

UDK 785"16"Posch

Metoda Kokole
LjubljanaINŠTRUMENTALNA ZBIRKA MUSICALISCHE
EHRENFREUDT (1618) SKLADATELJA ISAACA
POSCHA

Musicalische Ehrenfreudt - "Veselo glasbeno slavlje. To so vsakovrstne nove štiriglasne ballete, gagliarde, courante in nemški plesi, ki se lahko igrajo in izvajajo na vseh strunskih glasbilih za razvedrilo na plemiških banketih ter podobnih svečanih pojedinah in porokah."¹ Skladatelj, organist in izdelovalec orgel Isaac Posch² je leta 1618 tako naslovil svoje prvo doslej znano tiskano delo.³

Zbirka je izšla v samozaložbi in obsega štiri glasovne zvezke. Note je leta 1618 natisnil eden vidnejših regensburških protestantskih tiskarjev Matthias Mylius.⁴ Rokopis mu je skladatelj poslal po regensburškem slu iz Ljubljane,⁵ kjer je na novega leta dan tudi datiral posvetilo koroškim deželnim stanovom. Vsak glasovni zvezek ima poleg naslovnice in posvetila tudi uvodni nagovor bralcu (*Lectori benevolo s.*), ki je v prvi vrsti namenjen izvajalcem. Sledi še latinska hvalnica Poscheve glasbe, ki jo je "svojemu

1 Izvirni naslov se glasi: *Musicalische Ehrenfreudt. // Das Ist: // Allerley Neuer Bal- // leten, Gagliarden / Couranten und // Tänzten Teutcher arth / mit 4. Stimmen / wie // solche auff Adelichen Panqueten / auch andern // ehelichen Convivijs und Hochzeyten Gemusi- // ciert / und auff allen Instrumentalischen // Sayttenspielen / u. zur Fröligkeit // gebraucht werden mögen: // Erster Theil. // Componiert / und allen der Edlen MusicLieb- // habern zugefallen inn Druck verfertigt: Durch // Isaac Poschen / Organisten. // CANTUS // Inn verlegung de Authoris. // Gedruckt zu Regensburg // durch Matthiam Mylium / 1618.*

2 O skladatelju prim. K. Geiringer, 'Isaac Posch'. *Studien zur Musikwissenschaft* 17 (1930), str. 53-76; H. J. Moser, *Die Musik im frühevangeliſchen Österreich*. Kassel (1954), str. 80-81; H. Federhofer, 'Beiträge zur ältern Musikgeschichte Kärntens'. *Carinthia I (Mitteilungen des Geschichtsvereins für Kärnten)* 145, Klagenfurt (1955), str. 372-409 (o Poschu, str. 339-404); isti, 'Unbekannte Dokumente zur Lebensgeschichte von Isaac Posch'. *Acta musicologica* 34 (1962), str. 78-83; D. Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem* I. Ljubljana (1958), str. 219-229; J. Höfler, *Glasbena umetnost pozne renesanse in baroka na Slovenskem*. Ljubljana (1978), str. 50-56; D. Pokorn, 'Obraz glasbenega baroka na Slovenskem: Izak Poš'. *Obdobje baroka v slovenskem jeziku, književnosti in kulturi* 9, ur. A. Skaza in A. Vidovič-Muha, Ljubljana (1989), str. 465-474 in M. Kokole, *Isaac Posch in njegova inštrumentalna dela* (Magistrsko delo - Filozofska fakulteta univerze v Ljubljani), Ljubljana (1995), ms., str. 6-27.

3 Edini v celoti ohranjeni tisk hrani Centralna škofijska knjižnica (Bischöfliche Zentralbibliothek-Proseke - Musikbibliothek) v Regensburgu pod signaturo D-Rp A.R. 424-428. Mikrofilmske kopije zgoraj navedenega tiska so služile kot predloga za transkripcijo vseh notnih primerov, ki so dodani tej razpravi. Balleta I se je ohranila tudi v zbirki *Amoenitatum Musicalium Hortulus* (1622) kot številka 33. Zbirko danes hranijo v Liegnitzu, za primerjavo pa je bila uporabljena transkripcija Karla Geiringerja v notni seriji *Denkmäler der Tonkunst in Österreich* (v nadaljevanju DTÖ) 70, Dunaj (1930), str. 131.

4 M. Mylius je latinizirana oblika nemške enačice Matthäus Müller. Slednji je v Regensburgu deloval med 1608 in 1626. Prim. A. Scharnagl, 'Regensburg'. *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* 11 (1963), ur. Fr. Blume, Kassel (1949-1986) (v nadaljevanju MGG), stp. 118 in J. Benzing, *Die Buchdrucker des 16. und 17. Jahrhunderts im deutschen Sprachgebiet*. Beiträge zum Buch- und Bibliothekswesen 12, Wiesbaden (1963), str. 363-364.

5 Prim. H. Federhofer, *n. d.* (1962), str. 81.

dragemu prijatelju in učitelju" napisal Iacobus Preuelius, avtor, o katerem zaenkrat ne vemo ničesar. Pesem je zložena v dvajsetih pravih heksametrih in ima naslov: O izbrani lepoti harmoničnega dela.⁶ Poschevo glasbo hvali in njegovo "Muzo" s presežniki primerja z najslavnejšimi imeni antičnega pesništva, mitologije in zgodovine; vsi pesniški primeri se navezujejo na gostije, oziroma bankete.

Kot je razvidno že iz naslova, so v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* balleti, gagliarde, courante in nemški plesi s poplesi; vsega skupaj torej devetinštirideset plesov. Po takratni navadi nam zaporedje naštetih plesov v naslovu pove tudi dejansko grupiranje stavkov v zbirki. Večina skladb je nastala med letoma 1614 in 1618, kot zatrjuje avtor, v štirih letih svoje pokorne službe pod okriljem deželnih stanov.⁷ Nekaj plesov je po vsej verjetnosti prinesel že s seboj. V uvodu pravi, da še ni bil povsem pri volji, da bi te skladbe dal na svetlo, vendar je na prigovarjanje nekaterih dobrih gospodov sklenil, da z njimi ne bo več čakal, temveč jih bo objavil, da bi s tem ustregel vsem glasbenikom in prijateljem plesne umetnosti.⁸ Zdi se, da je Posch nameraval skladbe še izdelati, morda prav v smislu daljših suitnih nizov, kakršne je leto dni prej v tisk dal Johann Hermann Schein.⁹ Skladateljeva druga inštrumentalna zbirka, ki jo je leta 1618 najavil kot drugi, na drugačen način spisani del,¹⁰ oziroma nadaljevanje, se je namreč od suitne zasnove v primerjavi s prvo še bolj oddaljila, čeprav so njena glasbena sredstva bogatejša in sodobnejša. Tudi dejanskega plesa v drugi zbirki ne omenja več. Ne glede na Poschevo omahovanje glede izdaje, so bile skladbe celo tako uspešne, da jih je nürnberški založnik Abraham Wagenmann osem let pozneje še enkrat natisnil.¹¹

Na začetku zbirke je skupina štirih ballet, ki po druženju istovrstnih plesov odstopa od sicer dosledno oštevilčenih trojic, oziroma cikličnih oblik, ki jih sestavljajo gagliarda ali couranta, nemški ples in poples.¹² Poleg tega se skupina ballet od ostalih skladb razlikuje tudi po namenskosti, saj je rečeno, da so ballete primerne le za čas obeda, ostali plesi pa se lahko po jedi tudi plešejo. To morda pomeni, da jih je avtor napisal ločeno ali naknadno in jih je v zbirko vključil zato, ker se je pač ponudila priložnost, da se natisnejo.¹³

6 V izvirniku: "De Harmonica operis huius venustate."

7 V izvirniku: "... ich inn meinen bey E. Gnad. vnd Herrl. in die vier Jahrlang gehorsamblich zugebrachten diensten (vnter deren *Patrocinio* ich auch meistentheils dieser Stück *Componiert*) ...".

8 V izvirniku: "Vnd ob ich wol nicht willens gewest diese Sachen der zeit in Druck zugeben hab ich doch auff anhalten etlicher guter Herren vnd Freund solches lenger nicht auffziehen sondern allen Musicanten vnd allen der edlen Kunst der Music Liebhabern zugefallen dasselbige hiemit ins werck setzen wollen."

9 Johann Hermann Schein, *Banchetto Musicale. Newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden*. Leipzig (1617).

10 Isaac Posch, *Musicalische Tafelfreudt. Das ist: Allerley neuer Paduanen und Gagliarden mit 5. deßgleichen Intraden und Couranten mit 4. Stimmen*. Nürnberg (1621).

11 Isaac Posch, *Musicalische Ehrn- und Tafelfreudt*. Nürnberg (1626). Zbirko je izdal založnik Abraham Wagenmann. Prim. J. Benzing, *n. d.* (1963), str. 341; T. Wohnhaas, 'Nürnberger Gesangbuchdrucker und -verleger im 17. Jh.'. *Festschrift Bruno Stäblein zum 70. Geburtstag*, Kassel (1967), str. 314-315; isti, 'Wagenmann'. *MGG* 14 (1968), stp. 68.

12 Vsaka skladba je natisnjena na svoji strani. Nemški ples in poples sta na isti strani. Vsaka stran notnega tiska ima v desnem oziroma levem zgornjem kotu zapovrstno številko. Kaj oštevilčenje točno pomeni, ni popolnoma jasno. Sprva se seveda zdi, da gre za oštevilčenje strani, v kar pa lahko podvomimo zato, ker je za vsako številko pika. Poleg tega je bila praksa Poschevih sodobnikov, na primer Paula Peuerla v tisku iz leta 1611 (*Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda*. Nürnberg), taka, da so poleg skupin po vrsti oštevilčili tudi skladbe. Poscheve številke bi zato lahko pomenile tudi oštevilčenje skladb.

13 Tudi v zbirki *Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda* Paula Peuerla iz leta 1611 desetim suitam sledita še dva para padouan-dantz. Prim. P. Peuerl, *Neue Padouan, Intrada, Dantz unnd Galliarda*. Nürnberg (1611). DTÖ 70 (1929), str. 1-25; K. Geiringer, 'Paul Peuerl'. *Studien zur Musikwissenschaft* 15

Beseda balleta (*balletta*, *balletto*) je pravzaprav pomanjševalnica italijanskega izraza *ballo*, ki preprosto pomeni ples.¹⁴ Plesi s tem imenom so se prvič pojavili v severni Italiji okoli leta 1540.¹⁵ Gre za staro obliko nemškega plesa (o tem več v nadaljevanju), oziroma za skupni izvor obeh instrumentalnih oblik.¹⁶ Prvi balletti so bili nedvomno napisani po nemških vzorih, ki so jih poudarili z dodajanjem pridevnika *tedesco*, *todescho* ali *todesco*.¹⁷ Prvi italijanski primeri so bili vokalni, dvodobni, kitični in preprosto homofoni z refrenom fa-la-la, največkrat za lutnjo ali instrumente s tipkami, redkeje pa za instrumentalni sestav in glasove. To obliko ballett opisuje tudi Michael Praetorius v tretjem delu *Syntagme musicum*. Omenja tudi drugo obliko istega imena, ki pa je bližje kasnejšim dvorskim baletom in poleg različnih plesov pogosto vključuje tudi pantomimo. Izvirna nemška oblika se je sčasoma preoblikovala in razvil se je tipično italijanski ansambelski vokalni balletto. Najslavnejši in najpomembnejši avtor te oblike je nedvomno Giovanni Giacomo Gastoldi, ki je leta 1591 v Benetkah izdal zbirko *Balletti a cinque voci con li suoi versi per cantare, sonare e ballare*,¹⁸ v naslednjih letih pa še več drugih zbirk s tri in večglasnimi balletti.

Gastoldijeve ballette je v Nemčijo s študija v Benetkah prinesel Hans Leo Hassler; nekaj jih je leta 1601 v zbirki *Lustgarten* tudi izdal. Tako se je v južno Nemčijo, predvsem pa v njeno glasbeno središče Nürnberg, po več kot pol stoletja v novi obliki vrnil stari nemški ples. Tudi v severnih delih Nemčije se je na začetku 17. stoletja pojavila balletta, vendar je italijanska oblika plesa tja prišla preko Francije in Anglije. Na plesu, ki največkrat ni bil več funkcionalen, je to potovanje preko Evrope pustilo opazne sledi figurativnega ansambelskega instrumentalnega stila, ki so ga na Kontinent prinesli Angleški mojstri. Thomas Simpson je na primer leta 1617, torej sočasno s Poschem, napisal nekaj ansambelskih ballet.¹⁹

V Nemčiji se je ansambelska balletta brez besedila prvič pojavila leta 1606 v zbirki *Neue teutsche Lieder, nach Art der Villanellen, beyenden etlicher Balletti oder Tantz, Couranten, Galliarden und Pavanen* (Nürnberg) Johanna Stadena.²⁰ Vse Stadenove ballette so tako kot Poscheve štiriglasne, glasovi pa so označeni z imeni za stare pevske glasove (cantus, altus, tenor, basis). Čeprav ballette avtor enači z nemškimi plesi, nimajo poplesov. Skupine ballett najdemo tudi v zbirkah Erasmosa Widmanna (1606 do 1618)²¹ in Melchiorja Francka (1603, 1608),²² če omenim le dva

(1928), str. 32-69 in R. Flotzinger, 'Nachforschungen zu Paul Peuerl'. *Veröffentlichungen des Kulturamtes der Stadt Steyr* 34, Steyr (1978), str. 5-31.

14 Izraz balletto je lahko pomenil vsak podeželski ali tuj ples v italijanskem repertoarju. Prim. E. Selfridge-Field, *Venetian Instrumental Music from Gabrieli to Vivaldi*. Oxford (1975), str. 73.

15 V rokopisni zbirki, ki je nastala okoli leta 1540 v Padovi ali okolici. Rokopis hrani Britanski muzej v Londonu pod signaturo Ms. 59-82. Prim. tudi transkripcijo zbirke: J. Newman, *Sixteenth-Century Italian Dances*. The Penn State Music Series 12, Pennsylvania State University Press (1966). Za nas je zanimiva predvsem skladba št. 11 z naslovom *El Todescho*, ki nedvomno kaže na nemški izvor plesa.

16 O prehajanju nemškega plesa od srede 16. stoletja do 1630 izčrpno razpravlja Richard Hudson. Prim. R. Hudson, *The Allemande, the Balletto and the Tanz I*. in II. Cambridge (1986). Prim. tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 61.

17 Prim. J. Newman (ur.), *n. d.* (1966), str. 22; R. Hudson, *n. d.* II (1986), str. 112, 118-119 in T. J. McGee, *Medieval Instrumental Dances*. Bloomington in Indianapolis (1989), str. 17.

18 Več o Gastoldijevih ballettih v R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 86-96.

19 R. Hudson, *n. d.* II. (1986), str. 40.

20 Prim. R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 127.

21 Erasmus Widmann (1572-1634), na primer v zbirki *Gantz neue Intradan, Balletten und Couranten...*, Nürnberg (1618).

22 Melchior Franck (ok. 1579-1639), v zbirkah *Neue Pavanen, Galliarden, unnd Intradan...*, Coburg (1603) in *Neue Musicalischen Intradan...*, Nürnberg (1608).

od pomembnejših skladateljev ansambelske plesne glasbe. Tako rekoč vsi primeri ballett južnonemškega prostora, tako štiriglasni kot tudi petglasni, so za razliko od Poschevih glasbeno precej enostavnejši. Opazna je poudarjena akordska gradnja, z redkimi imitacijskimi momenti. Tako zgodnejše Stadenove (1606) kot kasnejše Widmannove (1618) ballette so dvodelne, s pravilnimi šest in osemtaktnimi periodami. Widmann posameznih delov ni označil kot ponavljanje, temveč je variirani ponovitvi obeh delov izpisal, kar je seveda neposreden dokaz, da so tudi sicer izvajalci vsak del po svoje variirali.

Glasbena gradnja Poschevih ballet kaže na kasnejši nastanek, saj so kompleksnejše, močno imitativne, in kot ugotavlja Richard Hudson,²³ z več motivičnega prepletanja in sekvenciranja kot sodobne nemške ballette ali celo skladateljeve plesne suite, ki jim sledijo. Vse Poscheve ballette so trodelne. Število taktov v posameznih delih je zelo različno in odstopa od ustaljene, predvsem plesne prakse, za katero so bistvenega pomena pravilne periode.²⁴ Tako ima na primer prva balleta tri dele s 15, 11 in 18 takti (glej prilogo št. 1), druga ima dvakrat po 13 taktov, tretja 12, 6 in 14 taktov ter četrta 12, 6 in 10 taktov. Vsekakor drži skladateljeva opomba, da so skladbe primerne za muziciranje pri mizi, ne pa tudi za ples po obedu. Poscheve ballette so izrazito virtuozne. V vseh štirih primerih se skladbe začnejo s sekvenčno ponovitvijo dvo ali tridobnega sopranskega motiva v altusu, ki je glede na glasbena sredstva in višino pravzaprav le drugi sopranski glas. Poigravanje med zgornjima glasovoma je prisotno v vseh oblikovnih delih ballet. Basovski glasovi so za razliko melodično preprostejši in čeprav na nekaterih mestih enakovredno sodelujejo z višjimi glasovi (na primer balleta I takti 4-6 in od takta 33 do konca ter balleta IV od takta 22 do konca), so videti prav primerni za izvajanje continua, ki sicer ni označen.

Primer št. 1

Isaac Posch: *Balleta II*; začetek 1. dela

²³ Prim. R. Hudson, *n. d.* (1986), str. 133.

²⁴ Plesne melodije so sicer različne, lahko se izvajajo le na instrumentih ali pa se pojejo, vendar imajo vse vedno enako število taktov. Prim. T. Arbeau, *Orchesography*, ur. J. Sutton. New York (1967), str. 75.

Isaac Posch: *Balleta IV*; 3. del takti 22-25



Tudi razporeditev ključev v štiriglasju, dva violinska, altovski in basovski, je na primer v balleti I (glej prilogo št. 1) po mnenju Geiringerja za tisti čas zelo napredna in dopušča hipotezo o rabi glasbil iz družine violin ter namiguje celo na zametke godalnega kvarteta.²⁵ Pri ostalih treh balletah je ténor zapisan sicer v mezzosopranskem ključu, ki pa je altovskega lahko nadomestil zgolj iz čisto praktičnega razloga, da ne bi bilo treba dodajati pomožnih notnih črt; v tem primeru bi se razporeditev ključev kot v godalnem kvartetu nanašala kar na vse Poscheve ballette.

"Sledi nekaj gagliard in courant z ustreznimi plesi, ki so vsi primerni za izvajanje med obedom in za ples po njem. Ker pa danes glede izvajanja njihovih proporcev vlada kar prevelik nered, saj jih večina skladateljev svojim natisnjenim plesom redko ali pa sploh ne dodaja in jih vsak glasbenik po svojem okusu izvaja (bodisi prav ali pa ne), je tu vsakemu plesu dodan tudi pravilni proporc, kakršni so dandanes v rabi in katere navadno plešejo najboljši plesalci," je v uvodu za izvajalce zapisal Isaac Posch.²⁶ Vse navedene skladbe so bile torej namenjene tudi dejanskemu plesu, zato bomo v nadaljni obravnavi nekoliko podrobneje razčlenili tudi njihove čisto plesne in koreografske elemente. Vsaka razlaga notnega zapisa je po mnenju Joan Rimmer do neke mere odvisna tudi od poznavanja plesnega gradiva in dejanske uporabe ter praktičnega pomena glasbenega zapisa.²⁷ Specifični plesni pulz ima zakonitosti, ki so povezane s fizičnimi zmožnostmi telesa, da opravi določene gibe in korake. Vsak korak zahteva določen čas, ki ga ni mogoče podaljševati ali krajšati. Zaradi vsega tega je ples bistvenega pomena za ugotavljanje najprimernejšega tempa.²⁸

V zvezi z menzurami in tempom plesov zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* velja omeniti, da v izvorniku menzurnih črt oziroma taktic ni. Le v šestih primerih (ples I,

25 K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65 (op. 56).

26 V izvorniku: "Nach diesen hastu etliche Gagliarden vnd couranten deren jeden insonderheit ein Tantz darauff gehörig anehenckt können beydes zur Tafel gebraucht oder darnach Getantzt werden. Vnd weiln bißher ein grosse vnordnung der Proposition daher ent standen in dem nemlich die meisten Componisten so dergleichen sachen im Druck außgehen lasse keine oder doch wenig Proportionen ihren Tántzen zugesetzt vnd also ein jeder Musicant seines gefallens (es sey recht oder nicht) dieselben Proportionirt: Hastu auch fürs dritte auff einen jeden Tantz seine ordentliche Proportion wie sie jetziger zeit gebräuchig vnnd die fürnembsten Tántzer darnach zu Tántzen pflegen."

27 Prim. J. Rimmer, 'Allemande, Balletto and Tanz'. *Music and Letters* 70 (1989), str. 226-227.

28 Prim. A. Seay, 'The Setting of Tempo by Proportion in the Sixteenth Century'. *The Consort* 37 (1981), str. 397-398; R. Donington, *The Interpretation of Early Music*. London (1963), str. 326 in G. Houle, *Meter in Music*. Bloomington & Indianapolis (1987), str. 33.

proporc I, proporc XI, ples XIV, proporc XIV in proporc XI) je s prečko v črtovju izjemoma nakazan predtakt. Posch pozna dvo in tridobno menzuro, ki je označena s proporcionalnimi znaki. V 16. stoletju, pa tudi še v času nastanka zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*, so s proporci, če so bile oznake v vseh glasovih enake, nakazovali določen tempo.²⁹ Osnovna doba Poschevih skladb je polovinka, ki hkrati predstavlja glasbeni pulz. Tudi strokovnjaki za ples kot enoto priporočajo polovinko, ki traja eno sekundo.³⁰

Poglejmo si najprej značilnosti osrednjih plesov trojic (*Tanz* = nemški ples), iz katerih izhajajo krajni stavki. Zgodovinski razvoj, ki je privedel do Poscheve oblike nemškega plesa, je trajal več stoletij. Nemški ples in njegov poples sta se najverjetneje razvila iz dveh od štirih menzur nizkega plesa ali *basse danse*, ki se v virih omenja od 11. do druge polovice 16. stoletja.³¹ Nizki ples je bil preprost homofon ples na osnovi tenorskega cantusa firmusa. Prvo omembo zasledimo v Franciji leta 1340,³² njegove korenine pa segajo še nekaj stoletij nazaj. Ples je imel mnoge krajevne različice in iz južne se je v Italiji razvila *bassadanza*, kraljica plesov, pri kateri je ena glasbena enota preprosto predstavljala en korak. Ples se je vsakič izvajal v štirih menzurah oziroma proporcij enakega trajanja, kar je pomenilo, da so ga plesali na štiri različne načine.³³ Osnovni ples je bil počasen, drugi umirjena quadernaria, tretji živahni salterello in četrti hitra piva. Osnovni počasni ples se je v Nemčiji imenoval *Hoftanz* ali kar *Tanz*, ki mu je pogosto sledil ples tretje menzure ali *Nachtanz* oziroma *Proportz*. To pomeni, da je bil nizki ples nekakšen evropski praples. Prav iz njega so se razvili številni elementi kasnejšega inštrumentalnega stila in razni ritmično kontrastni plesni pari. Prvotna oblika nizkega plesa je v drugi polovici 16. stoletja izumrla.

Nemški ples ali *Tanz* (tudi *Dantz*, *Tantz* ali *Schreittanz*) je bila torej severna različica nizkega plesa.³⁴ Ker ime *Tanz* v Nemčiji srečamo že konec 11. stoletja,³⁵ je možno, da je omenjeni ples celo starejši od francoske oblike *basse danse*. Tudi prvi znani opis srednjeveškega plesa je iz Bavarske, kjer ga je na prehodu v drugo tisočletje v latinski pesmi opisal Rudlieb.³⁶ Nemški ples prve razvojne faze³⁷ je bil

29 Prim. W. Apel, *The Notation of Polyphonic Music 900-1600*. Cambridge, Mass. (1944), str. 190-191.

30 Minimo oziroma polovinko je kot en udarec srca, ki traja približno eno sekundo, prvi označil Marin Mersenne v *Harmonie Universelle*, ki je izšla leta 1636. Prim. tudi J. Bank, *Tactus, Tempo and Notation in Mensural Music from the 13th to the 17th Century*. Amsterdam (1972), str. 247; J. Rimmer, *n. d.* (1989), str. 231 in M. Woitas, 'Allemande'. *MGG* 1. Kassel (1994), stp. 462-470. Woitasova se pri allemandi sicer zavzema za malo počasnejši tempo (četrtinka = 85).

31 Prim. I. Brainard, 'Bassedanse'. *MGG* 1, stp. 1286-1294 in D. Heartz, 'Basse Danse'. *NGD* 2, str. 257-259.

32 Zbirka *Chansos e bassas dansas* trubadurja Raimonda de Corneta okoli 1340. Glej tudi D. Heartz, *n. d.*, str. 257.

33 Prim. D. Fuller, 'Suite'. *NGD* 18, str. 336.

34 O nemškem plesu in njegovih kasnejših različicah allemandi in balletti imamo samostojno, dobro dokumentirano študijo Richarda Hudsona, *n. d.* I in II (1986), ki sistematično in s številnimi notnimi primeri govori o razvojni poti nemškega plesa. Glej tudi W. Litschauer in W. Deutsch, 'Deutscher Tanz'. *MGG* 2 (1995), stp. 1170-1172.

35 Prim. C. Sachs, *World History of the Dance*. New York (1963), str. 267.

36 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 268.

37 Razvojne faze sem povzela po R. Hudsonu, ki pozna tri: 1 - **renesansa** (nemški ples za lutnjo in inštrumente s tipkami v Nemčiji (1540-1603); allemando za lutnjo v Franciji in na Nizozemskem; balletto tedesco za lutnjo, inštrumente s tipkami in ansambel v Italiji (1561-1615)), 2 - **prehodno obdobje** (vokalni balletto v Italiji, vokalni balletto in inštrumentalne alemande za inštrumente s tipkami, lutnjo in ansambel v Angliji (1550-1650); vokalni in inštrumentalni balet za lutnjo v Franciji; vokalni in inštrumentalni Tanz, ballet in allemanda v Nemčiji (1598-1628), in vokalni in inštrumentalni balet v Italiji, 3 - **barok** (allemande in baleti po 1630).

preprost in homofon, s poudarki na prvi dobi vsakega drugega takta, torej na začetku vsake glasbene fraze. Koreografsko je bil sestavljen iz naslednjih skupin korakov: korak na desno, korak na levo, korak na desno in obrat stopala proti levi.³⁸ Vsaka taka skupina se je izvedla v času trajanja ene breves. Prvi del je ponavadi predstavljalo osem takih skupin, sledila je ponovitev in quadernaria, ki je v bistvu ena izmed menzur osnovnega plesa v tridobnem taktu. Iz te tridobne ponovitve se je razvil samostojni poples, imenovan Nachttanz (tudi *Hupfauf(f)*, *Hopptancz*, *Hopperdancz*, *Hopeldantz*, *Sprung(k)*, *Springtanz* ali pa kar *Tripla*, *Proportio*, *Proportz*). Tako je nastala ena izmed najstarejših oblik plesnega para.

Nemški ples je zanimiv tudi zato, ker je šel ne glede na modne muhe drugih dežel neovirano svojo pot. To je omogočal tudi družbeni položaj plesa v nemških deželah, kjer ni bil vezan na dvor in kjer so veliko plesali tudi meščanski in nižji sloji. Prav zato je že v 16. stoletju prišlo do tega, da so hkrati obstajale vsaj tri različice tega istega plesa. Nemški ples, ki so ga okoli leta 1540 "izvozili" v Francijo in Italijo, so v novem okolju preimenovali v allemando, kar v bistvu pomeni "nemški ples", in balletto (tudi *tedesco*), kar je italijanska pomanjševalnica za besedo "ples".³⁹ To obdobje, ki traja do približno 1600, je Hudson poimenoval prvo ali "renesansa". V njegovem "prehodnem obdobju", to je v Nemčiji od konca 16. stoletja do 1628, sta se tja vrnili drugače imenovani in nekoliko spremenjeni obliki domačega plesa, ki je tam takrat še obstajal v prvotni obliki. Torej prav v Poschevem času so v Nemčiji istočasno živele tri različice istega tradicionalnega plesa.⁴⁰

Nemški ples ali allemanda, ki se je na prehodu v 17. stoletje ponekod še plesala, je bila preprost, homofon in jasno strukturiran ples. Tempo se je - po Horstovih ugotovitvah - od 16. do 18. stoletja močno povečal.⁴¹ Za razliko pa Donington ugotavlja, da je bil tempo suitne allemande umirjen. Donington je očitno neplesni suitni stavek primerjal s proporcem, ki so ga šteli za drugi del nemškega plesa in je bil dejansko hiter. Najslavnejši opisi plesov in navodila za ples iz začetka 17. stoletja, na primer, *Orchésographie* Thoinota Arbeauja ali *Le gratie d'amore* Cesara Negrija, potrjujejo, da je šlo za počasnejši in okornejši ples od gagliarde, takrat očitno še vedno najbolj priljubljenega plesa.⁴² Od Thoinota Arbeauja še dodatno izvemo, da so allemando plesali v pari in da so se pari pri plesu postavili v vrsto. Plesni mojster nato nadaljuje: "Vsi skupaj boste nato plesali v dvodobnem taktu in se gibali naprej ali po želji nazaj. Napravili boste tri preproste korake in figuro *grève*, oziroma *pied en l'air* s skokom. ... Ko bodo glasbeniki končali prvi del, se boste ustavili in pokramljali z gospodičnami, nato pa boste na enak način kot prvi del odplesali še drugega. Ko bo prišlo do tretjega dela, boste plesali hitreje ..." ⁴³ Značilnost plesa je bil torej obrat stopala in poskok na četrto koreografsko enoto ali četrto enoto vsake glasbene fraze, torej po zadnjem koraku vsake polovice enega glasbenega dela.⁴⁴ Sicer pa je koreografija z natančnim opisom vseh korakov in gibov razložena v delih Tauberta in Woodove.⁴⁵

38 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 332.

39 V drugih deželah so ples imenovali *almande* (Nizozemska) in *almain* (Anglija).

40 Prim. tudi op. št. 16.

41 Prim. L. Horst, *Pre-Classic Dance Forms*. New York (1940), str. 147. O počasnejšem tempu allemande prim. R. Donington, *n. d.* (1963), str. 297; Mace (1676) pravi, da so *allmaines* skladbe, ki so zelo lahkotne in živahne, ponavadi v dveh delih in v običajni meri.

42 Thomas Morley: "Alman je počasnejši in okornejši ples [od galliarde], tako da pri plesu ni nobenih posebnih gibov. Podoben mu je francoski branle "simple", ki pa je nekoliko okroglejši, sicer pa v prav taki meri." Prim. R. Donington, *n. d.* (1963), str. 297 in K. H. Taubert, *Höfische Tänze*. Mainz (1968), str. 87.

43 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 125.

Primer št. 2

Zaključni poskok pri nemškemu plesu⁴⁶

GRÈVE DROITE

GRÈVE GAUCHE

PIED EN L'AIR DROIT

PIED EN L'AIR GAUCHE



Glasbeno so Poschevi nemški plesi relativno napredni, saj so kljub relativno preprosti akordski gradnji in jasni ritmični strukturi, ki sta bili predpogoj za uspešno redukcijo v poplesu, v primerjavi z istovrstnimi plesi njegovih sodobnikov, na primer Peuerla ali Scheina, dovolj razgibani. Po številu delov v vsakem plesu sicer ne odstopajo bistveno od ustaljenega pravila, saj so med dvanajstimi dvodelnimi le štirje trodelni. Poleg tega so med temi taki, kjer sta si prvi in drugi del strukturno in melodično tako podobna, na primer pri plesu X, da bi bila zlahka le dve frazi enega dela kot pri plesu IX (glej prilogo št. 3), kjer se prvi štirje takti cantusa in altusa sekvenčno ponovijo za kvarto nižje v taktih 6 do 9. Nekaj podobnega opazimo tudi pri trodelnem plesu IV, pri katerem se uvodno dvotaktje v glasovih cantus in ténor prvega dela ponovi za kvarto višje v prvih taktih cantusa in altusa drugega dela. Torej bi tudi tu v bistvu lahko govorili o dvodelnosti plesa. Po številu taktov v vsakem delu so plesi precej neenaki - od 4 do 11 taktov - in jih je bilo verjetno zato tudi težje plesati. Pri plesnih skladbah tiste dobe je namreč skorajda brez izjem veljalo pravilo o dvo, štiri, šest ali osemtaktnih periodah,⁴⁷ večinoma kar delih, ki so se skladali z eno ali več koreografskih enot dejanskega plesa. Sicer pa je Posch plese namenil "najboljšim plesalcem", ki so v "odvečnih" taktih nedvomno znali izvesti dodatne improvizirane korake, poklone in podobno. Jasno dvo do šesttaktno strukturo plesa vidimo na primer pri plesu Mattiasa Waisseliusa iz leta 1591,⁴⁸ ali pa pet let kasneje osemtaktno urejenost pri Valentinu Haussmannu.⁴⁹

Plesni shemi se glede taktovne urejenosti Posch še najbolj približuje v plesih I (8 - 6 - 6), IV (6 - 4 - 8), X (6 - 6 - 9) in XI (4 - 8). Ostali plesi imajo bolj nenavadne kombinacije. Poglejmo si kako bi na primer lahko plesali ples IV. Ples ima tri dele, ki se ponavljajo. Prvi ima šest taktov, ki bi jih plesno lahko razdelili na tri koreografske

44 Prim. tudi C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 332.

45 Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 87-95 in M. Wood, *Some Historical Dances*. London (1952), str. 114-116.

46 T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 87.

47 Pravilno osemtaktnost potrjuje tudi Arbeau, ki jo je opisal v primeru običajnega, pravičnega nizkega plesa. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 51.

48 Prim. Mattheus Waisselius: *Tantz* (1591). R. Hudson, *n. d.* I. (1986), str. 26.

49 Prim. Valentin Haussmann: *Tanz in Nachttanz* (1604); prva dela. V. Haussmann, *Dances*. German Instrumental Music c. 1600 6, ur. B. Thomas, London (1975), str. 8.

enote po dva takta, ki so hkrati tudi glasbene enote, dve dvotaktji in dvotaktno kadenco. V vsakem od prvih dveh dvotaktij bi izvedli že omenjeno koreografsko enoto treh korakov in poskoka z zasukom noge, vsak korak in poskok pa se izvede v času trajanja ene polovinke, torej glasbenega pulza, ki traja približno eno sekundo. Vzorec bi simetrično ponovili v drugem dvotaktju. Med kadenco je čas za poklon in sledi ponovitev prvega dela, ki je seveda lahko poljubno glasbeno variiran. Drugi del ima le štiri takte in se glede na manjkajočo dobo zadnjega takta brez premora nadaljuje s predtaktom tretjega dela. Tako lahko rečemo, da ima ta primer dve simetrični koreografski enoti z začetkom enkrat na desni nogi in drugič na levi nogi. V tretjem delu, ki ima osem taktov in dodatni akord s korono, bi izvajali štiri plesne enote, morda enkrat naprej in drugič nazaj. Med zaključnim taktom je par postal in se poklonil.

Glasbeno so plesi, kot smo že videli, relativno razgibani. Najbolj preprost in akordski je ples XI, ki se tudi po dvodelnosti in simetriji v samih delih - prvi ima štiri in drugi osem taktov - približuje plesom drugih sodobnih skladateljev na primer Haussmannu, Peuerlu ali Scheinu. Motivična gradnja in kontrapunktsko prepletanje motivov, ki sta značilnost ostalih Poschevih plesov, sta tu odsotni oziroma sta zelo neizraziti. Nekoliko bolj razgiban, pa vendar še pretežno akordski, je tudi sledeči ples XII. Podobno velja tudi za dvodelni ples II, ki je kljub homofoni strukturi motivično razgiban. Drugi del je sestavljen iz dveh širitaktnih enot, ki jima sledi akordični zaključek. V drugi enoti drugega dela je prisotna ena izmed značilnih potez Poschevega stila, namreč imitacije med krajnima glasovoma v taktih 13 do 15. Podoben primer je tudi ples VIII (glej prilogo št. 2), kjer cantus v taktu 3 imitira basus v predhodnem taktu.

V nekaterih primerih so imitacije prisotne tudi v ostalih dveh glasovih, kar je bilo za plesno glasbo tistega časa zelo napredno. Pri plesu X se kratek ritmično-melodičen motiv v taktih 17 do 19 sprehaja med glasovi bassus in cantus-altus; v zgornjih dveh je zapisan v vzporednih tercah. Zelo razgiban primer imitacij v vseh glasovih je tudi tretji del plesa IX (glej prilogo št. 3).⁵⁰ Tu se najprej motiv, ki je predstavljen v cantusu 12 takta, v istem glasu postopno spusti za terco navzdol - v taktih 12 do 14 - nato pa se tako trotaktje v vzporednih decimah sekvenčno ponovi v glasovih bassus in altus (takti 17 do 19). Istočasno so v taktih 12 do 15 prisotne tudi imitacije kratkega motiva v spodnjih dveh glasovih. Uvodno basovo motivično zaporedje v taktih 17 do 20 povzame še cantus. Vsi štirje glasovi enakovredno sodelujejo tudi v plesu VII, najbolj izrazito sicer v taktih 5 do 8 in 14 do 17, ali plesu XV - v taktih 7 do 10. Zanimivo je, da tudi v najbolj razgibanih taktih ni najpreprostejši basovski glas, kot bi pričakovali, temveč ténor. Je to ostanek prastare prakse, ali pa pomeni kaj drugega?

Eden najbolj zapletenih in najlepših primerov imitacijskega poigravanja krajših in daljših motivičnih enot je gotovo tretji del plesa IV, ki si ga oglejmo na notnem primeru. Motivi, daljše fraze in deli teh fraz se prepletajo in v kombinacijah prehajajo skozi vse glasove. Tudi tu opažamo, da je ténor najbolj statičen glas in pri imitacijah v bistvu ne sodeluje.

⁵⁰ Na ta primer je opozoril tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 61.

Primer št. 3

Isaac Posch: *Tanz IV*; 3. del

Videli smo že, da sta bila krajna glasova za Poscha posebno pomembna, zato bi na tem mestu opozorila le na izjemen primer razgibanosti v najvišjem in najnižjem glasu - v taktih 12 do 16 - plesa XIII. V cantusu opazimo petkratno imitacijo ritmičnega motiva dveh osmink, štirih šestnajstink (!) in štirih osmink, v basu pa prav tako imitacije krajšega motiva skoraj enakih petih taktov. Tudi tu je tenor značilno preprost v polovinkah. Sicer pa pri Poschu neredko opazimo tudi vzporedno vodenje glasov ali motivov v krajnih glasovih na primer v taktih 5-6 in 9-13 plesa VIII (glej prilogo št. 2) ali v taktu 5 plesa I, taktih 3-4 plesa II, taktih 2 in 4 plesa VI, taktih 2-3, 4-5 in 12-16 plesa XIV ter taktih 1-2 in 4 plesa XV. Pri zadnjem je uvodni motiv najprej uveden s protipostopom, nato pa je voden vzporedno. V istem plesu opazimo tudi vzporedno vodenje glasov v cantusu in tenorju v taktu 7. Manj pa nas na primer preseneča v terci voden motiv v cantusu in altusu plesa V, v taktih 1-4 in 7-10.

Izrazito motivična gradnja, ki pri Poschu nikoli ne preraste v kompleksnejše melodične fraze,⁵¹ nemškimi plesom še omogoča dovolj jasno ritmično strukturo, da se jih je dalo preoblikovati v tridobne poplese, pri Poschu imenovane *Proportii*.⁵² Gre za

51 Melodija kot taka je bila brez prave oblike in pomena, ker je morala prevzemati vlogo, ki ji jo je narekovala ritmična sprememba v poplesu. Prim. C. Sachs, *Rhythm and Tempo*. London & New York (1953), str. 232.

52 Geiringer poples ne smatra za samostojno enoto, zato tudi pojem "suite" pri Poschu postavlja pod vprašaj. Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 58.

ritmično kontrastne stavke oziroma redukcije. Poples, ki nas zanima predvsem kot prvi primer drugega plesa v paru, se je pojavil že v 15. stoletju, prvič kot Pas de Brabant, ki je bil diminucija za eno polovico. Proportio quadernaria je bil očitno najbolj priljubljen v Nemčiji, saj ga leta 1455 Antonio Cornazzano, italijanski plesni učitelj in teoretik 15. stoletja, imenuje kar saltarello tedesco.⁵³ Sprva je bil poples le del plesa in šele kasneje drugi ples v paru, ki ponavadi ni bil izpisan in so ga glasbeniki morali razbrati sami iz osnovnega plesa, tako da so temu "cum propotione" spremenili ritem. Od tu tudi poimenovanje *Proporz*.⁵⁴ Gre pravzaprav za ostanek stare notacijske prakse, da so spremembo v tridobnost nakazali s proportio tripla ali proportio sesquialtera. Bistvo tega sistema je doseči, da se glasbeni pulz ne spremeni, ples pa je vendarle hitrejši. Med prvimi tiskanimi inštrumentalnimi ansambelskimi poplesi so Haussmannovi. Podobne je izpisal tudi Posch, ki v uvodu omenja, da jih je izpisal zato, ker glede tega vlada velik nered.⁵⁵ To je dokaz, da je v prvih desetletjih 17. stol. stara oblika nemškega plesa resnično že tonila v pozabo, izvajalska praksa pa se je seveda tudi spreminjala. Glasbeniki so vedno manj improvizirali in skladatelji so vedno bolj natančno zapisovali svoje skladbe.

Tako kot pri Haussmannu so tudi pri Poschu melodije in harmonska struktura poplesov brez sprememb prevzete od osnovnih plesov. Spremembe so samo ritmične in poples tako nima samostojnih potez. To je bila nujna posledica redukcije iz dvo v tridobnost. Ker poplesi v tem smislu niso samostojne enote, jih tudi ne bomo ločeno obravnavali. Posebnosti in zanimivosti, ki so bile izpostavljene pri nemških plesih, veljajo tudi za njihove poplese.

Koreografija poplesov je podobna kot pri gagliardi. Oba omenjena plesa sta bila namreč tridobna in sta se ponavadi (poples vedno!) pojavljala kot drugi ples para; gagliarda je sledila pavani in je bila lahko tudi le ritmična variacija prvega plesa.⁵⁶ Gagliarda je bila neke vrste poples,⁵⁷ ki se je v Nemčiji lahko imenoval *Sprung*, kar pomeni skok ali poskok, *Hopelldantz* (hoppeln pomeni skakljati) ali pa *Springtanz* (springen pomeni skakati, skočiti). Že ta izvirna imena nam povedo, da je šlo za poskočen ples. Ker pisnih poročil in navodil za plesanje poplesov skorajda ni, si ples predstavljamo na podlagi mnogih opisov gagliard tistega časa, za katere je bilo znano, da so zelo hitre, z veliko skoki in podobnim, primerne le za najboljše gibke mlade plesalce. Kot bomo še videli, se je velikokrat zgodilo, da je akrobatski del izvajal le plesalec, plesalka pa ga je samo gledala.⁵⁸ Melusine Wood celo ugotavlja, da gagliarda sčasoma tako rekoč ni bila več ples v pravem pomenu, ker se je spremenila v priložnost za razkazovanje pravih akrobatskih spretnosti.⁵⁹

Gagliarda, v dvanajstih primerih uvodni stavek Poschevih suit, je tudi sicer najpogostejši ples skladateljevega opusa. Vsega skupaj je napisal kar enaindvajset gagliard in prvih dvanajst je namenil tudi dejanskemu plesu. V zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* jih je Posch postavil na začetek trojic, kar je edinstven primer v zgodovini

53 Prim. tudi op. št. 17.

54 Prim. R. Hudson, *n. d.* I. (1986), str. 15-20 in C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 324.

55 Prim. op. št. 26.

56 "Vsaki pavani ponavadi sledi galliarda (to je vrsta glasbe, ki je narejena iz prve)..." Prim. T. Morley, *n. d.* (1966), str. 296.

57 Arbeau jo enači s poplesom nizkega plesa, ki se je v Franciji imenoval *tordion*. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 78.

58 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), 1. poglavje.

59 Prim. M. Wood, *n. d.* (1952), str. 93.

suite, čeprav je s stališča uporabnosti teh skladb nemogoče, da bi bil tako hiter ples prvi. V plesne namene so morali pred Poschevimi trojicami nujno izvajati še počasen, po možnosti dvodoben ples, ki so si ga po tedanji praksi izposodili od drugega skladatelja ali pa ga kar improvizirali.

Lahkoten in hiter ples v tridobnem taktu, ki so ga v Italiji imenovali gagliarda, v Franciji gaillarde in v Angliji galliard (v drugih deželah so ta imena z neznatnimi ortografskimi spremembami prevzeli), je bil nedvomno po celi Evropi najbolj priljubljen ples 16. in zgodnjega 17. stoletja,⁶⁰ kar potrjujejo številni ohranjeni notni primeri in opisi plesa.⁶¹ Gagliarda je največji razcvet doživela v zadnji četrtini 16. stoletja, ko se tudi v leposlovju nemalokrat omenja. Najznamenitejši primer je gotovo sedem galliard, ki jih je za razgibavanje vsako jutro odplesala angleška kraljica Elizabeta I.⁶² Ples s tem imenom se je pojavil konec 15. stoletja v italijanski Lombardiji, prve italijanske tiskane gagliarde pa so šele iz leta 1546 (Rotta). Ime plesa izhaja iz besede *gigolane*, kar pomeni brcati.⁶³ V Italiji so gagliarde imenovali tudi saltarelli⁶⁴ (saltare pomeni skakati). Ena najstarejših oblik gagliarde se je imenovala *tourdion*, ki je bil nekoliko manj energičen in brez visokih skokov, plesali pa so ga lahko tudi manj vešči plesalci. Priljubljena različica je bila tudi *volta*, pri kateri so plesalci svoje plesalke tudi dvigali in jih v zraku vrteli. Arbeau je do volte nekoliko zadržan, saj se mu za dekleta ni zdelo primerno, da delajo tako velike korake in da tako visoko dvigajo noge.⁶⁵ Morda je bil prav zaradi tega tudi Praetorius gagliardi nenaklonjen in o njej piše, da je vragova iznajdba, polna sramote in obscenih ter nespodobnih gibov. Sicer pa je taka oblika volte izumrla že v 16. stoletju.⁶⁶ V Nemčijo je gagliarda prišla šele v drugi polovici 16. stoletja. Edini nemški opis plesa iz Poschevega časa dolgujemo Michaelu Praetoriusu. Gagliardo je na kratko označil v zbirki plesov *Terpsichore*, ki je izšla leta 1612.⁶⁷

Čeprav so bile gagliarde vihravi in hitri plesi, je bila glasba, ki je ples spremljala, relativno počasna, saj se sicer vseh gibov, poskokov in predvsem skokov ne bi dalo izvesti. Na "počasnost" glasbe je opozoril že Arbeau⁶⁸ leta 1589, leta 1641 pa se je zdelo J. Vierdancku o tem potrebno spregovoriti celo v predgovoru zbirke *Paduanen, Gagliarden, Balletten und Correnten*.⁶⁹ Pravi, da zato, ker se hoče izogniti nepravilnostim pri izbiri tempa, glasbenike opozarja, da pavana, posebno pa gagliarda zahtevata zelo počasen tempo, povsem drugačen od tempa corrente.⁷⁰ Tako za druge kot za Poscheve gagliarde bi bil verjetno najprimernejši tempo približno sekunda na polovinko v tripolovinskem taktu.

60 Curt Sachs imenuje obdobje med 1500 in 1650 kar dobo galliarde. Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 358-361; L. Horst, *n. d.* (1940), str. 23-30 in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71-73.

61 Arbeau je v najboljšem učbeniku za renesančne ples prav gagliardi odmeril največ prostora (kar dobrih štirideset strani), opisal pa je tudi korake za okoli dvajset različic tega plesa. Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-119.

62 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 24 in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

63 O zgodovini in obliki plesa prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 23-30.

64 To potrjuje opomba Michaela Paetoriusa v zbirki plesov *Terpsichore* iz leta 1612, kjer pri opisu gagliarde dodaja: "Die Italiäner nennen ihn gemein Saltarelli...". Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

65 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 87.

66 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 27.

67 "Gagliarda, Italié Gagliarda, est strenuitas, fortitudo, vigor, in Frantzösischer Sprach Gaillard oder Gaillardise und heit eine gerade Geschwindigkeit. Weil demnach der Gaillard mit Geradigkeit und guter Disposition mehr als andere Tänzte mu verrichtet werden, also hat er ohne Zweiffel den Nahmen daher bekommen." Prim. K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 71.

68 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 78.

69 Prim. C. Sachs, *n. d.* (1963), str. 360.

70 V mislih je imel kljub italijanskemu imenu hitro francosko obliko, ki je bila takrat v modi po celi Evropi.

S koreografijo gagliard se je doslej ukvarjalo že veliko strokovnjakov z Arbeaujem na čelu.⁷¹ Zaradi nenavadno velikega števila figur je bil plesni vzorec že v 16. stoletju tako zapleten, da si ga plesalci niso zapomnili po vrsti, temveč so po lastni izbiri sestavljali ustaljene kombinacije po šest koreografskih enot, v osnovi pet korakov in skok. Arbeau celo pravi, da "dandanes v mestih plešejo galliardo, ne da bi se ozirali na pravila, plesalci pa so zadovoljni s tem, da izvedejo *pet korakov* in nekaj pasaž brez kakšnega reda, le da se držijo ritma, tako da mnogo najboljših delov preide neopaženih in so zato izgubljeni".⁷² Kot je razvidno iz ilustracij dela *Orchésographie*, je že francoski plesni mojster poznal kar deset plesnih figur,⁷³ ki se lahko izvajajo z eno ali drugo nogo, torej skupaj dvajset, in tri uvodne pozicije: poklon (*révérance*), stopala v razkoraku (*pieds largis*) in stopala skupaj (*pieds joints*). Na podlagi številnosti figur si seveda lahko predstavljamo, koliko je bilo možnih kombinacij pri plesu. Arbeau sam pravi, da mora vsak par vedno znova napraviti svojo kombinacijo.⁷⁴ Prav zaradi tega se ne zdi smiselno navajati točno določene korake in gibe pri Poschevih gagliardah.

Zaradi boljšega razumevanja glasbene strukture gagliard si torej oglejmo le bistvene značilnosti plesa. Vsak zaključen plesni vzorec je bil sestavljen iz dveh tripolovinskih taktov, to je šestih enot po eno polovinko. Za večino gagliard je bilo značilno, da so izvajali pet korakov ali figur - peta figura je bila veliki skok (*saut majeur*) na kadenco, ki je prišla na peto polovinko; v glasbi je ponavadi sledila pavza (*posture*), ki je plesalcu zagotovila dovolj časa, da je bil ponovno z obema nogama trdno na tleh. Zaradi dovolj ustaljenega vzorca "petih korakov" so v Italiji prve plese gagliardnega značaja imenovali kar *cinqe passi* ali pet korakov. Na Arbeaujevih skicah jasno vidimo, da je bilo v plesu resnično veliko hitrih gibov nog in tudi visokih skokov in poskokov. Zaradi tega je moral biti tempo nujno počasen. Poleg tega so glasbeniki po predzadnjem akordu malo počakali in šele nato zaigrali zadnji akord. To so po Arbeaujevih besedah naredili zato, da je bil zaključek "skladen in prijeten".⁷⁵ Pa tudi tega niso vedno izvajali na enak način, saj "raznolikost razveseljuje in ponavljanje je grdo".⁷⁶ Vsak ples se je začel s poklonom, ki so ga plesalci izvedli ob spremljavi bobnov, preden so začeli igrati ostali glasbeniki.⁷⁷

Glasbeno so Poscheve gagliarde glede na njihovo očitno plesno rabo relativno zapletene in jih je bilo verjetno težko plesati. Za razliko od skladateljevih nemških plesov so razen dveh, III in VI, vse gagliarde trodelne z ritmično in včasih tudi melodično kontrastnimi deli. Število taktov v posameznih delih se giblje med šest in trinajst, z izjemo gagliarde XII, ki ima edina popolnoma simetrično in nekontrastno zgradbo s po osmimi takti v krajnih delih in štirimi v srednjem delu. Tudi po izrazito preprosti akordski zgradbi in eni sami melodično harmonski frazi, ki se nato na različnih tonskih višinah ponavlja (na c-a-d-g-c), se zadnja gagliarda zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* razlikuje od sicer pretežno imitativno in melodično bogatih

71 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-119; M. Wood, *n. d.* (1953), str. 104-111 (koreografije nekaj gagliard); ista, *More Historical Dances*. London (1956), str. 16-19 (koreografiji francoskega in italijanskega tipa 16. stoletja) in K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 74-85.

72 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 76-77.

73 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 80-90.

74 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 79.

75 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 91-92.

76 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 92.

77 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 54.

Poschevih gagliard. Preprosti in pretežno homofoni sta tudi gagliardi VI in X, kjer je vsaj v prvih dveh delih vidna jasna delitev v dvotaktne enote. Nekoliko bolj razgiban je le cantus tretjega dela gagliarde VI, v katerem se motiv sekvenčno ponovi na g^1 , c^2 , f^1 , d^2 in a^1 .

Za večino Poschevih gagliard je vendarle značilno živahno vodenje glasov z veliko motivičnih imitacij. Tako kot pri nemških plesih tudi pri gagliardah motivi ne prerastejo v daljše fraze ali celo teme. Tudi ko bomo obravnavali variacijske povezave med plesi v trojici, se ne bo dalo govoriti o temi, temveč le o tematskih motivih. Že Karl Geiringer je opozoril, da so v trodelnih gagliardah srednji deli ritmično in melodično kontrastni glede na ostale dele.⁷⁸ Drugi deli so v primerjavi z ostalimi bolj akordični in melodično preprostejši, brez izrazitih melodičnih fraz. Kot primer si lahko ogledamo drugi del gagliarde XI, izrazita pa sta tudi druga dela številke VIII in IX (glej prilogi št. 4 in 5). Seveda to nikakor ni pravilo, kajti jasne ritmično-melodične ločnice med deli lahko postavimo le v nekaj primerih. Najostreje deljena sta že omenjena primera VIII in IX. Nekoliko manj izraziti primeri so številka I, II, IV, VII, X in XI. V vseh delih tako rekoč enoviti pa sta gagliardi V in XII.

Primer št. 4

Isaac Posch: *Gagliarda XI*; 2. in začetek 3. dela

The musical score is presented in two systems. The first system covers measures 13 to 16, and the second system covers measures 17 to 20. Each system consists of four staves labeled C, A, T, and B. The music is written in a 3/4 time signature with a key signature of one sharp (F#). The notation includes various note values (quarter, eighth, and half notes) and rests, with measure 17 concluding with a double bar line.

⁷⁸ Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 62.

Sorazmerno najbolj razgibani so tretji deli. Najzanimivejši primer je morda prav gagliarda XI na zgornjem primeru, kjer v glasbeni gradnji enakopravno sodelujejo vsi glasovi. Kot smo opazili že pri nemških plesih, so tudi pri gagliardah pri imitacijah najmanj udeleženi ténorji. Edini primer popolne enakovrednosti glasov je tretji del gagliarde V. Tretji del gagliarde XI se začne z enotaknim ritmičnim motivom polovinke, štirih osmink in dveh četrtnik v cantusu in altusu. Takoj opazimo, da sta osminski pasaži v protipostopu. Ténor se začne s punktirano polovinko, ki ji sledita osminki in četrtniki, bassus pa začetno statičnost zgornjih glasov razbija z uvodno osminsko pasažo, ki ji sledijo punktirana polovinka in osminki. Ti motivi se v vseh glasovih sekvenčno dvakrat ponovijo, prvič za ton in drugič za polton nižje. V taktu 24 se zgornja glasova v imitaciji spustita še za ton nižje. V naslednjem taktu se skupina v najnižjem glasu uvedenih motivov preseli v najvišji glas in obratno, motivi iz cantusa so sedaj v basu. Takoj nato se novi kombinaciji pridruži še prejšnji ténorjev motiv, ki je sedaj v altusu.

Primer št. 5

Isaac Posch: *Gagliarda V*; začetek 3. dela

The image displays a musical score for a four-part vocal or instrumental ensemble (C, A, T, B) in 3/2 time. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into two systems. The first system, starting at measure 15, shows the vocal parts with various melodic lines and rests. The second system, starting at measure 17, continues the melodic development. The notation includes treble and bass staves for each part, with notes, rests, and bar lines clearly visible. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests for certain parts.

Imitacije med najnižjim in zgornjima glasovoma ter sekvenčne ponovitve v posameznih glasovih so izrazite tudi v zaključnih delih gagliard II (glej primer št. 6), VII in VIII. Imitacije med zgornjima dvema glasovoma so po pričakovanjih prisotne prav v stavkih, kjer je zanj skladatelj predpisal violinska ključa in ju tako glasbeno očitno izenačil, na primer, v vseh treh delih gagliarde I (glej prilogo št. 6), v obeh delih gagliarde III ali pa v prvem in tretjem delu gagliarde IX (glej prilogo št. 5). Na notnem primeru je v sedmem in osmem taktu opazno tudi za Poscha značilno vzporedno vodenje melodičnega motiva v najvišjem in najnižjem glas, ki ga pri njegovih sodobnikih zasledimo le redko.

Primer št. 6

Isaac Posch: *Gagliarda II*; začetek 3. dela

Nekaterim Poschevim gagliardam so po tridobnosti in plesnemu značaju podobne tudi courante (predvsem prva), ki uvajajo zadnje tri suite zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Ples s tem imenom prvič omenja francoski pesnik Clement Marot leta 1515,⁷⁹ nato pa ga od srede 16. stoletja večkrat srečamo v dvodobni - ta je kmalu zamrla - in tridobni obliki. V Francijo naj bi italijanski ples "uvozila" Katarina de Medici, v Nemčiji pa so ga poznali kot *Spring Tanz*.⁸⁰ Zlata doba courante je nastopila šele takrat, ko je gagliarda začela toniti v pozabo, torej od približno srede 17. pa do srede 18. stoletja.⁸¹ Danes je najbolj znana couranta poznejšega obdobja, torej francoski dvorski ples⁸² 17. in 18. stoletja in obvezni stavek "klasične" štiristavčne suite. V zvezi s Poschevimi courantami nas seveda zanima zgodnejša oblika plesa, ki je poznala dve

79 Clement Marot, *Epître des dames de Paris*. Pariz (1515).

80 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43; zadnja trditev je zelo ohlapna, kajti *Spring Tanz* je bil domači nemški poples, ki je bil sicer tridoben in poskočen, vendar s corrente verjetno ni imel skupnega izvora.

81 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43.

82 Natančna koreografija courante kot francoskega dvornega plesa 17. stoletja, opis in povezava plesnih figur ter korakov z glasbo so predstavljeni v članku: M. E. Little, 'The Contribution of Dance Steps to Musical Analysis and Performance: La Bourgogne'. *Journal of the American Musicological Society* 28 (1975), str. 112-124. Prim. tudi K. H. Taubert, *n. d.* (1968), str. 97-109.

geografsko pogojeni različici, italijansko *corrente* in francosko *courante*.⁸³ Poimenovanje je bilo v začetku 17. stoletja nedosledno, glede na glasbene značilnosti pa predvsem v južnih delih nemško govorečega prostora prevladuje italijanski stil. Zanimivo je, da je Michael Praetorius v zbirko *Terpsichore* leta 1612 vključil oba tipa.

Italijanska *corrente* je bila hitra in v tridobnem taktu (6/4 ali 3/8). V glasbeni gradnji je prevladovala homofonija. Pogosto so prisotni imitativni začetki. Koreografijo je dovolj nazorno opisal Cesare Negri leta 1604 v zbirki plesov in navodil *Nuove inventioni di balli*. Prevladujejo koraki s poskoki.⁸⁴ Italijansko obliko takoj za volto na kratko obravnava tudi Arbeau, čigar primer je zanimivo v dvodobnem taktu.⁸⁵ Tudi Thomas Morley *courante* enači z zgoraj omenjenimi voltami, kar verjetno pomeni, da je poznal hitri italijanski tip.⁸⁶ Francoska *courante*, ki so jo sprva imenovali tudi *branle de Poitou*, je bila počasnejši ples v 3/2 taktu, v gradnji pa se je nagibala k rabi hemiol, zato imamo tudi občutek, da ritmično niha med 3/2 in 6/4 taktom, oziroma med enostavno in sestavljeno tridobno mero. Prav zaradi tega omahovanja je bil potreben počasnejši tempo. Melodično so bolj kompleksne in tudi bolj kontrapunktske od italijanskih. Tempo se je sčasoma še upočasnil, tako da so bile *courante* 18. stoletja celo zelo počasne.

Najbolj znani primeri nemških *courant* Poschevega časa so Scheinove petglasne homofone *courante* v 6/4 taktu iz zbirke *Banchetto musicale* (1617) in dva primera štiriglasne *courante* v C3 v Scheidtovi *Tabulaturi novi* (1624). Tako kot Scheinove se tudi Poscheve *courante*, ki so kljub francoskemu imenu bližje italijanskemu tipu, nagibajo k homofoniji ter ritmični in melodični preprostosti. Najenostavnejša je *couranta* II, ki je za razliko od ostalih dveh dvodelna. Prvi del (14 taktov) je precej statičen, pretežno v polovinkah, drugi (12 taktov) pa je nekoliko bolj razgiban. Trodelna (12, 10, 13 taktov) *couranta* III je prav tako relativno statična, z neizrazitimi imitacijami v zgornjih dveh glasovih. Deli niso kontrastni.

Da med *courantami* in *gagliardami* začetka 17. stoletja v Nemčiji ni mogoče izvajati točne ločitve, dokazuje Poscheva *couranta* I. Ima tri dele, ki so ritmično in melodično kontrastni. Število taktov v posameznih delih je osem v prvih dveh in dvanajst v tretjem delu. Do neke mere je simetrična tudi notranja struktura posameznih delov. Na naslednjem primeru vidimo njen prvi del, ki ga lahko razdelimo na dve štiritaktni enoti. Druga enota v altovskem glasu imitacijsko povzema druga dva takta *cantusa* prve enote; ta postopek opazimo pri skoraj vseh Poschevih plesih. Začetek drugega dela se na prvega navezuje z ritmičnim motivom uvodnega takta, ki se prvič pojavi v tenorju petega in šestega takta prvega dela. Uvodno dvotaktje se nato v *cantusu* trikrat sekvenčno ponovi.

83 Prim. L. Horst, *n. d.* (1940), str. 43-53.

84 Prim. tudi M. Little in S. G. Cousick, 'Courante'. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, ur. S. Sadie, London (1980) (v nadaljevanju *NGD*), str. 875. Čeprav koraki povsem ustrezajo tridobnemu taktu, pa so ples očitno lahko plesali tudi na dvodobno glasbo. Arbeau, na primer obravnava dvodobno *couranto* in jo opisuje kot izrazito italijanski tip.

85 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 123-125.

86 Prim. T. Morley, *n. d.* (1966), str. 297.

Primer št. 7

Isaac Posch: *Couranta I*; 1. del

Glede druženja plesov, ki sestavljajo posamezne suite,⁸⁷ je posebnost Poschevih nizov povezava gagliarde oziroma courante, torej hitrega tridobnega plesa, ki je postavljen na začetek, in počasnega dvodobnega nemškega plesa, ki bi po plesni logiki sodil na čelo plesne suite. Zaradi sorazmerne nesamostojnosti poplesa bi lahko za Poscheve plesne sklope postavili pod vprašaj celo upravičenost izraza *suita*. Ker pa se je uporaba izraza *suita* za skladateljeve plesne povezave zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* že ustalila in če poples kljub vsemu obravnavamo kot samostojno enoto ter tako ustvarimo predpogoj za primerjave z ansambelskimi deli sodobnih skladateljev nemškega prostora in zgodnejšimi italijanskimi primeri povezav plesov v lutenjski glasbi, se zdi nesmiselno govoriti le o razširjenemu plesnemu paru ali trojicah.

S Poschevimi štiriglasnimi plesnimi trojicami oziroma suitami, ki tvorijo glavnino zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*, lahko primerjamo povezane skupine petglasnih

⁸⁷ Glede razvoja suite prim. Prim. H. Riemann, 'Zur Geschichte der deutschen Suite'. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 6 (1904-1905), str. 501-520; T. Norlind, 'Zur Geschichte der Suite'. *Sammelbände der Internationalen Musik-Gesellschaft* 7 (1905), str. 172-203; P. Nettl, 'Beitrag zur Geschichte der Tanzmusik im 17. Jahrhundert'. *Zeitschrift für Musikwissenschaft* 4 (1922), str. 257-265; R. Nelson, *The Technique of Variation. A Study of the Instrumental Variation from Antonio de Cabezón to Max Reger*. Los Angeles (1948); I. Horsley, 'The 16th-Century Variation: A New Historical Survey'. *Journal of American Musicological Society* 12 (1959), str. 118-132; H. Ulrich, *Chamber Music*. New York in London (1966); H. Beck, *The Suite*. Köln (1966); K. von Fischer, 'Variations' (1-7). *NGD* 19, str. 536-552; D. Fuller, *n. d.*, str. 333-350.

plesov leta 1609 izdane Thesseliusove zbirke *Neue luebliche Paduanen, Intraden und Galliarden* (Nürnberg),⁸⁸ Peuerlove štiriglasne suite iz zbirke *Neue Padovan, Intrada, Dantz unnd Galliarda* (Nürnberg, 1611)⁸⁹ in Scheinov *Banchetto Musicale. Newer anmutiger Padouanen, Gagliarden, Courenten und Allemanden* (Leipzig) iz leta 1617.⁹⁰ Vsi štirje avtorji dosledno uporabljajo zaporedno oštevilčenje tako posameznih plesov kot tudi skupin. Thesselius ima v svoji zbirki deset petglasnih trostavčnih suit, Peuerl deset štiriglasnih štiristavčnih suit in Schein dvajset štiri in petglasnih petstavčnih suit. Tonaliteta in razvrstitev posameznih stavkov v vsaki suiti sta enotni. Schein v uvodu, ko govori o stavkih, celo opozarja: "daß sie beides, in Tono und inventionen einander fein respondieren."

Med nizom petnajstih suit pri Poschu ni opaznih tonalnih povezav, kakršne so bolj ali manj očitne v Thesseliuovi zbirki *Neue luebliche Paduanen* iz leta 1609. Niti razpored tonalitete, če o teh sploh lahko govorimo, niti zapovrstje not *finales*, ki so bistvenega pomena za ugotavljanje modalnosti skladb, ne kažeta kakršnih koli smiselnih povezav ali namenoma uporabljenega zaporedja.⁹¹ Veliko bolj problematično je Poscheve suite kot tudi suite Thesseliusa, Peuerla in Scheina, opredeljevati kot 'variacijske', saj razen enotnosti v tonaliteti in splošnem kompozicijskem stilu v okviru posameznih suit v več kot polovici primerov sploh ne moremo govoriti o kakršni koli očitni ritmični ali melodični povezanosti med plesi. Pa tudi o temi v pravem smislu ne moremo govoriti. Posch je, verjetno zaradi plesne rabe svojih kompozicij, kot izhodišče vzel kratke melodične fraze, nekakšne uvodne signale, ki jih je nato v krajših in daljših enotah imitacijsko ponavljal in jih v toku posameznih delov plesov ali v nekaj primerih skozi cele skladbe deloma variiral. V osnovni obliki jih je predstavil v nemškem plesu; v poplesu so le ritmično variirani, v gagliardi ali couranti pa jih je povzel včasih melodično dobesedno (suite V, VIII in XIII), enkrat v inverziji (suite III), včasih pa rahlo variirano (suite I, VI - drugi del, VII in XIV). V zgoraj navedenih suitah resnično lahko govorimo o nekakšnih variacijskih povezavah, medtem ko v ostalih primerih med prvima dvema plesoma ni niti melodičnih niti ritmičnih povezav. Take so tudi suite Thesseliusa, Peuerla in celo Scheina.

Najbolj zapleteno vprašanje pri analizi skladb Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* je nedvomno njihov harmonski oziroma modalni ustroj, saj se popolnoma ne skladajo niti s funkcionalno tonalnostjo niti z modalnimi sistemi na prehodu 16. v 17. stoletje.⁹² Glede tonalnosti bomo obravnavali in primerjali devetnajst "tonalitete" štirih

88 Prim. O. Wessley, 'Das Werden der barocken Musikkultur'. *Musikgeschichte Österreichs* I, ur. R. Flotzinger in G. Gruber, Graz & Wien & Köln (1977), str. 310-311.

89 Prim. P. Peuerl, *Neue Padouan, Intrada...* DTÖ 70 (1929), str. 1-25.

90 Prim. J. H. Schein, *Drei Suiten aus "Banchetto Musicale"*. *Hortus Musicus* 213, ur. D. Kirckeborg, Kassel (1972), str. 24; J. H. Schein, *Suite 11 from Banchetto Musicale*. *Thesaurus musicus* 44, ur. B. Thomas, London (1981), str. 8-12 in J. H. Schein, *Sämtliche Werke*, ur. A. Prüffer. Leipzig (1901, r. 1971).

91 Prim. priloga št. 7: *Musicalische Ehrenfreudt*. Ključi, predznaki, mere in finales.

92 Z vprašanjem prehodnega obdobja med modalnostjo in funkcionalno tonalnostjo se je v zadnjih dvajsetih letih začelo ukvarjati več pomembnih muzikologov in analitikov. Čeprav se njihova dela nanašajo predvsem na 16. stoletje, iz njih lahko razberemo položaj na začetku 17. stoletja. Na žalost je prav Poschevo obdobje v tovrstni muzikološki literaturi najmanj obdelano. Naj omenim le tista dela, ki so vsaj deloma pripomogla k jasnejši sliki problema tonalnost ali modalnost pri Poschevih skladbah zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Prim. H. Powers, 'Tonal Types and Modal Categories in Renaissance Polyphony'. *Journal of the American Musicological Society* 34 (1981), str. 428-470; nanj se sklicuje tudi B. Meier, *Alte Tonarten dargestellt an der Instrumentalmusik des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kassel (1994); C. Dahlhaus, *Studies on the Origin of Harmonic Tonality*. New Jersey (1990), predvsem v tretjem poglavju "Key and System" na straneh 234-247; E. Lowinsky, *Tonality and Atonality in Sixteenth-Century Music*. Berkley & Los Angeles (1962); J. Lester, *Between Modes and Keys. German Music Theory*. New York

ballet in petnajstih suit; plesi v posameznih suitah so namreč v tem pogledu enotni. Tonalna analiza v klasičnem pomenu je vprašljiva že zaradi oznak za ključem oziroma njihove odsotnosti. Če jih namreč skušamo povezati z navidezno osnovno tonaliteto, ki je razvidna iz zaključne kadence, ne dobimo zadovoljivega rezultata. Večina skladb nima nikakršnih oznak za ključem in le v petih primerih je označen en nižaj, kar bi seveda v tonalnem smislu pomenilo, da so možne le štiri osnovne funkcionalne tonalitete: C in F dur ter a in d mol. Sistem se v hipu podre, ko vidimo, da so kadence vedno durovske, na tonih od c do a. Torej brez pomislekov o tonalnosti Poscheve glasbe vsekakor ne moremo govoriti. Po drugi strani pa jih prav tako ne moremo brez zadržkov vpeti v modalne sisteme, pa naj so ti priznavali osem ali dvanajst avtentičnih in plagalnih modusov. Nekatere primere bi morda lahko razložili z modalnimi transpozicijami, čeprav se v tem primeru razporeditev ključev ne sklada z nobeno takrat priznano transpozicijo. Sicer pa so že teoretiki z začetka 17. stoletja priznavali, da je v praksi prisotnih vse več transpozicij, ki so vse svobodnejše in težko določljive.⁹³ Carl Dahlhaus ugotavlja, da so bile konec 16. stoletja pogoste tudi hibridne oblike, na primer med miksolidijskim modusom ali durom in dorskim modusom ali molom.⁹⁴ V začetku 17. stoletja so razlike med *modi naturaliores* (jonski, lidijski in miksolidijski) zamrle. S pomočjo nižaja in višaja sta se f in g modus spojila s c modusom (po Lippiusu *modus naturalissimus*). G modus je bil dvoumen. *Modi molliores* so se spajali počasneje, saj je frigijski modus oziroma tonaliteta ob duru in molu v praksi živel še konec 17. stoletja. Vsak poskus natančne določitve točnega modusa je zaradi vsega povedanega zelo težko izvedljiv. Dokazovanje vseh odstopanj in možnih transpozicij bi zahtevalo poglobljeno samostojno študijo, ki bi presegla okvir tega dela.

Izmikanje modalni ukleščenosti lahko razložimo s specifičnostjo zvrsti obravnavanih kompozicij. Plesna glasba se je že od vsega začetka razvijala neodvisno od - v umetni glasbi - veljavnih načel starih cerkvenih modusov, ki se jih je vokalna glasba le počasi otesala in so pustili močan pečat celo na instrumentalnih zvrsteh, ki so se v 16. stoletju razvile po zgledu vokalnih.⁹⁵ Neodvisnost in lastni razvoj plesne glasbe sta bila pogojena tudi z jasno akordsko strukturo, ki je bila zaradi dejanske uporabnosti nujno potrebna. Da pa bi vendarle nekoliko osvetlili razvojno stopnjo tonalnosti, v katero je v 17. stoletju vstopila tako rekoč vsa glasba, si na hitro oglejmo nekaj teoretskih razlag tistega časa. Zanima nas predvsem nemška glasbena teorija, saj je Posch ustvarjal v okviru nemškega področja in se vsaj z instrumentalnimi skladbami stilistično nagiba bolj na sever kot na jug.

Med sodobnimi teoretičnimi razpravami o modusih v polifoniji naj omenim Lippiusovo,⁹⁶ ki govori o tem, da so modusi lahko enostavni, avtentični in legitimni durovski (*naturalior*), ali pa sestavljeni, plagalni in nepravilni, to je z zmanjšanim kvintakordom h-d-f, molovski (*mollior*). Moduse je določil po značilnostih osnovnega trozvoka, povezuje pa jih z določenimi afekti, kar je ostanek starejše tradicije. Prednost

(1989) in isti, 'Major-Minor Concepts and Modal Theory in Germany, 1592-1680'. *Journal of the American Musicological Society* 30 (1977), str. 208-253.

93 Prim. W. Atcherson, 'Key and Mode in 17th Century Music Theory Books'. *Journal of Musical Theory* 17 (1973), str. 225.

94 Prim. C. Dahlhaus, n. d. (1990).

95 Tako na primer Bernhard Meier v knjigi o starih tonalitetah v instrumentalni glasbi 16. in 17. stoletja ne navaja niti enega samega primera instrumentalne plesne glasbe, pa čeprav je ta prva zaživela povsem samostojno. Prim. B. Meier, n. d. (1994).

96 Prim. B. Riviera, *German Music Theory in the early 17th Century: The Treatises of Johannes Lippius*. Ann Arbor (1980), str. 199-215.

daje jonskemu modusu, ki ga imenuje "danes najnaravnejši modus".⁹⁷ Dahlhaus opozarja, da to seveda še zdaleč ne pomeni, da bi durmolski sistem takrat nadomestil stare moduse. Zaradi aplikacije na večglasje je bil "harmonski princip" oziroma nagibanje h kasnejši tonalnosti nujno vse jasneje izražen. Poleg note finalis v najnižjem glasu in obsega posameznih glasov (pri modusih je bistvenega pomena omejitev ambitusa in melodične skupine v okviru kvarte in kvinte) nas zato pri večglasnih skladbah zanimajo tudi kadence - v Poschevih inštrumentalnih skladbah jih je zaradi funkcionalno plesnega značaja relativno veliko - oznake nižajev ali višajev takoj za ključem in razporeditev ključev. Značilno je, da so ne glede na finales in nekonvencionalno razporeditev ključev vse Poscheve kadence, zaključne kot tudi vmesne, "durovske" oziroma z veliko terco in je zanje uveden vodilni ton. Sicer pa je bilo treba po konvenciji zvišanje v kadencah dodati tudi takrat, ko to ni bilo zapisano.⁹⁸

Nejasnost in prehodnost v smislu tonalnosti prve polovice 17. stoletja izpostavlja tudi Eva Linfield v poskusu analize modalnih in tonalnih vidikov dveh Schützovih motetov iz let 1630 in 1640.⁹⁹ Tako kot Meier¹⁰⁰ tudi ona ugotavlja, da so imeli nekateri modusi oziroma transpozicije prednost pred ostalimi, na primer hipojonski na c ali njegova transpozicija na f, avtentični dorski na d in njegova transpozicija na g. Podobno situacijo opazamo tudi pri plesih Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. V bolj ali manj jasnem jonskem (finales na c),¹⁰¹ transponiranem jonskem (finales na f in nižaj v oznaki za ključem) in miksolidijskem modusu (finalis na g), torej "durovskih" tonalitetah, je kar šest primerov od obravnavanih devetnajstih, nadaljnjih enajst pa je v "molovskih", dorskih (finales na d), hipodorskih oziroma transponiranih dorskih (finales na g in nižaj v oznaki za ključem) in eolskih (finales na a). Poschevi modusi niso "čisti", saj že na prvi pogled ugotavljamo prepletanje avtentičnih, plagalnih in transponiranih modusov v okviru posameznih skladb. Tudi glede obsega, ki je za moduse bistvenega pomena, in višine Poschevi glasovi nekoliko odstopajo od uveljavljenih standardov. Nekatere plese lahko zato analiziramo tudi čisto "tonalno".

Po principu *pars pro toto* si oglejmo tretji del Poscheve ballete I (glej prilogo št. 1). Balleta ima za ključem označen en nižaj, basova nota finalis pa je g, kar pomeni, da je v celoti gledano napisana v transponiranem dorskem modusu, ki je bil tudi pri drugih skladateljih tistega časa zelo priljubljen. V zaključni kadenci je ne glede na molski značaj tega modusa po takratni navadi zvišana terca. Ker so modusi predvsem melodična kategorija, bomo pri analizi obravnavali sopranski glas oziroma v našem primeru oba zgornja glasova, saj cantusa in altusa zaradi registrske izenačenosti pri Poschu ne moremo razdvajati.¹⁰² Sicer pa se glasova večidel izmenjujeta v enotaktnih imitacijah. Tretji del ballete uvaža tekoči postop za kvinto oziroma diapente navzgor.

97 Prim. B. Riviera, *n. d.* (1980), str. 201. Atcherson in Dahlhaus zavračata možnost, da bi to pomenilo, da je bil Lippius nagnjen k dur-molu.

98 O tem govori več skladateljev in teoretikov na prehodu iz 16. v 17. stoletje. Thomas Morley (*A Plain and Easy Introduction to Practical Music*, 1597), Agostino Agazzari (*Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel conserto*, 1607) in Francesco Bianchiardi (*Breve regola per impar' a sonare sopra il basso con ogni sorte d'instrumento*, 1607). Vsi trije ugotavljajo, da mora biti v kadencah velika terca, pa naj je ta označena ali ne. Prim. R. Donington, *Baroque Music: Style and Performance*. London (1982), str. 66.

99 Prim. E. Linfield, 'Modal and Tonal Aspects in Two Compositions by Heinrich Schütz'. *Journal of the Royal Musical Association* 67 (1992), str. 86-122.

100 Prim. B. Meier, *n. d.* (1994).

101 Prim. preglednico v prilogi št. 7.

102 Prim. tudi K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 64.

Transponirani modus po dveh taktih zamenja avtentični. Melodični motiv se v obeh glasovih ponovi za kvinto višje, dva takta vztraja na tonu d, nato pa se v taktu 33 v značilnem postopu navzdol spusti na g, torej nazaj v transponirani dorski modus. V taktih 34 do 41 se nato v visokem in oktavo nižjem registru zadržuje na tonu d, preden se zopet v taktih 41 do 43 spusti do zaključnega g.

Če bi v navedenem primeru skoraj z gotovostjo lahko govorili o modusu, pa se nam naslednji primer zdi bolj tonalen kot modalen. Nemški ples oziroma poples XII (glej prilogo št. 8), ki za ključem nima oznak, se začne in konča z jasnim durovskim trozvokom na c. Edina alteracija v toku skladbe nastopi v drugem delu, v taktu 10, kjer je f zvišan v fis, ki je uveden vodilni ton za vmesno kadenco na g. Če to kratko skladbo pogledamo s tonalnega vidika, lahko rečemo, da je harmonsko zelo preprosta. Prvi del je predvsem izmenjevanje prve in pete stopnje C-dura z nekaj prehodi; konča se na prvi stopnji. Drugi del se začne na prvi stopnji dominantne tonalitete, v G-duru, ki v enajstem taktu kadencira nazaj v peto stopnjo osnovne tonalitete. Sledi harmonsko jasen, skoraj šolski primer avtentične zaključne kadence. Seveda pa lahko tudi ta primer poskusimo razložiti modalno. Glede na oznake in noto finalis bi bil to jonski modus. Kjer smo prej govorili o modulaciji v dominantno tonaliteto, sedaj lahko vidimo prehod v iz plagalnega modusa v avtentični, pri čemer pri kadenciranju pride do zvišanja.

Z določanjem modusov v glasbi začetka 17. stoletja skoraj vsi strokovnjaki povezujejo tudi razporeditev ključev v večglasju.¹⁰³ V polifoniji so bile priznane štiri kombinacije ključev: naravni ključi, ki so ustrezali registrom človeškega glasu (*chiavi naturali*), nizki (*in contrabasso*), ki so pomenili transpozicijo za terco navzgor, visoki (*chiavette*), torej transpozicija za terco navzdol, in najvišji (*soprano accutissimo*).¹⁰⁴

Harold Powers je za določanje tonalitete izdelal sistem štiriindvajsetih tonskih tipov,¹⁰⁵ ki se ločijo po višini, splošnem obsegu in zaključni kadenci, pri čemer je upošteval šest možnih finales, po dve transpoziciji in dve razporeditvi ključev. Prednost tega sistema je v tem, da so tipi neodvisni od modusov, kot so jih razumeli v preteklosti. Če poskusimo Poscheve skladbe primerjati s takimi tonskimi tipi, ugotovimo, da bi bila dva primera blizu prvemu tipu, trije drugemu, dva petemu, štirje šestemu, dva sedmemu, štirje bi sodili med vprašljive (finales na a in violinskim ključem brez predzanka v cantusu), ene kombinacije pa pri Powersu sploh ne najdemo. Da sistem ni najboljši za analizo Poschevih plesov, nam povedo že nekonvencionalne kombinacije ključev, ki se jih ne da brez zadržkov primerjati s tem sicer nazornim in jasnim sistemom.

Niti ena Poscheva kombinacija ključev v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* se ne ujema s štirimi možnostmi, kot jih predlaga Barbieri. Violinskega ključa v altusu v tistem času tovrstna glasba tako rekoč ni poznala. Tudi Poscheva najpogostejša kombinacija, violinski, sopranski, altovski in basovski ključ, je nekonvencionalna. Poschevi najnižji ključi so v naravni legi, zgornja dva sta v najvišji (*soprano accutissimo*), srednji altus pa je iz sistema *chiavett*. Verjetno se bomo morali pri Poschevih ključih kljub vsemu zadovoljiti z ugotovitvijo, da nimajo nobenega posebnega pomena v smislu modalne

103 Prim. H. S. Powers, *n. d.* (1981), str. 428-470; J. Mertin, *Early Music; Approaches to Performance Practice*. New York (1986), str. 12-15; P. Barbieri, 'Chiavette and Modal Transposition in Italian Practice (c. 1500-1837)'. *Recercare* 3 (1991), str. 4-79 in B. Meier, *n. d.* (1994), str. 20-30.

104 Prim. P. Barbieri, *n. d.* (1991), str. 6.

105 Izraz je uvedel že Hermelink leta 1960 v delu *Dispositiones modorum*. Powers tipe imenuje *tonal types*, v nemščini pa Meier govori o *Tonarttypen*. Prim. H. S. Powers, *n. d.* (1981), str. 349.

določitve. Verjetno so bili po praksi tedanjih tiskarjev prilagojeni temu, da je bilo v tisku prisotnih čim manj pomožnih notnih črt, po možnosti nobene.¹⁰⁶

Prav razporeditev in obseg glasov, ki ga določeni ključi narekujejo, pa sta ena glavnih indikatorjev možnih inštrumentalnih zasedb.¹⁰⁷ Isaac Posch namreč po takratni praksi v zbirki iz leta 1618 ni označil podrobnejše inštrumentacije in se je zadovoljil z oznako v naslovu, ki nam pove, da so skladbe namenjene "vsakovrstnim strunskim glasbilom". V 16. in vsaj v prvi polovici 17. stoletja so obstajala nenapisana pravila, po katerih je bil izbor prepuščen slučaju, navadi, raznim okoliščinam in presoji izvajalcev, ki so se morali odločiti za izbor med razpoložljivimi glasbili.¹⁰⁸ Robert Weaver ugotovitev Adama Carsa dopolnjuje z informacijo, da so pri izbiri glasbil izvajalci vendarle morali upoštevati tudi zvrst in namen glasbe.¹⁰⁹ Izbrani inštrumenti so morali ustrezati tako sami zvrsti glasbe kot tudi njeni funkciji v določeni situaciji. "Po plemiških domovih so lahko igrali le na družbeno sprejemljive inštrumente, ki 'niso žalili ušes dvorjanov'." Taka glasbila so bila viole, lutnja, inštrumenti s tipkami (klavikord, čembali, virginal), včasih pa tudi kljunaste flavte. Večglasni pihalni sestavi so bili nemška posebnost, ki se po italijanskih renesančnih dvorih ni mogla uveljaviti.¹¹⁰ Za spremljavo plesa, meni Weaver, trobila niso prišla v poštev. To verjetno ne drži popolnoma, saj Thoinot Arbeau v svojem priročniku za ples v zvezi z njim omenja tudi bucine, ravne trobente in pozavne.¹¹¹ Nedvomno so pri izvedbah plesne glasbe sodelovala tudi glasbila, ki so poudarjala ritem, torej v prvi vrsti razna tolkala, katerih raba pa je bila tako sama po sebi umevna, da se v oznakah ali opombah skladateljev nikoli ne omenjajo. Sicer pa so danes edino zanesljivo vodilo za določanje inštrumentacije ključi, obsegi glasov in značilnosti melodike.

V zvezi s tem je za inštrumentacijo Poscheve dobe najpomembnejši drugi del Praetoriusove *Syntagma musicum* z naslovom *De Organographia*.¹¹² Delo je avtor namenil vsem organistom ter izdelovalcem orgel in ostalih glasbil, vsem izvajalcem in ljubiteljem glasbe, ne le v Nemčiji temveč tudi v drugih deželah. Praetorius je klasificiral vsa takrat znana glasbila,¹¹³ opisal je njihovo zunanost, lastnosti, obsege, navodila za izbor ustreznih inštrumentov in možne kombinacije posameznih inštrumentov ter celotnih družin glasbil glede na ključe.¹¹⁴ Med strunskimi glasbili obravnava obe vrsti

106 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 64.

107 Prim. J. Caldwell, *Editing Early Music*. Oxford (1985), str. 10 in A. Carse, *The History of Orchestration*. New York (1964), str. 33.

108 Prim. A. Carse, *n. d.* (1964), str. 33.

109 Prim. R. Weaver, 'Sixteenth-Century Instrumentation'. *The Musical Quarterly* 47 (1961), str. 363-378.

110 Italijanski humanistični krogi so namreč menili, da so pihala neprimerna za dvor, saj so že klasični pisci, kot sta Plato in Aristotel govorili o manjvrednosti, oziroma faličnih asociacijah in povezavi teh glasbil z bojem, kar je bilo dvakrat neprimerno za ušesa dvornih dam renesančne Italije. Tako so uvedli ansamble viol in kasneje violin. Pri tem je treba opozoriti na pomen Isabelle d'Este, žene mantovskega vojvode Francesca Gonzage in pomembne podpornice glasbenikov v 15. stoletju, ki ima med drugim velike zasluge za uveljavitev violin. Povečini je vse 16. stoletje ostala družbeno sprejemljiva le inštrumentalna ansambelska glasba za sestav viol. Tudi v nemških deželah so se začela uveljavljati godala. *Geige* je bil izraz za vsako glasbilo s strunami. Nek Innsbruški inventar iz leta 1596, na primer omenja set šestih viol, ki so se uporabljale za plesno glasbo. Prim. P. Holman, *Four and Twenty Fiddlers: The Violin at the English Court 1540-1690*. Oxford (1993), 1. poglavje.

111 Prim. T. Arbeau, *n. d.* (1967), str. 211.

112 Prim. M. Praetorius, *Syntagma musicum II. De Organographia* I, II, ur. D. Z. Crookes. Early music Series 7, Oxford (1986).

113 Navaja vsa italijanska in domača, to je nemška, imena glasbil. Prim. M: Praetorius, *Syntagma musicum II*. Wolfenbütel (1619). Documenta musicologica 15, ur. W. Gurlitt, Kassel (1963), str. 141-143.

114 Praetoriusovo delo je eden osnovnih virov za opise inštrumentov 16. in 17. stoletja v delih Hayesa, Sachsa in Geiringerja. Prim. G. Hayes, *Musical Instruments and Their Music, 1500-1750*. London (1928);

viol, *viole da gamba* ali *Violen* in *viole da braccio* ali *Geigen*, torej violine. Pozna tri velikosti violin uglasenih v kvintah, basovsko, tenorsko in sopransko.¹¹⁵ V altovskih registrih se je obdržala stara viola da gamba. Za violinske in sopranske c-ključce priporoča diskantne violine ali kornete. Prav družine kornetov (pihal z dvojnimi jezičkom), krummhornov (ukrivljenih rogov) ali pa kljunastih flavt bi se lahko glede na priljubljenost teh glasbil v nemškem prostoru¹¹⁶ pri izvedbah Poschevih plesov izmenjavale, družile ali celo nadomeščale sicer priporočane strunske inštrumente. Sicer pa so bila v dobi baroka vse bolj priljubljena prav godala¹¹⁷ oziroma natančneje violine,¹¹⁸ ki jih je glede na vse značilnosti predpisanih ključev, obseg glasov in glasbeno strukturo plesov zelo verjetno imel v mislih tudi Isaac Posch.

Primer št. 8

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*; kombinacije ključev

Cantus	v	v	v	v	v
Altus	v	v	m	s	s
Tenor	a	m	a	a	m
Bassus	b	b	b	b	b
	4	5	3	20	2 krat

Iz Poschevih štirih kombinacij ključev, ki jih vidimo na zgornjem primeru, je jasno, da je zgornja dva tako po izbiri ključev kot tudi registrsko in glasbeno izenačil, tako da moramo govoriti o dveh enakovrednih sopranskih glasovih, kar pomeni, da ju izvajata na primer dve sopranski violini. Violinski ključ je za cantus in altus predpisal v sedmih skladbah, v vseh štirih balletih in gagliardah I, III in IV. Poleg tega je v nadaljnjih dvaindvajsetih primerih v altusu predpisal sopranski ključ, ki pa ga z glasbenega vidika lahko brez škode obravnavamo kot violinskega. Istočasno je ténor dvignil do altovskega registra, kar je označil z uvedbo altovskega ali mezzosopranskega c-ključča. Geiringer je notranjo zgradbo v treh glasovnih nivojih primerjal celo z začetki trio sonat, ki so bile v Nemčiji v Poschevem času še neznane.¹¹⁹ Bolj jasne in upravičene so primerjave s prvimi godalnimi kvarteti, ki se jim Poscheve skladbe približujejo tako po izbranih ključih kot tudi po enakovrednosti glasov v štiriglasju.¹²⁰

C. Sachs, *The History of Musical Instruments*. New York (1940) in K. Geiringer, *Musical Instruments*. London (1945).

115 Prim. M. Praetorius, *n. d.* (1986), str. 52-56.

116 Prim. K. Polk, 'Instrumental Music in the Urban Centres of Renaissance Germany'. *Early music History* 7 (1987), str. 159-186; G. Stradner, 'Musical Instruments of the Austrian Renaissance'. *The Consort* 4 (1974), str. 77-81; G. Spagnoli, 'Dresden at the Time of Heinrich Schütz'. *The Early Baroque Era*, ur. I. Spink, London (1993), str. 178; A. Carse, *n. d.* (1964), str. 23 in J. Martin, *n. d.*, str. 14.

117 Sachs kot ilustracijo navaja dva inventarja istega orkestra v 16. in 17. stoletju. Berlinski dvorni orkester je imel leta 1582 v orkestru 85 odstotkov pihal, inventarni popis za leto 1667 pa navaja le 17 viol, 1 violino, 2 pandori, 1 harfo in 1 dulcian. Primerjava nam pokaže, da je bilo v 17. stoletju obratno razmerje, torej 21 strunskih glasbil in le eno samo pihalo. Prim. C. Sachs, *n. d.* (1940), str. 352.

118 Klasična violina se je pojavila v Italiji okoli leta 1550. Prevzela je obliko lire da braccio in strune ter uglasitev rebecca. Najzgodnejši podrobni opis najdemo pri Philiberto Jambe de Fer: *Epitome musical*, Lyon (1556), ki med drugim pripominja tudi to, da se inštrument ponavadi uporablja za plesno glasbo. Violina je imela močnejši zvok od viole in večje možnosti dinamičnega niansiranja. Izšla je iz skupine viol in prav tako izoblikovala celo družino glasbil, kar je pogojevalo njeno rabo v ansambelskih sestavih. Prim. D. D. Boyden, 'Violin' I/3. *NGD of Musical Instruments* 3, ur. S. Sadie, London (1984), str. 769.

119 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 75-76.

120 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65, op. 56 in str. 76. Tri leta za Poschevo zbirko *Musicalische Ehrenfreudt* je kombinacijo ključev kasnejšega godalnega kvarteta v zbirki *Taffel Consort* uporabil tudi

Primer št. 9

Isaac Posch: *Balleta III*; 1. del

The musical score is presented in three systems. Each system contains four staves corresponding to the voices C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The notation includes various note values and rests, with a key signature of one sharp (F#). The first system spans measures 1-4, the second system spans measures 5-8, and the third system spans measures 9-12, ending with a double bar line.

Violino so v nemške dežele prinesli angleški skladatelji konec 16. stoletja, kmalu pa so jo posvojili tudi domači skladatelji.¹²¹ Ko so na dresdenskem dvoru leta 1586 v službo sprejeli nekaj Angležev, so jih označili kot "godce" (*Geiger*) in inštrumentaliste. V pogodbah je bilo zapisano, da je njihova naloga "zabavati in igrati na gosli" (*Geigen*)

Thomas Simpson. Tako kot Pri Poschu je tudi pri njemu melodija imitativno razdeljena med sopranska glasova. *Taffel Consort*, ki je bil očitno napisan v iste namene kot Poschevi inštrumentalni zbirki, je naprednejši le v tem, da ima napisane oznake za izvajanje continua.

¹²¹ Prim. P. Holman, *n. d.* (1993), str. 156.

in podobne inštrumente med obedi ter skrbeti za užitke in zabavo pri akrobatskih nastopih in podobnih prijetnih zadevah." William Brade je leta 1603 v Berlinu deloval kot *Geiger*.¹²² Sam se je imenoval *Violist und Musicus*, kasneje, leta 1609 in 1614; pa *Fiolist und Musicus*. Tudi Thomas Simpson se je imenoval *Violist und Musicus*. Poimenovanje *Violen* ali *Fiolen* je značilno za instrumentacijske oznake anglonemškega repertoarja zgodnjega 17. stoletja. Izraz je pokrival tako družino viol kot tudi violin. Najbolje to dvojnost ponazarja izraz *Seitenspielen*. Valentin Haussmann je temu v zbirki *Neue Intrade* (Nürnberg 1604) dodal še pojasnilo "*auff Violen*", nekaj glasov pa je opremil celo s posebnimi oznakami *Un Violion*. Tudi Johann Hermann Schein je skladbe v zbirki *Banchetto musicae* namenil "allerley Instrumenten bevoorau Violen". Njegova intrada št. 21 pa ima celo glas za *Viglin*. Bartolomaeus Praetorius je na naslovnici zbirke *Neue liebliche Paduanen und Galliard* (Berlin 1616) napisal, da je delo za "der Figoli Gamba und Figoli di Braccia". Peuerl je zasedbo označil kot "alles Musicalisches Saitenspielen", vendar v uvodu razlaga, da si je zaradi posebnosti violin (*Geigen*), dovolil določeno umetniško svobodo.¹²³ Verjetno je šlo sicer za takrat priljubljeno družino viol, kar razberemo tudi iz Scheinovega tiska "*auff allerhand Instrumenten bevoorau auff Violen*". Izrecno violam je svoja dela namenil tudi Melchior Franck.¹²⁴

Zanimivo je, da se po dva violinska ključa v nemški ansambelski glasbi na prelomu stoletja pojavljata prav v plesnih skladbah, za katere vse kaže, da so se izvajale z godali, po možnosti violinami. Med prvimi primeri so pet in šestglasni plesi Paula Lütkemana iz leta 1597.¹²⁵ Edini znani primer pred Poschem so Hasslerjevi plesi po Gastoldijevem vzoru iz leta 1601.¹²⁶ Violinski izvedbi v prid pri Poschu ne govorita samo razporeditev in izbor ključev, ampak tudi obseg glasov, pogosti skoki kvint in oktav, virtuozne pasaže v majhnih notnih vrednostih - šestnajstinkah v nemških plesih in balletah ter osminkah v gagliardah in poplesih - in ne nazadnje tudi enakovredno obravnavanje včasih tudi vseh glasov. Glede enakovrednosti in imitativnega značaja zgornjih dveh glasov je bilo že dosti povedanega. V zvezi z obsegom je morda potrebno dodati, da Posch ni izkoristil možnosti razširitve v globino, na primer do d, ki ga je lahko izvedel mali diskant viole, vedno znova pa je predpisoval ton b" (na primer gagliarda I, takt 17; gagliarda V, takt 11; gagliarda VII, takt 15 ali pa gagliarda VIII, takt 9), ki ga celo na najvišji gambi z zgornjo struno uglaseno v d" v prvi legi ni več mogoče doseči, z drugo in tretjo lego pa v Nemčiji takrat ne moremo računati.¹²⁷

Violinskemu stilu so blizu tudi tekoče lestvične pasaže ter skoki kvint in kvart. Primerov takega pisanja je v zbirki *Musicalische Ehrenfreudt* veliko. Že v taktih 4 do 13 prve ballete opazimo razgibane pasaže in skoke; predvsem v najvišjih glasovih. Izraziti primeri skokov so tudi v basovskem glasu nemškega plesa XII, pa v mnogih

122 Prim. P. Holman, *n. d.* (1993), str. 168.

123 "Lieber Leser, Ich hab in diesen Sachen licentiam gebraucht welche ich der Geigen halben darauff ich am meisten gesehen nicht umbgehen wöllen hab es auch umb derjenigen willen vor welchen biweilen ein ding unverachtet nicht bleiben kan (unangesehen das sie solches nicht verstehen wie es gemeint ist anzuzeigen nicht unterlassen können.) Bitte demnach den verständigen Leser er wölle mit diesem meinem geringen anfang verlieb nehmen. Bi was anders und bessers hinnach kompt." Prim. DTÖ 70 (1929), str. 2.

124 M. Franck, *Neue Musicalischen Inträden ...* Nürnberg (1608).

125 Paul Lütkekan, *Der erste Theil newer lateinischer und deutscher Gesenge*. Stettin (1597). Prim. tudi P. Holman, *n. d.* (1993), str. 164.

126 Hans Leo Hassler, *Lustgarten*. Nürnberg (1601). Prim. tudi P. Holman, *n. d.* (1993), str. 171.

127 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 63, op. 49.

hitrih gagliardah, na primer v tretjem delu gagliarde II, v prvem delu št. III, v tretjem delu št. IV, ki ga vidimo tudi na primeru št. 3, v tretjem delu št. VI ali pa v prvem in tretjem delu gagliarde VII na naslednjem primeru.

Primer št. 10

Isaac Posch: *Gagliarda VII*; začetek 3. dela

The image shows a musical score for Isaac Posch's *Gagliarda VII*, specifically the beginning of the third part. The score is written for four staves: C (Cello), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The score starts at measure 19 and continues to measure 23. The music is characterized by rapid, intricate rhythmic patterns, particularly in the upper staves (C and A), which feature many sixteenth and thirty-second notes. The lower staves (T and B) provide a more steady, supporting rhythm. The notation includes various note values, rests, and bar lines, indicating a complex and fast-paced piece.

Primerov hitrih šestnajstinskih in osminskih pasaž je v Poschevi glasbi veliko. Največkrat gre za uvodne motive, ki se nato v altu in pogosto v basu imitativno ponavljajo. Zanimiv je primer v taktu 12 cantusa prvega nemškega plesa, kjer se v okviru počasnejše glasbene strukture nenadoma kot utrinek iskrive misli pojavi šestnajstinska pasaža navzdol in takoj nato navzgor. Je morda to osamljeni primer izpisanega "okraska", kakršne so izvajalci v praksi sami dodajali? Tako rekoč vsi ostali primeri hitrih pasaž so vtakani v imitativno gibanje dveh ali več glasov, kot vidimo na primer pri balleti II na naslednjem primeru, ali pa kot uvodni signali uvajajo posamezne plesne, na primer nemški ples III, VI (drugi del) in VIII ter gagliarde V, VII in XII. Zanimivo je tudi to, da se hitre pasaše pri Poschu večkrat imitativno ali pa vzporedno pojavljajo v obeh krajnih glasovih, na primer v tretjem delu plesa I ali pa v tretjem delu gagliarde II in nekoliko manj izrazito pri plesih VI, VIII ali X.

Primer št. 11

Isaac Posch: *Balleta II*; začetek 2. dela



Sorazmerno napredni so tudi deli Poschevih skladb, v katerih enakovredno sodelujejo vsi štirje glasovi. Primere najdemo v vseh vrstah plesov, tako v balletah (III v prvem delu,¹²⁸ IV v tretjem delu) kot tudi v nemških plesih (III v tretjem delu, IX v drugem delu in manj izrazito VII) in gagliardah (IV na naslednjem primeru, V v tretjem delu¹²⁹ in VII v tretjem delu¹³⁰).

Primer št. 12

Isaac Posch: *Gagliarda IV*; 2. del, takta 14-15

Če upoštevamo zgoraj navedene ugotovitve glede primernosti godal za izvedbo Poschevih štiriglasnih plesov, lahko predlagamo vsaj štiri možne kombinacije glasbil. Prvič seveda kar godalni kvartet, torej dve violini, viola in violončelo, drugič ansambel viol da gamba, torej dve sopranski violi, ena tenorska in ena basovska, tretjič dve violini, ter tenorska in basovska viola da gamba in zadnjič dve violini, viola in basovska viola da gamba. Historično sta bolj upravičeni zadnji dve kombinaciji, kajti v Poschevem času sopranske viole niso mogle doseči višine b², ki jo skladatelj dostikrat predpiše, medtem ko so to violine lahko dosegle že v prvi poziciji. Po drugi strani pa basove linije segajo najgloblje do malega d (spodnji mejni ton basovske viole da gamba), pa čprav gre za skladbe v c tonaliteti. Takratne basovske violine so sicer segale najnižje do velikega b, kar pomeni, da bi se ton c nedvomno pojavljal, če bi skladatelj predvidel izvedbo na tem glasbilu, pa se to nikoli ne zgodi.

Ko govorimo o možnih instrumentacijah, ki bi prišle v poštev pri izvajanju Poscheve ansambelske plesne glasbe, se ponuja vprašanje, ali dodati sicer nenapisani continuo in kateri instrumenti bi bili za izvedbo najbolj primerni. Continuo ali generalni bas se je pojavil šele konec 16. stoletja v Italiji in prve nemške primere izpisanih oznak

¹²⁸ Glej primer št. 9.

¹²⁹ Glej primer št. 5.

¹³⁰ Glej primer št. 10.

v ansambelskih plesnih suitah zasledimo šele od leta 1621 dalje, torej tri leta po izidu Poscheve zbirke *Musicalische Ehrenfreudt*. Prva znana zbirka ansambelske instrumentalne glasbe s continuom severno od Alp je Simpsonov *Taffel Consort*.¹³¹ Zanimivo je, da so Simpsonove skladbe po razporeditvi ključev v štiriglasju¹³² zelo blizu tistim v Poschevi prvi zbirki. Ostali skladatelji zgodnje ansambelske glasbe s continuom so Samuel Scheidt (*Ludi musici* ali *Paduana, Galliarda, Couranta ... à 4*. Hamburg 1621), Paul Peuerl (*Gantz Neue Padouanen, Auffzug, Balletten ... à 3*. Nürnberg 1625), Gregor Aichinger (*Flores musici ad mensam Ss. convivii, 5, 6 vv, bc*. Augsburg 1626) pa Melchior Franck (*Deliciae convivales, 4-6 v*. Coburg 1627) in nekoliko kasneje še eden izmed zadnjih skladateljev ansambelskih "variacijskih" suit Andreas Hammer-schmidt (*Erster Flei allerhand neuer Paduanen, Galliarden ... mit 5 Stimmen*. Freiburg 1636). Zanimivo je, da so vsi omenjeni skladatelji številke preprosto označili pod edino basovo linijo.

V praksi se je continuo nemara tudi severno od Italije izvajal že prej. Glede na Poschevo geografsko prednost pred ostalimi nemškimi skladatelji in morda celo neposredni stik z italijanskimi zgledi, na katere je nedvomno naletel med obiski v kranjski prestolnici, lahko s precejšno gotovostjo trdimo, da so njegove basove linije izvajali tudi akordski inštrumenti - morda v smislu izvajanja "basso seguente". Nenazadnje to do neke mere potrjuje tudi navedba skladateljeve druge instrumentalne zbirke v Inventarju ljubljanske stolnice, kjer je bilo delo zabeleženo kot: "Musicalische taffelfreud Isaac Poss cum Basso à 4."¹³³ Ker je malo verjetno, da bi si kompilator seznama izmislil, da je v zbirki bas oštevilčen, se lahko vprašamo, ali so bile morda v tisku basovemu glasu dopisane številke, ali pa so v stolnici imeli nepopolen - ker navaja "à 4", v tiskani obliki pa je štiriglasen le drugi del zbirke - prepis z dodanim continuom. Odgovora na vprašanje ne moremo dobiti, zato pa zapis nedvomno potrjuje dejstvo, da so continuo povezovali tudi s tovrstnimi skladbami.

S katerimi inštrumenti so torej izvajali označeni ali neoznačeni continuo, lahko le uganemo. Celo Praetorius, ki sicer precej govori o generalnem basu, se v razlagah omejuje na orgle, čeprav v svoji razdelitvi glasbil med tiste, ki so lahko osnovni (*fundamenti*) ali ornamentalni (*ornamenti*), prišteva poleg inštrumentov s tipkami tudi teorbo, dvojno kitaro, harfo, liro in kitarone,¹³⁴ torej tudi *Seitenspielen*, ki jih Posch za izvedbo priporoča. Ker so bila brenkala kot so harfa,¹³⁵ teorba, lira ali pa kitarone sorazmerno poceni in jih je bilo lažje prenašati, so bili verjetno na voljo na vseh krajih, kjer bi se Poscheva glasba lahko izvajala. Glede na glasbeni značaj obravnavanih ansambelskih inštrumentalnih plesov se za continuo zdi upravičeno predlagati basovsko godalo s harmonsko podporo katerega od omenjenih brenkal. Tudi inštrumenti s tipkami iz družine čembal bi bili prav ustrezni.

S tem kratkim razglabljanjem o možnostih, ki jih Poscheve ansambelske instrumentalne skladbe zbirke *Musicalische Ehrenfreudt* ponujajo današnjim izvajalcem, da na osnovi teorij in analiz to glasbo oživijo, zaokrožujem pričujočo študijo, ki naj prispeva k jasnejši predstavi o pomenu skladatelja Isaaca Poscha tudi v kontekstu glasbene umetnosti na Kranjskem v prvih desetletjih 17. stoletja, ko je ta evropsko pomemben skladatelj predstavljal njen integralni del.

131 Thomas Simpson, *Taffel Consort*. Hamburg (1621).

132 Prim. K. Geiringer, *n. d.* (1930), str. 65, op. 56 in str. 76.

133 Prim. J. Höfler, *n. d.* (1978), str. 144.

134 Prim. M. Praetorius, *n. d.* (1963), str. 140.

135 Dve harfi sta bili, na primer zabeleženi tudi v Valvasorjevi zapuščini. Prim. I. Cvetko, 'Valvasor in njegov zvok'. *Valvasorjev zbornik*, ur. A. Vovko, Ljubljana (1990), str. 311.

Priloga št. 1

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Balleta I

C

A

T

B

4

8

12

16

20

23

27

30

33

37

41

Priloga št. 2

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Tanz VIII

C

A

T

B

This system contains the first four measures of the piece. The Soprano (C) part begins with a sixteenth-note triplet. The Alto (A) part has a steady quarter-note accompaniment. The Tenor (T) part features a mix of quarter and eighth notes. The Bass (B) part provides a rhythmic foundation with eighth and quarter notes. The key signature has one flat, and the time signature is common time.

5

This system contains measures 5 through 8. Measure 5 includes a repeat sign. In measure 6, the Soprano part has a sixteenth-note triplet. The other parts continue with their respective rhythmic patterns. The system concludes with a repeat sign at the end of measure 8.

11

This system contains measures 11 through 14. Measure 11 starts with a repeat sign. The Soprano part has a sixteenth-note triplet in measure 12. The system ends with a final double bar line and repeat dots in measure 14.

Priloga št. 3

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Tanz IX

C

A

T

B

First system of music for voices C, A, T, and B. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. The C part (Soprano) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The A part (Alto) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The T part (Tenor) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The B part (Bass) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a half note C3.

4

Second system of music for voices C, A, T, and B, measures 4-7. The C part (Soprano) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The A part (Alto) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The T part (Tenor) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The B part (Bass) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a half note C3.

8

Third system of music for voices C, A, T, and B, measures 8-11. The C part (Soprano) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The A part (Alto) starts with a quarter note G4, followed by quarter notes A4, B4, and a half note C5. The T part (Tenor) starts with a quarter note G3, followed by quarter notes A3, B3, and a half note C4. The B part (Bass) starts with a quarter note G2, followed by quarter notes A2, B2, and a half note C3.

12

Musical score for measures 12-15. The score is in 4/4 time and features a treble and bass staff with a common key signature of one sharp (F#). The melody in the treble staff is composed of eighth and quarter notes, while the bass staff provides a steady accompaniment of quarter notes. The key signature changes to two sharps (D major) at the end of measure 15.

16

Musical score for measures 16-19. The score continues in 4/4 time with the same two-staff format. The melody in the treble staff includes eighth notes and quarter notes, with some rests. The bass staff continues with a consistent quarter-note accompaniment. The key signature remains two sharps (D major).

20

Musical score for measures 20-23. The score concludes in 4/4 time. Measures 20-22 follow the same pattern, but measure 23 features a double bar line and a repeat sign, indicating the end of a phrase. The melody in the treble staff ends with a half note, and the bass staff also concludes with a half note. The key signature remains two sharps (D major).

Priloga št. 4

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Gagliarda VIII

The musical score is written for four voices: C (Cantus), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 3/2. The key signature has one flat (B-flat). The score is divided into four systems, with measure numbers 4, 8, and 11 indicated at the beginning of their respective systems. The notation includes various musical symbols such as clefs, key signatures, time signatures, and note values (quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests). The first system (measures 1-3) shows the vocal entries. The second system (measures 4-7) continues the vocal lines with some instrumental accompaniment in the lower staves. The third system (measures 8-11) shows further development of the vocal parts. The fourth system (measures 11-14) concludes the piece with a final cadence.

15

20

23

26

Priloga št. 5

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Gagliarda IX

The musical score is written for four staves: C (Cornetto), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The time signature is 3/2. The key signature has one sharp (F#). The score is divided into four systems, each starting with a measure number (1, 4, 8, 13). The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and bar lines. The first system (measures 1-3) shows the initial entry of the instruments. The second system (measures 4-7) continues the melody. The third system (measures 8-12) features a repeat sign and a key change to two sharps (F# and C#). The fourth system (measures 13-16) concludes the piece with a final cadence.

19

Musical score for measures 19-21. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 19 shows a melody in the first treble staff and a bass line in the first bass staff. Measure 20 continues the melody and bass line. Measure 21 shows a continuation of the melody and bass line.

22

Musical score for measures 22-24. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 22 shows a melody in the first treble staff and a bass line in the first bass staff. Measure 23 continues the melody and bass line. Measure 24 shows a continuation of the melody and bass line.

25

Musical score for measures 25-27. The score is written for four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measure 25 shows a melody in the first treble staff and a bass line in the first bass staff. Measure 26 continues the melody and bass line. Measure 27 shows a continuation of the melody and bass line.

Priloga št. 6

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Gagliarda I

First system of the musical score for Gagliarda I, measures 1-3. The score is in 3/2 time and B-flat major. It features four staves: C (Soprano), A (Alto), T (Tenor), and B (Bass). The C and A staves have treble clefs, while T and B have bass clefs. The key signature has one flat (B-flat). The time signature is 3/2. The music consists of eighth and sixteenth notes, with some rests. A bracket connects the first two measures of the C and A staves. Another bracket connects the first two measures of the T and B staves.

Second system of the musical score for Gagliarda I, measures 4-7. The score continues with the same four staves (C, A, T, B). The music features more complex rhythmic patterns, including sixteenth notes and eighth notes. A bracket connects the first two measures of the C and A staves. Another bracket connects the first two measures of the T and B staves. The key signature remains B-flat major and the time signature 3/2.

Third system of the musical score for Gagliarda I, measures 8-11. The score continues with the same four staves (C, A, T, B). The music features a repeat sign (double bar line with dots) after measure 8. A bracket connects the first two measures of the C and A staves. Another bracket connects the first two measures of the T and B staves. The key signature remains B-flat major and the time signature 3/2.

13

Musical score for measures 13-17. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measures 13-14 have a dotted line above the first staff. Measures 15-17 have a dashed line above the first staff. The music consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of measure 17.

18

Musical score for measures 18-21. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measures 18-19 have a dashed line above the first staff. Measures 20-21 have a dotted line above the first staff. The music consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of measure 21.

22

Musical score for measures 22-25. The score is in 4/4 time with a key signature of one flat (B-flat). It features four staves: two treble clefs and two bass clefs. Measures 22-23 have a dotted line above the first staff. Measures 24-25 have a dashed line above the first staff. The music consists of eighth and quarter notes, with a repeat sign at the end of measure 25.

Priloga št. 7

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Ključni, predznaki, mere in finales

Balleta I

C v
A v
T a
B b
en nižaj: b
mera C
finalis G

Balleta II

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis D

Balleta III

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis E

Balleta IV

C v
A v
T m
B b
brez predznaka
mera C
finalis C

Gagliarda - Tanz - Proportio 1

C v v
A v v
T m a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 2

C v v
A v m
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis A

Gagliarda - Tanz - Proportio 3

C v v
A v s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis C

Gagliarda - Tanz - Proportio 4

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis D

Gagliarda - Tanz - Proportio 5

C v v
A m m
T a a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis F

Gagliarda - Tanz - Proportio 6

C v v
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 7

C v V
A s s
T a a
B b b
brez predznaka
mera C3 C C3
finalis A

Gagliarda - Tanz - Proportio 8

C v v
A s s
T a a
B b b
en nižaj: b
mera C3 C C3
finalis G

Gagliarda - Tanz - Proportio 9

C v	v	
A v	s	
T m	a	
B b	b	
brez predznaka		
mera C3	♢	♢3
finalis D		

Gagliarda - Tanz - Proportio 10

C v	v	
A s	s	
T a	a	
B b	b	
brez predznaka		
mera C3	♢	♢3
finalis G		

Gagliarda - Tanz - Proportio 11

C v	v	
A s	s	
T a	a	
B b	b	
brez predznaka		
mera C3	♢	♢3
finalis A		

Gagliarda - Tanz - Proportio 12

C v	v	
A s	s	
T a	a	
B b	b	
brez predznaka		
mera C3	♢	♢3
finalis C		

Couranta - Tanz - Proportio 13

C v	v	
A s	s	
T a	a	
B b	b	
brez predznaka		
mera ♢3	♢	♢3
finalis A		

Couranta - Tanz - Proportio 14

C v	v	
A s	s	
T m	m	
B b	b	
brez predznaka		
mera ♢3	♢	♢3
finalis D		

Couranta - Tanz - Proportio 15

C v	v	
A s	s	
T a	a	
B b	b	
en nižaj: b		
mera ♢3	♢	♢3
finalis F		

Priloga št. 8

Isaac Posch: *Musicalische Ehrenfreudt*

Proportio XII

C
A
T
B

C-dur

5 I

I V

9 G-dur I

V I

13 C-dur V I IV

V I IV V I

SUMMARY

Musicalische Ehrenfreudt is the earliest and the least known collection of the Carinthian composer Isaac Posch (?-1622/23). The print came out in Regensburg in 1618. It contains 49 four-part compositions written in the tradition of contemporary South German ensemble suites and Italian lute suites of the preceding century. The four balletas that open the collection were meant to accompany the aristocratic meals, while the rest of the compositions (groups of three dances: gagliarda/couranta - tanz - proportio) could be performed also for dancing afterwards.

The article gives different aspects of the above mentioned dance-forms, describing their historical development until Posch's time, defining their formal characteristics, showing their ambiguous modal or harmonical structure, suggesting possible instrumentation and performance solutions, including an attempt at the reconstruction of the dances' choreographic function. It further gives a comparison of Posch's suite-like formations with the similarly structured suites contained in the collections of Johannes Thesselius (1609), Paul Peuerl (1611) and Johann Hermann Schein (1617).

All movements within each of these suites are in the same tonality and use consistent numbering and groupings of dances. The succession of dances is based on a contrast between duple and triple metre which at the same time creates an alternation of slow paced and fast movements. The starting point is the dance (tanz) - after dance (proportio) relationship, where the original dance is turned into another solely by the manipulation of metre and note values. Proportios are not therefore, except for their choreographic elements, analyzed individually.

Tanz, a movement with a clear chordal structure in predominantly two sections figures as a theme, which is, somewhat curiously, placed in the middle of the suites. By comparison with such pieces by other contemporary composers the compositional style of Posch's dances shows more advanced features. Some of them are in three sections and others again contain fast scale passages and imitative figurations. The dancing itself can be reconstructed according to the preserved descriptions of allemandes.

The relation of a theme to the gagliardas and courantas lies predominantly in the opening melodic subject which reappears modified in a more or less imitative manner. Most frequent are imitations in the upper two parts, while there are also examples of imitative passages in all four voices. Posch's courantas are close to a fast Italian type called corrente.

Although Posch did not give any specific instrumentation for his ensemble pieces, mentioning as preferable all string instruments (*Instrumentalisches Sytenspielen*), a relatively frequent indication of two violin clefs for the cantus and altus, an alto c-clef for the tenor and the bass clef for the bassus imply the use of the relatively new family of violins. The writing itself and the compass of separate voices confirm this.

As far as the term 'variation suites' - however widely used to designate Posch's groups of dances - is concerned the present article concludes that its use is unjustified as in more than half of Posch's groups there is no trace of either rhythmic or melodic connection within all three dances of his suites.