani pa je s ponavljanjem ali variiranjem glasbenih odsekov omogočala prilagodljivo časovno raztegljivost. V menjavah binarnega in ternarnega ritma, predvsem v zaporedju plesa z njegovim »poplesom«, ter z različnimi ritmičnimi posebnostmi, ki naj bi jih plesalec pri plesu predvidel in upošteval, je bila že ritmična struktura renesančne plesne glasbe izjemno raznovrstna. Značilno je bilo ločevanje na *glasno* in *tibo* zasedbo glasbil, s čimer so se ustrezno prilagodili velikosti prostora ali izvajanju na prostem in namenu plesnega glasbo izvajali večglasno s šalmajem, bombardo in pozavno, značilno zasedbo glasnih glasbil pa je v 15. stoletju prvič z oznako »alta« poimenoval Johannes Tinctorius v traktatu *De inventione et usu musicae*.²⁰

V renesansi je ples pomenil predvsem promocijo posameznika v določenem okolju, zato je dvorski ples redko izpričan kot sprostitev, užitek ali zabava.²¹ Dvorjan in dvorjanka sta s plesom izkazovala izobraženost, družabnost, pa tudi telesno kondicijo in zmogljivost. Sodelovala sta pri kostumiranih plesnih prireditvah, pa tudi pri neformalnih plesnih druženjih po večerji, ki jih prvič omenja Boccaccio v *Dekameronu* leta 1353²² in podobno za njim Castiglione v *Dvorjanu*, z nasvetom, naj bi dvorjan in dvorjanka nastopala le takrat, ko je to zares primerno.²³

Pisno pričevanje o dvorskem plesu na slovenskih tleh

Naposled smo vstali od večerje, ki smo jo vlekli kaki dve uri, in tedaj so piskači ali fistulatorji (kakor jim pra-

*vijo) zaigrali za ples. Taisti gospod vitez [Hartman Orneški z gradu Majšperk] je najprej zaprosil Santonina, naj se zavrti z gospo Omelijo; ko pa se je ta zaradi neizkušenosti v tej umetnosti opravičil, je odgovoril, da ga rad nauči, in tako je prijel preljubo ženo za roko in nemudoma zaplesal. Ko je končal, je spet pozval Santonina, naj se zavrti s prelepo gospo, ki se je pred njim in Santoninom že postavila za ples; in ko se je tajnik opravičeval z dostojanstvom svoje službe in prav toliko z neizkušenostjo in zares odklonil, je bilo videti, da mu je gospa močno zamerila, ker se je čutila zavrnjeno. Po nekaj plesih je bil na vrsti še en imeniten požirek z izvrstnim medenim pecivom in sladkim vinom. Potlej smo šli spat, saj je že minila druga ura noči; v zgornji jedilnici smo se poslovili od zgoraj omenjenega gospoda viteza in Omelije z njunimi domačimi, ki so se po našem odhodu spet zavrteli in plesali še dve uri.*²⁴

Zanima nas, kaj lahko razberemo iz literarnega opisa plesa na gradu Majšperk iz leta 1478, ki se je ohranil v *Popotnem dnevniku* Paola Santonina in velja za »edini pravi dokaz, da so na zdajšnjem slovenskem ozemlju po gradovih resnično plesali«?²⁵ Odgovoru se morda najbolj približamo s poznavanjem izvajalske prakse in postavitvijo vprašanja, ali je bil ples viteza Hartmana Orneškega (von Holle-negg) z gospo Omelijo na gradu Majšperk improviziran oziroma koreografiran. Omelija se je namreč »postavila za ples«, kar pomeni, da je presodila plesni prostor glede na izpeljavo koreografije oziroma se ravnala po pravilu *misura di terreno*; če bi bil ples improviziran, bi lahko začela plesati ob mizi. Iz Santoninovega skopega opisa plesa lahko povzamemo še pet ključnih točk, ki nakazujejo, da dvorska plesna praksa na slovenskih tleh ni bila drugačna, kot so jo poznali drugje po Evropi:



Grad Majšperk (G. M. Vischer, *Topographia ducatus Stiriae*, Graz, 1681, št. 262).

²⁰ Tinctoris, *De inventione et usu musicae*.

²¹ McGowan, *Dance in the Renaissance*, str. 17–18.

²² Sparti, *Guglielmo Ebreo*, str. 61.

²³ Haar, *The science and art*, str. 23.

²⁴ Santonino, *Popotni dnevniki*, str. 75–76.

²⁵ Kokole, *Nekaj pričevanj*, str. 98.

1. na večerji so bili navzoči glasbeniki v zasedbi *alte capelle*, ki so igrali večglasno plesno glasbo;
2. Omelija in Hartman Orneški z gradu Majšperk sta plesala v paru in se pri tem držala za roko, kar pomeni, da sta izvajala parni ples;
3. Santonino je odklonil povabilo na ples, saj v spremstvu visokega cerkvenega dostojanstvenika ni hotel oziroma smel plesati; predvidevamo, da zaradi »neizkušenosti v tej umetnosti« oblike dvorskega plesa ni mogel prepoznati;
4. Hartman je želel Santonina »naučiti plesne umetnosti«, iz česar lahko sklepamo, da je tudi Hartmana nekdo učil te umetnosti;
5. Omelija se je čutila »zavrnjeno«, ko je Santonino »odklonil«, da bi zaplesal z njo; zavrnitev plesa z damo zares ni bila upravičena, saj izobražen dvorjan tega ni smel storiti.

Iz Santoninovega opisa plesa na gradu Majšperk žal ne moremo izluščiti, katero obliko dvorskega plesa sta graščaka plesala, kar pa navsezadnje tudi ni tako zelo pomembno, saj z vidika izvajalske prakse govorimo o enotnem evropskem dvorskem plesu, ki so ga oblikovali najprej italijanska in nato francoska plesna kultura ter potujoči plesni mojstri.

Dvorski plesi v sodobnem času

Zanimivo je, da so evropski dvorski plesi preživeli tudi 20. stoletje, vendar kot *stilni plesi* v klasičnem baletnem repertoarju in z baletno tehniko. In koliko pozornosti namenjamo v Sloveniji tem plesom v izobraževanju mladih plesalcev, igralcev in pevcev zdaj? V učnem načrtu umetniške gimnazije plesne smeri, modul balet, so *stilni plesi* predpisani v prvem letniku v obsegu 70 ur, predmet pa je bil s prenovno v učnem načrtu nižje baletne šole ukinjen, vsebina *stilnih plesov* je bila priključena k uram klasičnega baleta v 6. razredu v obsegu ene ure na teden. *Stilni plesi* so bili že od ustanovitve vključeni v predmetnik smeri dramska igra in umetniška beseda na Akademiji za gledališče, radio, film in televizijo; najprej v obsegu 120 ur v drugem letniku in v obsegu 60 ur v tretjem letniku,²⁶ po prenovljenem bolonjskem programu samo še 30 ur v drugem letniku ter v sklopu predmeta *Balet in ples II*. *Stilni plesi* niso več obvezni predmet za bodoče režiserje, kot so bili še, ko je akademija praznovala 40. obletnico.²⁷ Podobno postopno odpravljanje in zmanjševanje števila ur so *stilni plesi* doživeli v sklopu univerzitetne smeri petje na ljubljanski Akademiji za glasbo, saj so se pred študijsko prenovno bodoči operni pevci gibalno urili pri dveh predmetih – *Gib, ples in stilno obnašanje* ter *Gibno-stilni elementi* –, in sicer po 30 ur v prvem, drugem in tretjem letniku umetniške in pedagoške smeri, po zadnji prenovi pa

je vsebina teh dveh predmetov prešla v predmet *Sodobne plesne tehnike* s 30 urami v prvem letniku.

Vzporedno z zmanjševanjem števila ur *stilnih plesov* se je v zadnjih letih v izobraževalnih institucijah povečalo zanimanje za *starinske ples*. Najmlajši se lahko s preprostimi družabnimi plesi različnih stilnih obdobij seznanijo v sklopu prenovljenega učnega načrta plesne pripravnice v 3. letniku. Poseben uspeh je bil dosežen leta 1999, ko je bil v sklopu programa osnovnošolskega izobraževanja sprejet učni načrt za izbirni predmet *Plesne dejavnosti* za tretjo triado devetletke, ki obsega učno snov, razdeljeno na *ples, ljudski ples* ter *starinski in družabni plesi*, za vsako vsebino pa je predvideno eno šolsko leto v obsegu 35 ur. Predmet lahko še vedno poučujejo le pedagogi telesne vzgoje, ki se v univerzitetnem študijskem programu z vsebino *starinskih plesov* ne seznanijo in so odvisni od ponudbe stalnega strokovnega izpopolnjevanja in občasnih drugih oblik organiziranega izobraževanja. S *starinskimi plesi* (ne več *stilnimi plesi*) se od leta 2002 v predmetniku višjega strokovnega izobraževanja programa balet in v povezavi s *karakternimi plesi* v obsegu 48 ur prvič seznanijo tudi bodoči učitelji baleta. *Starinski plesi* pa bodo s študijskim letom 2012/13 prvič zaživel tudi v sklopu izbirnega predmeta *Glasba in gib* v obsegu 60 ur na drugostopenjskem študijskem programu muzikologije na Filozofski fakulteti Univerze v Ljubljani.

Želimo si, da bi se *stilni* in *starinski plesi* v prihodnosti okrepili z ustreznimi strokovnjaki, mlajšimi poustvarjalci in plesnimi pedagogi ter zaživel samostojno, ne le v sklopu kulturnih društev ter ljubiteljskih plesnih skupin in le kot dopolnitev dramskemu in opernemu gledališču. Prav je, da se ohranita obe poimenovanji s svojimi značilnostmi, torej *stilni plesi* v sklopu baletnega repertoarja in baletne tehnike ter *starinski plesi*, ki sledijo zgodovinski izvajalski glasbeni in plesni praksi vsakega obdobja posebej. Zavzemanje za kontinuiteto dvorskih plesov pomeni skrb za ohranjanje izmuzljive kulturne dediščine, za vsakega posameznika, ki se sreča z njimi, pa nepozabno izkušnjo. Njihova največja vrednost je, da plesalce navajajo na zbrano poslušanje glasbe, spodbujajo družabno razigranost z gibalno-plesnimi igrami, pogledi, dotiki in pokloni ter krepijo nebesedno komunikacijo, vse to pa ostaja, podobno kot v preteklih stoletjih, nespremenljiva civilizacijska človekova potreba.

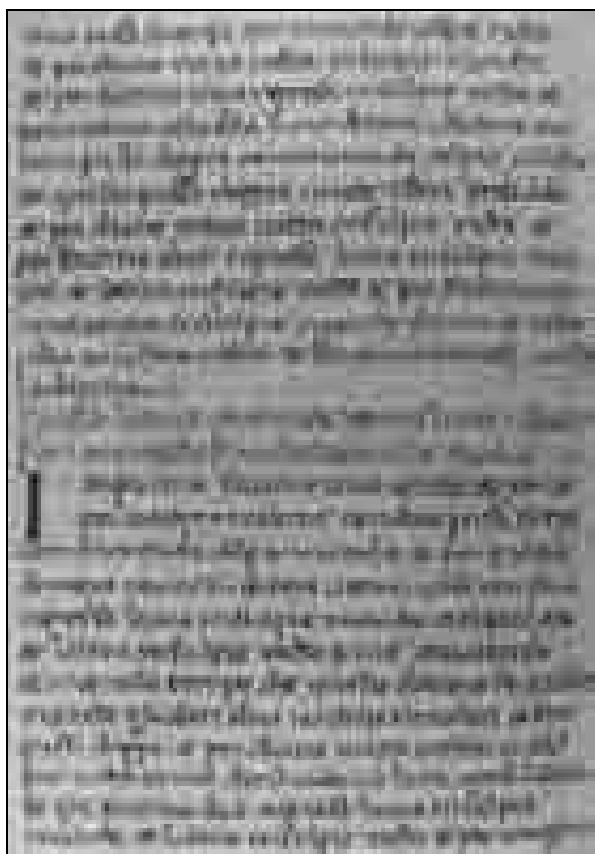
Uvid v današnjo izvajalsko plesno prakso na podlagi proučevanja virov

»Nizki ples« [Bassadanza] z naslovom *Venera* za tri [plesalce], ki ga je sestavil Lorenzo di Piero de' Medici, [Veličastni]:

Najprej naredijo [dva] bočna koraka (continenze), nato se skupaj premaknejo z dvema enojnima korakoma naprej (passo sempio), začeni z levo nogo. Srednji se

²⁶ 40 let AGRFT, str. 20.

²⁷ Prav tam, str. 30.



Izvirni zapis italijanskega »nizkega plesa« z naslovom *Venera Lorenza de' Medici Veličastnega* (Smith, *Fifteenth-century dance and music*, str. 194).

obrne nazaj [v smer, od koder je prišel] in diagonalno izvaja dve portugalski ripresi (ripreses portogallesi), eno z levo in drugo z desno nogo; istočasno, ko srednji izvaja dve ripresi, gresta druga dva naprej z dvema dvojnima korakoma (passo doppio). Na koncu drugega dvojnega koraka vsi naredijo polovični obrat (meza volta) na desni nogi tako, da ostanejo s pogledom drug k drugemu. Naredijo dve ripresi z levo in desno nogo ter se približujejo drug drugemu z dvojnimi korakom, začeni z levo nogo. Vsi skupaj naredijo cel obrat (volta tonda) z dvema enojnima korakoma, sprva z desno nogo, in izvedejo nato še ripreso z desno nogo. Srednji se približuje obema [plesalcema] z dvema enojnima korakoma, začeni z levo nogo, istočasno pa druga dva naredita poklon (riverenzo) na levi nogi. Srednji se obrne z desno roko k plesalcu, ki stoji na njegovi desni strani, in z njim naredi krog z dvema dvojnima korakoma, začeni z levo nogo. Isti nadaljuje z levo roko s plesalcem, ki stoji na njegovi levi strani, z njim naredi krog ter se vrne na sredinsko mesto. Skupaj naredijo dve ripresi, eno z levo in drugo z desno nogo, ter poklon na levi nogi. Srednji nadaljuje z dvema dvojnima korakoma, začeni z levo nogo, istočasno druga dva izvajata dve portugalski ripresi, kot že zgoraj rečeno, diagonalno, eno z levo in drugo z desno nogo. Nato vsi na-

redijo polovični obrat na desni nogi tako, da končajo obrnjeni drug proti drugemu, za njim pa še dve ripresi, eno z levo in drugo z desno nogo. Drug drugemu se približujejo z dvema [korakoma] saltarela, začeni z levo nogo – pri tem gre srednji čez sredino drugih dveh –, ter naredijo poklon na levi nogi in polovični obrat na desni nogi tako, da ostanejo obrnjeni drug k drugemu. Naredijo dve ripresi, eno z levo in drugo z desno nogo, in se približujejo drug drugemu z dvema enojnima korakoma, začeni z levo nogo; vsi trije skupaj naredijo poklon na levi nogi povsem blizu drug drugemu. Srednji naredi polovični obrat na desni nogi tako, da še vedno ostane v sredinski poziciji [med obema drugima], [skupaj] izvajajo dve ripresi, eno z levo in drugo z desno nogo, in poklon na levi nogi ter ponovijo ples od začetka tako, da vsak konča tam, kjer je začel.

Poimenovanje korakov italijanskega dvorskega plesa 15. stoletja:

riverenza (poklon)
 continenza (bočni korak)
 passo sempio (enojni korak)
 passo doppio (dvojni korak)
 ripresa (bočni korak)
 ripresa portogallesi (bočni korak diagonalno)
 meza volta (polovični obrat)
 volta tonda (cel obrat)
 saltarello (dvojni korak s poskokom)

Za spremljavo »nizkega plesa« so instrumentalisti improvizirali večglasje na podlagi popularnega, npr. za »nizki ples« *Venus* ustreznega napeva (ténorja). Teh plesnih napevov navadno niso zapisovali v plesne traktate, izjemi sta le dve ohranjeni zbirki »nizkih plesov« – že omenjeni bruseljski rokopis št. 9085, imenovan tudi *Plesna knjiga Margarete Avstrijske*, in zgodnji natis pariškega tiskarja Michela Toulousa z naslovom *L'art et instruction de bien danser* –, vendar pa ténor za »nizki ples« *Venus* v omenjenih zbirkah ni bil vključen. Mabel Dolmetsch je na podlagi zapisa imena *Venus*, ki (za boginjo *Venero*) ni italijansko, sklepal, da je glasba za ta ples najverjetneje izšla iz francoske popularne pesmi.²⁸ Tako nas je v knjigi *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600* napotila do pregleda zbirke instrumentalnih priredb francoskih popularnih pesmi iz 15. stoletja z naslovom *Harmonice Musices Odhecaton*. Za rekonstrukcijo »nizkega plesa« *Venus* je izbrala večglasno priredbo *Venus tu ma pris* Marbrianusa De Orta,²⁹ kar nas preseneča, saj se nam z vidika poznavanja zgodovinske izvajalske prakse zdita ustreznejši večglasni priredbi *O Venus bant* Josquina des Presa in Aleksandra Agricole, v katerih je lažje prepoznati prvotni ténor. V obeh priredbah sta namreč ténorski melodiji skoraj identični, za

²⁸ Dolmetsch, *Dances of Spain and Italy*, str. 25.

²⁹ Prav tam, str. 25–33.

izvedbo »nizkega plesa« *Venus* pa ju je bilo treba z ustreznim ritmiziranjem prilagoditi na 31 taktov. Za odprtje simpozija Razumeti grad smo z *Ansamblom za renesančno glasbo in ples Cortesia* in *Ansamblom Alta Capella Carniola* poustvarili »nizki ples« *Venus* v glasbeni priredbi Janeza Jocifa po opisanem postopku.³⁰

LITERATURA

- 40 let AGRFT, publikacija ob 40-letnici delovanja Akademije za gledališče, radio, film in televizijo Univerze Edvarda Kardelja v Ljubljani. Uredila Jože Faganel in Marko Marin. Ljubljana: AGRFT, 1986.
- Arbeau, Thoinot: *Orchesography*. New York: Dover, 1967.
- Baxandall, Michael: *Slikarstvo in izkušnja v Italiji XV. stoletja: začetnica iz socialne zgodovine slikovnega stila*. Ljubljana: Institutum studiorum humanitatis, 1996.
- Castiglione, Baldassare: *Il libro del cortegiano*. Milano: Garzanti, 2007.
- Dolmetsch, Mabel: *Dances of Spain and Italy from 1400 to 1600*. New York: Da Capo Press, 1975.
- Haar, James: *The science and art of Renaissance music*. Princeton: Princeton University Press, 1998.
- Kokole, Metoda: Nekaj pričevanj o evropskem poznosrednjeveškem plesu na Slovenskem. *Srednjeveška glasba na Slovenskem in njene evropske vzporednice. Zbornik referatov z mednarodnega simpozija 19. in 20. junija 1997 v Ljubljani*. Ljubljana: Znanstvenoraziskovalni center SAZU, Založba ZRC, 1998.
- Kokole, Metoda: The dances of Posch's collection Musicalische Ehrenfreudt as functional music. *De musica disserenda* 2 (2006), št. 2.
- Marinčič, Domen: Zgodovinska izvajalska praksa? *Odzven*, 8. maj 2012. <<http://www.sigic.si/odzven/zgodovinska-izvajalska-praksa>>
- McGowan, Margaret M.: *Dance in the Renaissance: European fashion, French obsession*. New Haven: Yale University Press, 2008.
- Neubauer, Henrik: *Obračun. Moje delo in življenje*. Ljubljana: samozaložba, 2012.
- Nevile, Jennifer: *The Eloquent body. Dance and humanist culture in fifteenth-century Italy*. Bloomington, Indianapolis: Indiana University Press, 2004.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija: Evropska plesna umetnost v obdobju renesanse. *Evropska glasbena in plesna umetnost, program za profesionalni razvoj strokovnih delavcev v vzgoji in izobraževanju*. Ljubljana: Oddelek za muzikologijo in Center za pedagoško izobraževanje Filozofske fakultete, 2006.
- Podlesnik Tomášiková, Lidija: Plesni mojstri Kranjskih deželnih stanov v 18. in 19. stoletju. *Muzikološki zbornik* 47, 2011, št. 1.
- Quirey, Belinda: *May I have the pleasure? The story of popular dancing*. London: Dance Books, 1993.
- Sachs, Curt: *Svetovna zgodovina plesa*. Ljubljana: Znanstveno in publicistično središče, 1997.
- Santonino, Paolo: *Popotni dnevniki 1485–1487*, prevedel Primož Simoniti. Celovec: Mohorjeva družba, 1991.
- Smith, A. William (ur. in prev.): *Fifteenth-century dance and music. Twelve transcribed Italian treatises and collections in the tradition of Domenico da Piacenza*. Stuyvesant: Pendragon, 1995.
- Sparti, Barbara (ur.): *Guglielmo Ebreo of Pesaro: De pratica seu arte tripudii; On the practice or art of dancing*. Oxford: Clarendon Press, 1995.
- Tinctoris, Johannes: *De inventione et usu musicae*. <http://www.chmtl.indiana.edu/tml/15th/TINI_NV_TEXT.html>



ZUSAMMENFASSUNG

Europäische Schlösser und die Kultur des Tanzes im 15. Jahrhundert: ein Einblick in die Aufführungspraxis des Tanzes auf der Basis von Quellen

Das Bewusstsein von der Bedeutung der Erhaltung des kulturellen Erbes in Slowenien verstärkte sich auch unter den Liebhabern altertümlicher Tänze. Erforschung und Interpretation europäischer Tänze der vergangenen Jahrhunderte ermöglichten Einblicke in deren nachvollziehbare Geschichte und in die Kenntnis der fachlichen Anforderungen. So entwickelten sich die geltenden Maßstäbe, die unter dem Begriff *Aufführungspraxis des Tanzes auf der Basis von Quellen* zusammengefasst werden.

Auf den europäischen Burgen trennte sich der Tanz als Teil der Elitenkultur endgültig vom Volkstanz. Die Stilwahl entschied, ob ein Tanz auf italienische oder französische Art getanzt wurde. Für diese Entscheidung waren die Tanzmeister zuständig, sie spielten bei der Ausformung der europäischen Tanzkultur eine Schlüsselrolle. Ihr Beruf bildete sich gerade unter dem Einfluss des Humanismus und der höfischen Kunst der italienischen Renaissance heraus. Der höfische Tanz aus Italien wurde im 15. Jahrhundert zur ausgeformten Kunst mit eigenen Traktaten und einer eigenen theoretischen Terminologie. Die Tänze der Höflinge

³⁰ Odlomek iz »nizkega plesa« *Venus* je dosegljiv na spletni strani <http://www.youtube.com/watch?v=luckVgDkWnk>.

waren eng mit der Musik verbunden, daher wird auch eine gegenwärtige Aufführungspraxis diese enge Verbindung zu berücksichtigen haben. In der Renaissance bedeutete der Tanz die Präsentation des Individuums in einem bestimmten Rahmen. Deshalb war der höfische Tanz nur selten als Entspannung, Genuss oder Unterhaltung bezeugt.

Für unsere Fragestellung von besonderem Interesse ist die Nachricht über einen Tanz auf Schloss Majšperk (Monsberg) im Jahre 1478, die sich im Reisebericht des Paolo Santonino erhalten hat. Möglicherweise erhalten wir dadurch eine Antwort auf die Frage, ob der Tanz des Ritters Hartmann von Hollenegg mit Frau Amalia auf Majšperk improvisiert oder choreographiert war: Amalia »stellte sich nämlich für den Tanz auf«, was bedeutet, dass sie den Raum für den Tanz hinsichtlich der Ausführung der Choreographie abschätzte bzw. dass sie nach der Regel »*misura de terreno*« vorging – wäre der Tanz improvisiert gewesen, hätte sie damit auch bei Tisch beginnen können. Aus der Beschreibung Santoninos erfährt man nichts über die Form des höfischen Tanzes der Schlossherren. Das ist aber weniger wichtig, da im Hinblick auf die Aufführungspraxis wohl von einem europäischen höfischen Tanz auszugehen ist.

Die höfischen Tänze Europas haben auch das 20. Jahrhundert überlebt, jedoch als Stiltänze im klassischen Ballettrepertoire und mit Ballettechnik. 1999 wurde im Lehrplan für die letzten drei Jahre der neunklassigen Gesamtschule der Tanz als Wahlfach eingeführt. Lehrinhalte sind *Tanz*, *Volks-tanz* oder *altertümlicher oder Gesellschaftstanz*. Für jeden dieser Inhalte ist ein Schuljahr mit 35 Stunden vorgesehen. Das Bemühen um Kontinuität der höfischen Tänze ist somit Teil der Sorge um das entgleitende kulturelle Erbe.



S U M M A R Y

European castles and dance culture in the 15th century: an insight into the performative dance practice based on examinations of sources

The awareness about the preservation of cultural heritage has over the last decade also strengthened among amateur performers of historical dances. Researchers and reproducers of European dances of past centuries have provided us with insight into the »tangible« history of European dance and requirements of the discipline. Their efforts have dictated

the establishment of the main criteria which are summarised here under the designation *performative dance practice on the basis of examinations of sources*.

In European castles dance came to live as part of the elite culture of the nobility, thus making a definitive break with folk dance. Courtiers were required to select a style, i.e. whether they were to perform a certain dance in the French or Italian manner. The prevalence of a certain style was also largely determined by dance masters who undoubtedly played a crucial part in shaping European dance culture, with their occupation also being formed in compliance with the principles of humanism and Italian Renaissance court art. In the 15th century Italian dance became a fully developed art, with its own treatises and theoretical terminology. Since court dances were inextricably intertwined with music, the performative dance practice necessarily stemmed from the musical one. During the Renaissance period dance was a form of an individual's promotion in a certain environment; therefore, court dance was rarely documented as a form of relaxation, amusement or entertainment.

Our interest is in what can be gathered from literary descriptions of a dance at Majšperk [Monsberg] Castle dating back to 1478 that have been preserved in the *Popotni dnevnik* [*A Travel Journal*] by Paolo Santonino. We may perhaps come closest to an answer by learning about the performative practice and by posing the question whether the dance of Knight Hartmann von Hollenegg and Mistress Amalia at Majšperk Castle was improvised or choreographed. To put it more accurately, Amalia »assumed a dance position,« i.e. she determined the area in the room in which to perform the choreography or, rather, she abided by the rule *misura di terreno*; had the dance been improvised, she could have started it right there, next to the table. Unfortunately, it is not possible to deduce from Santonino's description what type of court dance the lord and the mistress of Majšperk Castle were performing. However, looking from the perspective of the performative practice of uniform European court dance, it is, after all, of no vital importance.

European court dances survived well into the 20th century, albeit as *stylised dances* in classical ballet repertoires and with ballet technique. In 1999 a curriculum was adopted offering the elective course *Dance activities* for the third triad of nine-year primary school. The course consists of the subject matter divided into *dance*, *folk dance* and *ancient and social dances*, each requiring one school year comprising thirty-five hours. Endeavours to maintain the continuity of court dances form part of the concern to preserve evasive cultural heritage.