

UDK 784.1"16":781.6

ZBIRKA »FLORES JESSAEI« DANIELA LAGKHNERJA (LACKNERJA)

Jože Sivec (Ljubljana)

Zbirka duhovnih kompozicij »Flores Jessaei, musicis modulis & ferè tribus paribus adaptati« skladatelja Daniela Lagkhnerja (Lacknerja) je bila natisnjena leta 1606 pri Paulu Kauffmannu v Nürnbergu, kjer so na začetku stoletja izšle tudi vse druge zbirke istega avtorja. Njen edini primerek hrani Von Schermarsche Familienstiftung v Ulmu.¹ Po podatku H. J. Moserja je bil še en primerek v arhivu Marijine cerkve v Elblagu (Elbingu) blizu Gdanska,² tega pa ni več mogoče izslediti, ker je bil med vojno uničen.

Podobno kot v svojih drugih izdajah Lagkhner tudi v tej na naslovni strani navaja, da je glasbenik barona Losensteina v Loosdorfu in da izhaja iz Maribora na Štajerskem. Na začetku predgovora, datiranega dne 9. novembra 1606 v Loosdorfu, beremo, da je delo naslovljeno dr. Bierdümphlu, odličnemu dunajskemu zdravniku in skladateljevemu zaščitniku. Za predgovorom slede na posebni strani še latinski verzi, ki jih je na čast avtorju spesnil tiskar Andreas Spiegel iz Frankovskega (Franken).

Kot zbirka »Florum Jessaeorum« iz leta 1607 je tudi »Flores Jessaei« uglasbitev svetopisemskih izrekov v latinski prozi. Sicer pa je manj obsežna, saj se ni le zmanjšalo število kompozicij, ampak tudi število glasov. Vsebuje 28 kompozicij neznatnih dimenzij, ki so vse zložene samo za tri glasove s splošnimi oznakami suprema, media in infima.

Razen tega se pokaže razlika v odsotnosti nizkega tonskega območja, ki ga v poznejši publikaciji najdemo v več primerih. Znatno del zbirke »Flores Jessaei« (št. XIV. in XV. ter št. od XVIII. do XXVIII.) je napisan ad aequales za visoke deške glasove. Tu ima infima vlogo alta in sega od f do a¹. Media, ki se giblje navadno med c¹ in g², je drugi, suprema v območju od d¹ do a² pa prvi sopran. V skupino ad aequales lahko še

¹ *Repertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, V, Kassel 1975, 200; Sivec J., *Zbirka »Florum Jessaeorum« (Nürnberg 1607) Daniela Lagkhnerja, Muzikološki zbornik XII*, Ljubljana 1976.

² Moser H. J. *Die Musik im frühevangelischen Österreich*, Kassel 1954, 47.

uvrščamo kompozicijo št. XIII., ki pa je za zbirko nekaj nenavadnega, saj je z obsegom od F do f¹ namenjena izrazito nizkim moškim glasovom: dvema tenorjema in basu. Drugo skupino tvorijo št. od I. do XII. ter XVI. in XVII. Te zahtevajo poleg deških oziroma ženskih glasov za izvajanje spodnjega parta od c do f¹ oziroma g¹ še moške tenorje. Media, ki zajema navadno tonski prostor med f ali g in g¹ ali a¹, ima tu pomen alta, suprema v obsegu od c¹ do e² pa soprana. Izjema pri tej skupini je media kompozicij št. VI. in XI. z višjim obsegom od a do b¹ oziroma od c¹ do c², ki ne pripada altu, ampak drugemu sopranu.

Ker je torej lega glasov glede na posamezne kompozicije dokaj različna, je razumljivo, da je skladatelj uporabil za zapisovanje glasov iste oznake tudi različne ključe. Tako so zabeležene suprema v violinskem ali sopranskem, media v altovskem, mezzosopranskem, violinskem in sopranskem ter infima v altovskem, tenorskem in mezzosopranskem ključu. Seveda pa imata v kompoziciji št. XIII. gornja glasova tenorski in spodnji basovski ključ.

Glede izbora tonaliteta in harmonije kaže »Flores Jessaei« skoro enako podobo kot leto dni mlajša zbirka, le da v starejši o izraziti prisotnosti frigijskega načina še ni mogoče govoriti, medtem, ko ga je Lagkhner pozneje uporabil vsaj v enem primeru. Sicer pa je tudi v zbirki iz leta 1606 na prvem mestu jonska tonaliteta, ki zajema kompozicije št. XVI, XVII in od št. XXIII do XXVIII v netransponirani in od št. X do XIII ter št. XXII v transponirani obliki. Po številu primerov sledi jonskemu načinu dorski, ki ga predstavlja devet skladb, in sicer netransponirano št. I do IV in XXI ter transponirano št. V do VIII. Eolska in miksoliidska tonaliteta se pojavljata le v originalni obliki in sta osnova kompozicijam od št. XVIII. do XX., oziroma št. XIV. in XV.

Poleg temeljnega tonovskega načina zasledimo v nekaterih skladbah še daljše ali krajše nastope ene ali več drugih tonaliteta. Kot primer takomenovanega modus commixtus naj najprej navedem št. IX. Tu opiše uvodna tema supreme okvir jonskega diatesarona. Sicer kaže potek supreme in medie kakor tudi prva kadenca vseh treh partov najbolj na prisotnost eolskega načina. Ne glede na to bi bilo mogoče razlagati postop infime tudi v smislu plagalnega hipoeolskega modusa z odgovarjajočim diatesaronom in diapentem. Neposredno za omenjeno kadenco nastopi jonski način (diapente g¹ f¹ e¹ d¹ c¹ v supremi in značilen korak g-c v infimi), v katerem se nato prvi del tudi konča. Srednji del je v frigijskem tonusu, zadnji pa v eolskem in se zaključuje s tipično frigijsko kadenco. Ta daje vtis nekoliko neodločenega, lebdečega sklepa in zato so jo večkrat še okrepili s plagalno kadenco, v kateri je pred sklepnim akordom trizvok na kvinti pod finalis³. Samo združevanje eolskega in frigijskega načina je v obdobju klasične vokalne polifonije povsem običajno. Eolski modus je najbolj soroden frigijskemu in tako so ju pogosto med seboj menjali, eolski začetek frigijskih skladb pa je bil skorajda pravilo.

³ Morris R. O., *Contrapuntal Technique in the 16th Century*, Oxford 1958, 14.

Izrazito omahovanje med eolsko in dorsko tonaliteto opazamo v kompoziciji št. XX. Njen začetek je nedvomno eolski in se z zvišano VII. stopnjo (gis) zbližuje z našim harmonskim molom. V 5. oziroma 6. taktu se izvrši v skladu s poznejšim harmonskim pojmovanjem modulacija v tonovski način na d, to je dorski, ki pa je tu zaradi znižane VI. stopnje (b) in uvedbe vodilnega tona (cis) enak d-molu in bi ga lahko tolmačili tudi kot transponiranega eolskega. Ne pozabimo še opozoriti, da se pri tem zaporedje akordov ujema z načelom harmonske logike. Drugi del se začneja dorske in zaključuje eolsko. Isto velja za zadnji del, le da tu prisotnost dorskega načina močneje občutimo in je tik pred koncem poudarjen z avtentično kadenco na d, s katero bi se pravzaprav skladba že lahko končala.

Druga polovica prvega dela kompozicije št. III, katere osnovna tonaliteta je dorska, je z nastopom glasbene misli na tekst in Domino gaudebo izrazito v eolskem načinu. Razen tega je neposredno v nadaljevanju za hip občuten še jonski način — uvedba nove teme na besedi et exultabo v območju ustreznega diapenta. Ta tonski način je rahlo zaznaven tudi na začetku drugega dela št. VII — gibanje infime v okviru jonskega diapenta — vendar se že po nekaj taktih izvrši preokret v izhodiščno dorsko tonaliteto. V kompoziciji št. XIV, ki je miksolidijska, je srednji del dorski. Podobno se loči od tonalitete celote, t.j. dorskega načina, kratek srednji del kompozicije št. XXI. Čeprav je ta glede na melodično gibanje glasov, ki ne vsebuje melodičnih okretov v okviru tega ali onega diapenta oziroma diatesarona, tonaliteto neizrazit, kažeta kadenca na c in zaporedje sozvočij v smislu C-dura na jonski način. Na začetku kompozicije št. XVI zbudi pozornost istočasno pojavljanje melodičnih obratov v diatesaronu jonskega in miksolidijskega načina (pr. 1, gl. str. 22).

Harmonsko zbirko »Flores Jessaei« na splošno ne razodeva bistvenih razlik v primerjavi s kasnejšo. Kot nekoliko pozneje prevladujeta tudi zdaj modalnost in diatonika in le na posameznih mestih naletimo na tiste kromatične tone, ki so bili v strogem polifonskem stavku običajni. Ne glede na to najdemo neredko, navadno ob koncu posameznih delov, modulacijo oziroma modulacijski odklon v bolj ali manj novejšem harmonskem smislu. Ta se izvrši najpogosteje v dominantno, in sicer iz dorskega načina v eolsko toniko (št. V. VII. XXI), iz jonskega v miksolidijsko toniko (št. XVII, XXIII, XXIV, XXVIII) in iz miksolidijskega v dorsko toniko (št. XV). Modulacija v dominantno nastopi pravzaprav tudi v prvem delu kompozicije št. XVI (gl. pr. 1, takti 9—11), ki je sicer v jonski tonaliteti. Ker pa gre tu zaradi skoro konsekventne uporabe zvišanega f za močno približanje G-duru, se zdi že mogoče govoriti kar o moduliranju iz G-dura v D-dur. Takšno moduliranje daje harmonskemu razvoju nekaj barvitosti in tako je ustvarjen tudi občuten zvočni kontrast k strogi diatoniki ostalih taktov tega dela. Odklon v tonično paralelo zasledimo v kompozicijah št. IV (iz dorskega načina v toniko transponiranega jonskega), VIII (iz transponiranega dorskega z znižano VI. stopnjo, oziroma

g-mola v B-dur), XVIII (iz eolskega načina v jonsko toniko) in XII (iz transponiranega jonskega načina v toniko transponiranega eolskega z veliko terco), odklon v subdominantno pa le v kompoziciji št. XX (iz eolske tonalitete v dorsko toniko).

Ex - pe - cta Do - mi - num, Do - mi - num, ex - pe - cta
 Ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi -
 Ex - pe - cta Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, ex -
 Do - mi - num, ex - pe - cta Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge
 num, ex - pe - cta Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge
 pe - cta Do - mi - num, Do - mi - num, vi - ri - li - ter vi - ri - li - ter a - ge

Razen v že navedenem primeru je značilno nagibanje k duru še na več mestih zbirke, kar kaže, da so se v njej težnje za uveljavljanjem novega tonalnega občutja že dovolj zaznavno odrazile. Skoraj v celoti se ujema s C-durom kompoziciji št. XXIV in XXVIII, pa tudi št. XXV in XXVI se mu precej približujeta. Prvi del kompozicije št. XXII je identičen F-duru in tudi povsem sledi načelom kasnejše harmonske logike, pri čemer so značilni kvintni in kvartni skoki infime kot zvočnega fundamenta.

Struktura glasbenega stavka je enako kot v mlajši zbirki močno polifonska, kot sredstvo gradnje pa ima važno vlogo imitacija oziroma preimitiranje. Imitacija ne manjka niti v eni sami kompoziciji. Navadno zajema po dva, večkrat pa kar po tri dele. Le redki so primeri, kjer ni v ospredju in se omejuje samo na enega. V tej zvezi naj omenim najprej kompozicijo št. X, ki se v glavnem odvija v načinu nota proti noti in uvede šele na začetku zadnjega dela ob svobodnem kontrapunktiranju medie komaj opazno imitacijo kratke misli med supremo in infimo. Podobno nastopi imitacija šele v zadnjem delu tudi v št. IV, vendar je tu že izrazi-tejša. Gre za gradnjo z jedrnato, ritmično punktirano mislijo, ki prehaja

iz glasa v glas in se hkrati sekvenčno ponavlja. Tudi pasusi, ki ne temelje na imitaciji, so pretežno polifonski in grajeni svobodno kontrapunktsko. Kolikor se pojavlja homofonija, je vezana na tridobno menzuro in le v kompozicijah XIII, XXI in XXII se druži z dvodobno.

Ustrezno kratkosti oblikovne zasnove ni skladatelj v posameznih delih praviloma izpeljal več kot po eno temo. Izjem je malo. Tako vključuje imitacijski postopek v prvem delu kompozicije št. V, oziroma št. XIV zaporedno dve oziroma kar tri kontrastne teme. Na enak način nastopita po dve temi še v drugem delu kompozicije št. XXV in v zadnjem št. VI. Spričo pomembnosti omenjenega postopka je razumljivo, da so kompozicije, ki se ne začenjajo z imitacijo odločno v manjšini, vendar se ta tudi v takšnih primerih prej ko ne uveljavi že kmalu v prvem delu (tako npr. v št. III).

Glede tega, kateri glas najprej intonira, so v zbirki uporabljeni različni načini. Vsekakor pa je značilno, da daje Lagkhner pri vstopanju glasov rad prednost zgornjemu glasu, kar je v skladu s splošno prakso druge polovice XVI. stoletja, ko je tenor izgubil dominantno vlogo, ki jo je prepustil cantusu kot nosilcu glavne melodije. Najpogosteje srečamo tole zaporedje vstopanja glasov: suprema, media, infima. Nasprotno odkrijemo začetek z infimo le dvakrat in z medio le enkrat. Kljub izraziti prednosti supreme na začetku pa predstavlja noto finalis s predhodnim poltonom v nič manj kot tri četrtine primerov srednji glas. Pri tem je nota finalis še spodaj podvojena, medtem ko je zgoraj dodana terca.

Teme so večinoma imitirane strogo, t.j. brez sprememb in le sorazmeroma redko svobodno, t.j. z večjimi in manjšimi spremembami. Imitacijo z rahlo modifikacijo teme najdemo n.pr. v kompoziciji št. XXIV (pr. 2). Kaže, da spremembe četrtega tona (ponovno e namesto f) v citirani



temi ni pripisovati tiskarski pomoti, ampak nameri avtorja, da se izogne v medii kot na tem mestu najvišjemu glasu disonantni kvarti, iz katere bi bil potreben skok za terco navzdol, ko ne bi bilo modifikacije. Podobno je harmonsko pogojena sprememba teme ob vstopu zgornjega glasu v kompoziciji št. VI, kjer bi s tonom a namesto f nastala disonanca z infimo (pr. 3).

Skoro vselej je imitacija v običajnih intervalih unisona, zgornje ali spodnje oktave, kvinte ali kvarte in nastopi še pred sklepom teme. V inverziji je sploh ni, v drugih intervalih pa je zelo redka. Tako se kompozicija št. IX začinja z imitacijo med zgornjim in srednjim glasom v intervalu terce, v kompoziciji št. XIII pa zasledimo v imitacijskem postopku obeh zgornjih glasov tudi intervalsko razmerje sekunde oziroma septime. Opozorimo še na imitacijo v intervalu none namesto običajne oktave med

infimo in supremo v kompoziciji št. VI, kjer pa imitacija v oktavi pri danem časovnem razmaku partov za četrtniko seveda ne bi bila mogoča

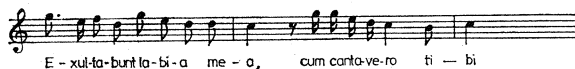


(gl. pr. 3). Nekajkrat je nastop teme poudarjen tako, da je ta podvojena v terci oziroma decimi.

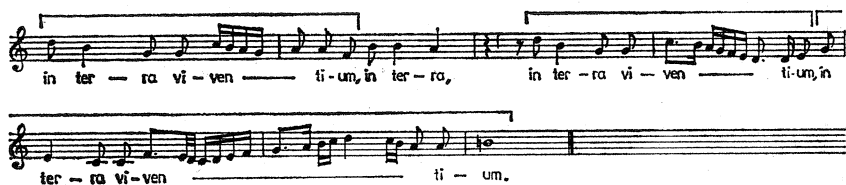
Imitirane teme so kratke in jedrnate in praviloma ne presegajo dolžine enega ali dveh taktov. Izjemamo dolga je vsekakor tema iz kompozicije št. XIX, ki je tudi kar nenavadno skokovita. Ta se najprej spusti po tonih molovega trizvoka, nato pa se stalno vzpenja do vrha v menjajočih



se intervalih kvarte in terce (pr. 4). Daljša tema je še na začetku kompozicije št. XXV; je plastična in živa ter izrazito dvodelna (pr. 5).



Z imitacijo družiti Lagkhner včasih sekvenčno ponavljanje in spreminjanje teme, s čemer doseže enovitost in organsko rast nekega dela kompozicije. Kot primer takšnega načina gradnje naj najprej omenim sklepni del kompozicije št. VII, kjer je prav posrečeno izvedeno variiranje in šir-



jenje teme (pr. 6). Podobno strukturo kažejo še n.pr. zadnji deli kompozicij št. XIV, XVII in XVI.

Za slednjo je sploh značilno sorazmerno izdatno izkoriščanje eksponirane tematike. Začenja se z vstopom teme v srednjem glasu. Odgovor je v zgornji kvinti na dominantni z zvišanim f in v unisonu infime, nakar media ponovi temo na dominantni. Sledi še dvakratno vodenje teme skozi vse glasove: prvič v razmerju tonika-dominanta-tonika in drugič dominanta-dvojna dominanta-dominanta (gl. pr. 1). Kot začetek temelji tudi sklepni del na konsekventni obdelavi ene same misli, ki si jo glasovi v imitaciji drug drugemu podajajo.

Po strukturi stavka zbudita pozornost uvodna pasusa kompozicij št. XXVII in XXVIII. Potekata pretežno homoritmčno in dajeta vtis homofonije. Če pa ju natančneje pogledamo, ugotovimo, da sta grajena strogo polifonsko. Gre za uporabo takoimenovanega *Stimmtauscha*, tehnike, ki je odigrala v glasbenem razvoju 13. stoletja važno vlogo. V obeh primerih nastopita v gornjih glasovih dve temi (a in b) hkrati, ki si ju nato glasova ob ponovitvi posebne melodične misli (c) v infimi zamenjata (pr. 7).

Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o,
 Glo - ri - o, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o
 glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o
 glo - ri - a, glo - ri - a Pa - tri, et Fi - li - o

Kot rezultat istočasnosti razvoja treh melodičnih linij nastajajo v zbirki »Flores Jessaei« kvintakordi, šestakordi in neredko tudi na težko dobo nepopolni trizvoki brez terce oziroma kvinte. Pojavljanje le-teh pa je seveda za triglasje, ki se po vsem svojem bistvu razlikuje od stavka s štiri in več glasovi, povsem normalno. Tu je, če hočemo, da pride melodični razplet posameznih glasov ustrezno do izraza, dosledna uporaba popolnih akordov celo nezaželena. Zato so tudi veliki mojstri vokalne polifonije XVI. stoletja za dosego raznolikosti harmonske gostote v triglasju kontrastirali popolne kvintakorde in seksakorde z nepopolnimi in tu in tam postavljali celo prazne kvinte in oktave.⁴

V skladbah, ki se skoro vselej sestoje iz treh ponavljajočih se delov, je normalno kadenciranje ob zaključkih teh. Kadence so zlasti močno poudarjene z daljšim trajanjem ob koncu prvega izvajanja (prima volta), medtem ko so ob ponovitvah (seconda volta) manj ostre in večkrat hitro preidejo v nadaljnji polifonski razvoj. K preglednem členjenju celote pri-

⁴ Andrews H. K., *The Technique of Byrd's Vocal Polyphony*, London 1966, 85.

spevajo še občasne kadence znotraj nekaterih nekoliko širše zasnovanih delov. Kadenciranje je v harmonskem pogledu dokaj enostavno in je običajno kar na toniki ali dominantni. Tudi primeri kadenciranja z modulačijskim odklonom v dominantno niso redkost, medtem ko naletimo na kadenciranje z odklonom v paralelo ali subdominantno le izjemoma.

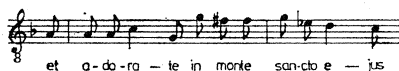
Podobno kot v zbirki iz leta 1607 je Lagkhner tudi v obravnavani oblikoval melodije skoro vedno v soglasju s pravili strogega kontrapunkta. Takšen način melodične gradnje, s katerim se tudi povsem ujema še močno diatonska harmonija in zelo previdna obravnava disonance, pa kaže, da nove izrazne tendence, ki so prihajale že v drugi polovici XVI. stoletja vse bolj do veljave, v obravnavanih Lagkhnerjevih skladbah še niso zapustile vidnejšega sledu. Kolikor se že kdaj pojavi kak nedovoljen interval, je njegov učinek domala vselej znatno ublažen ali zabrisan, ker sta oba tona intervala med seboj oddeljena z daljšo ali krajšo pavzo in gre pri tem še za konec ene in začetek druge melodične fraze. Sredi fraze in brez premora nastopijo le po enkrat zvečana in zmanjšana kvarta (št. X in XI) ter nekajkrat zvečana sekunda (št. III). V prvih dveh primerih je mogoče višaj, ki povzroča nedopusten interval, interpretirati v smislu rahlo zvišane intonacije in ga izločiti. V zadnjem pa gre za modularanje v dominantno, t.j. iz osnovnega dorskega v eolski način in tako ima »nezaželeni« gis pomen subsemitonium modi. Vendar se dá izogniti zvečani



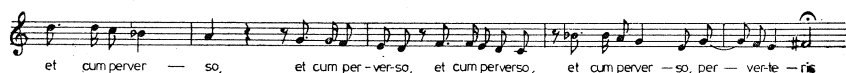
sekundi tako, da zvišamo predhodni f (pr. 8). Brez pavze se pojavi zmanjšana kvarta sicer še v kompoziciji št. V med sklepom prvega in začetkom drugega dela, kar pa pravzaprav pomeni, da je med obema tonoma intervala majhna cezura. Z vmesno pavzo najdemo le tu in tam intervale zvečane in zmanjšane kvarte, zmanjšane kvinte, velike sekste, male septime in velike none.

Osnovna melodična linija kompozicij se odvija v smislu postopnega gibanja v intervalih diatoničnega poltona in celega tona, ki pa ga mestoma tudi prekinjajo večji ali manjši skoki. Le redko naletimo na dva skoka v isto smer drug za drugim, medtem ko odkrijemo osamljen primer štirih skokov zapored v padajočih tercah v medii kompozicije št. XV. Relativno še največ skokov je v infimi in to navadno v pasusih, kjer je že poudarjena vloga infime kot harmonskega fundamenta (npr. začetek kompozicije št. XXII ali III). Sicer izstopa skokovitost medie proti koncu kompozicije št. XII in učinkuje dokaj okorno. Pri tem ne smemo prezreti, da je tu ta glas večji del spodnji in tako tudi nekakšen fundament.

V zbirki odločno prevladuje silabična melodika, ki je večkrat vezana na kratke vrednosti in tu in tam še na tonsko ponavljanje. Vendar tudi ne zmanjka krajših in daljših melizmov. Na splošno je uporaba melizmov, zlasti takšnih, ki se odvijajo v razsežnih pasažah, manj izdatna kot v poznejši zbirki. Enako kot tam pa je melizmatika navadno abstraktno muzikalnega značaja in le v posameznih primerih se je avtor posluževal z namenom tonskega slikanja in izraznega poudarka. Nazoren zgled ene in druge vrste melizmatike je kompozicija št. III, kjer se pojavi najprej obsežen melizem na nepomemben veznik autem (pa) in nato še na besedi gaudebo (veselil se bom) in exultabo (vriskal bom). Medtem ko se zdi prvi melizem abstraktnega značaja, služi melizmatika v nadaljnjih primerih nedvomno za izraz radostnega afekta. Povezana z namenom tonskega slikanja se kaže uporaba melizmov na besedo viventium (živečih, živih) v zadnjem delu kompozicije št. VII. Tu se glasbeni stavek razločno razgiba, prevladujejo kratke vrednosti (seminime in fuse), živahna tema z melizmom pa prehaja iz glasu v glas (gl. pr. 6). Razen tega je z uporabo melizma skladatelj bržkone hotel poudariti važen in pozitiven pomen besede salutare (rešitev, blagor) proti koncu kompozicije št. XX oziroma besede Deus v sklepu kompozicije št. VI. V slednjem primeru je širši razplet melizma v vseh glasovih hkrati sredstvo za doseg končne gradacije. Omenimo še, da je v isti skladbi vodila Lagkhnerja pri melodičnem oblikovanju namera tonskega slikanja, ko je na besedi in monte (na gori) izvedel v zgornjem in spodnjem glasu skok oktave navzgor (pr. 9).



Za melodiko zbirke »Flores Jessaei« je značilno občasno sekvenciranje, ki je sicer strogemu polifonemu stilu Palestrine tuje, ker premočno poudarjanje neke melodične fraze ruši ravnovesje linij, a so ga vendarle nekateri veliki renesančni skladatelji kot npr. Josquin ali Byrd precej uporabljali.⁵ Kot že omenjeno, se to navadno veže z imitacijo in ponekod z določenim spreminjanjem teme. Sekvenčno ponavljanje neke glasbene misli lahko služi vsebinskemu poudarku. Tako npr. dojamemo v sklepnem pasusu kompozicije št. IV takšno ponavljanje na tekst et cum perverso kot živo opozorilo, da se pogubi, kdor se druži s hudobnimi (pr. 10). Ta



pasus se loči od ostale kompozicije, katere melodika je s tonskim ponavljanjem in ozkim ambitusom sicer dokaj enolična in neizrazita. Takšna je melodika tudi npr. v zadnjem delu kompozicije št. XV, kjer najdemo

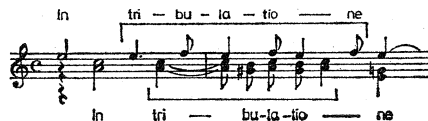
⁵ Andrews H. K., *ib.*, 74; Jeppesen K., *Kontrapunkt*, Leipzig 1956, 65.

v prvem taktu figuro s tonsko ponovitvijo in zgornjo (suprema) oziroma spodnjo (media, infima) menjalno noto, ki je sorodna figuri »giarandoletta, overo gioco« (pr. 11). Ta je veljala za ceneno in so se je v strogem



polifonem stavku boljši skladatelji skušali po možnosti izogibati. Girandoletto s spodnjo noto najdemo pri mojstrih visoke in pozne renesanse kot npr. pri Palestrini ali Gallusu le posamič, še redkejša pa je v tem času njena obrnitev, ki pri Palestrini sploh ni več v rabi.⁶ V citiranem primeru nastopa girandoletta v nekakšni variirani obliki, je preritmizirana in razširjena z dodatno ponovitvijo izhodiščnega tona. Tu učinkuje še toliko manj ugodno, ker zveni v vseh glasovih hkrati in je tako posebej poudarjena.

Enako izstopa ta figura na začetku kompozicije št. XIX, kjer pa bi mogli njeno prisotnost utemeljiti programske, namreč v tem smislu, da je Lagkhner hotel s tožečim, nekoliko zavijajočim efektom glasov podčrtati besedo tribulatio (stiska, nadloga), ki lahko v naši predstavi izzove asociacijo stokanja, tarnanja (pr. 12). To se zdi tembolj možno, ker je že



neposredno v nadaljevanju očitno tonsko upodobil besedo invocavi (klical sem) z v vseh glasovih zaporedno se dvigajočim melizmom in kasneje na podoben način v srednjem delu še besedo vocem (glas).

Varianto girandolette z zgornjo ali spodnjo menjalno noto, uporabljeno le v zgornjem glasu, odkrijemo sicer še dvakrat v kompoziciji št. XIV (na besede salutaris noster in propter nomen tuum) in enkrat v kompoziciji št. XVIII (quoniam ad te).

Ritmična podoba obravnavanih skladb je dokaj preprosta. Odločno prevladuje dvodobna menzura. Tridobna menzura, ki je redkeje v rabi kot v zbirki iz leta 1607, nastopa običajno le v krajšem srednjem odseku, takoj na začetku jo srečamo le v treh primerih, na koncu pa le v enem samem. Uvajajo jo različni znaki: $3/2$, $\bar{3}/2$, $\bar{3}$ in $\Phi^{3/2}$. Kaže, da v tem času med njimi ni več pomenske razlike, prvotni pomen menzuralnih znakov se že izgublja, prihaja v pozabo. Tako za vse zadošča kot moderni ekvivalent $3/4$ takt. Ne gre pa v vseh tridobnih pasusih za isto osnovno enoto. Ta je ponekod brevis, a drugod minima, kar ima za posledico redukcijo 1 : 4 ali 1 : 2. Kot je tedaj običaj, je tridobna menzura vezana s homofonijo ali vsaj homoritmijo. Izjeme so srednji del kompozicije št. XV, ki je grajen

⁶ Jeppesen K., *ib.*, 71, 72; Jeppesen K., *The Style of Palestrina and the Dissonance*. New York 1970, 80, 81; Škerjanc L. M., *Kompozicijska tehnika Jakoba Petelina Gallusa*, Ljubljana 1963, 81.

imitacijsko z dvema temama in uvodna pasusa kompozicij št. XXVII in XXVIII, ki temeljita na tehniki »*Stimmtauscha*«. Tridobna menzura je uvedena predvsem v težnji za doseg muzikalnega kontrasta. Le v kompozicijah št. X, XI in XV si jo razlagamo v zvezi z ekspresivno namero avtorja, da poudari radostni afekt teksta (*exultent et laetentur* = naj vriskajo in se veselijo, oziroma *psallite* = pojte ob zvoku psalterija).

Glede tretiranja disonance ne kaže obravnavana zbirka v primerjavi s »*Florum Jessaeorum*« nikakršnih bistvenih razločkov. Tudi tu si je Lagkhner prizadeval kar le mogoče upoštevati tedaj veljavna pravila in se je izogibal svobodnejši uporabi disonance. Kot izjema zbudi v tej zvezi pozornost le nenavadno vertikalno intervalsko zaporedje v kompoziciji št. III (gl. pr. 8). Tu se pojavi na tretjo dobo v medii pripravljen sekundni zadržek, ki se sicer normalno razveže navzdol, vendar je pri tem razvez v disonančnem razmerju kvarte nasproti ležeči infimi. Vsekakor še bolj preseneti zatem na težko dobo nastop nepripravljene zvečane kvarte s poltonskim razvezom navzgor. Tudi če višaj eliminiramo, kar pa se spričo modulacijskega značaja omenjenega pasusa ne zdi priporočljivo, disonantno razmerje, čeprav ne več tako ostro, ostane. Možno je, da gre za tiskovno napako in bi moral ležati v infimi na tem mestu ton e^1 in ne d^1 .

Sicer naletimo v zbirki nekajkrat (št. IV, VIII, XXII) na idiom konsonančne kvarte, kjer je zadržek pripravljen v intervalu kvarte, nad ležečo infimo. To pa je seveda povsem normalen odklon od norme, ki se ga je posluževal celo Palestrina.⁷

Lagkhnerjeva prizadevnost glede upoštevanja kompozicijskih pravil, se kaže tudi v tem, da takoimenovanih prepovedanih postopov, ki so jih včasih uporabljali iz določenega razloga celo tedanji pomembni mojstri, v zbirki skoro ne odkrijemo. Paralelnih in skritih oktav tu sploh ni, medtem ko naletimo na paralelne in skrite kvinte le po enkrat v kompozicijah št. XIII (tretji del) in št. XXVI (prvi del).

Po oblikovni zasnovi je zbirka »*Flores Jessae*« enaka poznejši, le da so tam nekateri zbori nekoliko daljši. Kompozicije so s ponavljalnimi znaki razdeljene na tri ali izjemoma le na dva dela. To ustreza shemi ABC oziroma AB, pri čemer je značilna neenakost posameznih delov: srednji je praviloma najkrajši, medtem ko je prvi v več kot tretjini primerov znatno širše dimenzioniran in vsebuje navadno tudi dva tematska kontrastna pasusa, kar že nakazuje štiridelnost (ABCD).

Skladatelj pravi v predgovoru, da je napisal svoje pesmi po načinu villanelle. Če vemo, kako zelo je bila villanella ne le v Italiji, ampak tudi v nemških dežela priljubljena, nas njen vzor na sakralnem področju ne preseneča. To ni bilo nikoli ostro ločeno od posvetnega. Kot je znano, so bili v drugi polovici XVI. stoletja precej razširjeni madrigali nabožne vsebine, ki sta jih skladala celo Palestrina in Lasso. V Italiji so se pojavile tudi villanellam sorodne canzonette na religiozna besedila v la-

⁷ Andrews H. K., *ib.*, 198—200.

tinščini in italijanščini. Tako sta leta 1586 izšla v Rimu dva zvezka zbirke »Diletto spirituale«, katere avtorji so bili med drugim Felice Anerio, Giovanelli, Marenzio in G. M. Nanino.⁸ V Nemčiji je izdal leta 1591 oziroma 1594 skladatelj Adam Gumpelzhaimer, ki je deloval v Augsburgu, triglasne »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Villanellen« in štiriglasne »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Canzonen«.⁹ Koliko je bilo tedaj še takšnih primerov, iz podatkov doslej razpoložljive priročne literature ni razvidno. Zdi pa se povsem možno, da je pri skladanju duhovnih skladb razen Gumpelzhaimerja zamikal zgled villanelle še tega ali onega nemškega avtorja. Ali je Lagkhner poznal Gumpelzhaimerjevi ali morda še kakšne sorodne zbirke, ne vemo, vendar to ni izključeno.

Seveda njegova navedba o načinu skladanja le drži, kar zadeva čisto formalno stran kompozicij in triglasje, ki je bilo pri villanelli najbolj običajno. Sicer se njegovi zbori ločijo od popularne italijanske oblike že po besedilu, ki je latinska biblična proza in ni zasnovana strofično. Zlasti pa jih delita od villanelle njihova močno polifonska struktura in pretežno resnobna izraznost, ki kažeta na bližino moteta. Čeprav je villanella postala v drugi polovici XVI. stoletja že tudi umetnejša in je mestoma sprejela elemente polifonije, je domala obdržala vever ljudski izraz in ritmično živahnost.¹⁰ Od kompozicij zbirke »Flores Jessaei« se jih po razgibanosti ter lahkotno vedrem in sproščenem tonu približuje villanelli le nekaj. To so št. XXIV do XXVIII, kjer lahko povežemo takšno izraznost predvsem z vsebino besedila, ki je razigrana hvalnica in radostno opevanje božje slave. Drugače pa ustreza za zборе zbirke prej kot oblikovna oznaka »villanella« dokaj splošna opredelitev v smislu triciniuma, ki zajema v ožjem smislu historične terminologije protestantski duhovni in posvetni repertoar triglasnih vokalnih kompozicij XVI. in zgodnjega XVII. stoletja.¹¹

Po splošni karakterizaciji kompozicijskega stavka se nekoliko ustavimo še ob nekaterih značilnejših zborih. Avtorjev smisel za pretehtano gradnjo in stalno kontrastiranje v okviru miniaturne forme izpričuje kompozicija št. XIII. za moške glasove. Kot kaže, tu skladatelja ni vodila težnja za evociranjem vsebinskega vzdušja oziroma podčrtavanjem teksta, saj ta ne vsebuje določenih vsebinskih nasprotij in posameznih besedi, ki bi terjale poseben ekspresivni poudarek. Gre torej predvsem za avtonomno muzikalno oblikovanje, neodvisno od določenih vsebinskih momentov. Skladbo uvaja sonorna in umirjena deklamacija besede misericordia na zvočnem fundamentu, ki ga občutimo kot zvezo tonike, subdominante in tonike. Že v nekaj naslednjih kontrapunktsko svobodno zasnovanih taktih se vsi glasovi ob besedi veritas razžive v obsežnejšem in spev-

⁸ Reese G., *Music in the Renaissance*, New York 1954, 447.

⁹ Blume F., *Geschichte der evangelischen Kirchenmusik*, Kassel 1965, 104.

¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart (MGG)*, XIII, 1631—1636.

¹¹ *MGG*, XIII, 653—659; Riemann H., *Musiklexikon*, Sachteil, Mainz 1967, 979—980.

nem melizmu. Neposredno za kadenco na toniki nastopita nad postopoma se vzpenjajočim basom gornja glasova z imitacijo kratkega deklamativnega motiva (pr. 13). Najkrajši osrednji del izstopa z zvočno masivnostjo,

ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi

ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi

ob - vi - a ve - runt si _____ bi

Detailed description: This musical score consists of three staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi'. The middle staff is a vocal line with lyrics 'ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt ob-vi-a ve - runt si _____ bi'. The bottom staff is a bass line with lyrics 'ob - vi - a ve - runt si _____ bi'. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some rests and a final long note on 'bi'.

pri tem pa ni prezreti alteriranega akorda z veliko terco na VI. stopnji jonske lestvice, ki vnese nekaj barvitosti. Kompozicija se zaključuje s finim prepletanjem in medsebojnim dopolnjevanjem glasov. To temelji na imitaciji in ponavljanju glasbene misli, ki doživlja razne manjše spremembe.

Preprosto, a vendar dovolj živo in verno je Lagkhner odrazil tekst v kompoziciji št. XI, kjer je tako tudi dosegel prav učinkovit kontrast med posameznimi deli, ki pa so ga tokrat očitno narekemale besede. Kristusov odhod v nebo in radostno vriskanje ob tem ponazarja uvodna tema, ki jo eksponira suprema in svobodno imitira media. Medtem ko se njen prvi del vzpenja po tonih toničnega kvartsekstakorda, ima drugi na besedo jubilo, značilen melizem (pr. 14). Klic trobente je v nadaljevanju plastično

A - scendit De - us in ju - bi - lo

Detailed description: This is a single-line musical score in treble clef. The lyrics are 'A - scendit De - us in ju - bi - lo'. The melody starts with a quarter note 'A', followed by quarter notes 's', 'c', 'e', 'n', 'd', 'i', 't', 'D', 'e', ' -', 'u', 's', then eighth notes 'i', 'n', 'j', 'u', eighth notes ' -', 'b', 'i', eighth notes ' -', 'l', 'o'.

upodobljen s pregnantno mislijo, temelječo na padajočih tonih trizvoka (pr. 15). V plesno razgibanem in konsekventno homoritmičnem zaključku

in vo - ce tu, - boe

Detailed description: This is a single-line musical score in treble clef. The lyrics are 'in vo - ce tu, - boe'. The melody starts with eighth notes 'i', 'n', eighth notes 'v', 'o', eighth notes ' -', 'c', eighth notes 'e', eighth notes 't', eighth notes 'u,', eighth notes ' -', eighth notes 'b', eighth notes 'o', eighth notes 'e'.

v tridelni menzuri pa razločno odmevata veselo petje in igra na psalterij (pr. 16).

psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi no - stro psal - li - te

psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi no - stro psal - li - te

Detailed description: This musical score consists of two staves. The top staff is a vocal line with lyrics 'psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi no - stro psal - li - te'. The bottom staff is a psalterion line with lyrics 'psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te psal - li - te re - gi no - stro psal - li - te'. The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of quarter notes and eighth notes.

Kot klic nemočnega človeka k bogu zveni prepričljivo kompozicija št. V. Umirjene in zadržane začetne takte, ki se, če izvzamemo kadenco na toniki z veliko terco, ujema z molom, označuje otožnost. Sledi skozi tri glasove imitacijski vstop nove, ritmično in melodično bolj razgibane misli in kadenca z modulacijskim odklonom v dominantno. Vzkliki visita nos (obišči nas) izstopijo v sredini z jedrnato mislijo, ponavljajočo se v vseh glasovih deloma doslovno, deloma spremenjeno.

Čeprav po vsebini teksta, ki je klicanje božje pomoči in milostljivosti, sorodna prejšnji kompoziciji, je št. XIV izrazno precej drugačna. Je v miksolidijski tonaliteti, ke se s pogosto zvišano VII. stopnjo približuje duru in je pretežno vedra in svetla. Izjema je le temnejši dorski pasus na besede et propitius esto peccatis nostris (in bodi milostljiv našim grehom), kjer je ekspresivni povdarek na melizmatško razgibanem srednjem glasu.

Z neposrednostjo in mehko žalobnostjo pritegne kompozicija št. XX, katere uvodna tema se izrazno in deklamacijsko lepo ujema z vprašanjem: Quare tristis es anima mea? (Zakaj si žalostna moja duša?, pr. 17). Čeprav



bi naslednje vprašanje: et quare conturbas me? (in zakaj me vznemirjaš?) lahko dobilo globlji poudarek, tudi sila preprosta uglasbitev teh besedi z nekaj akordi ne moti poprej ustvarjenega razpoloženja.

Kolikor je doslej mogoče poznati ustvarjalnost skladatelja Daniela Lagkhnerja, lahko na podlagi gornjega prikaza sodimo, da predstavljajo zbori zbirke »Flores Jessaei« najboljši skromen del njegovega opusa. Avtor jih je v predgovoru brez pretiravanja označil kot enostavne in kratke skladbe, za katere ne bo potrebno zaslužnih pevcev in težkih vaj. Namenil jih je predvsem dečkom in malemu številu prijateljev ter izrazil željo, da bi se izvajale izključno za razvedrilo, ne pa da bi se ponašale. Ker gre za povsem drobne skladbe, v katerih se je avtor še posebej oziral na omejena izvajalna sredstva, je razumljivo, da se tu njegova fantazija in sposobnosti niso mogle sprostiti tako kot bi se lahko sicer. Seveda pa to še ni zadostna utemeljitev relativno konservativne stilne podobe zbirke »Flores Jessaei« za čas neposredno po letu 1600, ko je že na pohodu nova baročna glasba. Vzrok za takšno stilno podobo je iskati predvsem v pretežno konservativni usmerjenosti tedanje protestanske in katoliške cerkvene glasbe. Skladbe zbirke predstavljajo starejši tip triciniuma, priljubljen v obliki z enakomernimi parti v protestantskem repertoarju že vse od G. Rhawa (1542) dalje. Ta pa se loči od novejšega tipa, ki postaja vse bolj duet zgornjih glasov nad zvočnim fundamentom basa in tako prehaja v zgodnjebaročni vokalni koncert s continuumom. Ne glede na drobnost in konservativen značaj skladb pa je treba avtorju na splošno priznati obvla-

danje tehnike polifonega stavka in sposobnost ustreznega muzikalnega izražanja. Zato skladbam kljub njihovi povprečnosti v literaturi te vrste ni odrekati določene umetniške vrednosti, vsaj nekatere od njih pa lahko tudi prispevajo k sodobnemu repertoarju izvajalne prakse stare polifone umetnosti.

SUMMARY

The collection »Flores Jessaei, musicis modulis & fere tribus paribus adaptatic« of Daniel Lagkhner (Lackner) was printed by Paul Kauffmann in Nürnberg in 1606, where at the beginning of the 17th century all other collections of the same author were published. The only existing copy is to be found in the Von Schermarsche Familienstiftung in Ulm, whereas the copy from the archives of Saint Mary's Church in Elbling was destroyed during the war. The collection is dedicated to Dr. Bierdümphel, a Vienna doctor and the composer's patron. It contains 28 short compositions on sayings from the Bible, written for three voices — *suprema*, *media* and *infima*. A considerable portion is *ad aequales*, intended for high boys' voices. Among the *ad aequales* compositions No. XIII is an exception, since it is written for low male voices: two tenors and one bass. The other group consists of compositions which, apart from boys' or rather female voices, for the performance of the lower part extending down to C requires also tenors.

The compositional structure is markedly polyphonic, where imitation or rather »durch«-imitation play an important role. Imitation is present in every single composition, comprising usually two if not even three of its sections. Sequential repetition and modification of the theme are sometimes bound to imitation, with which organic development as well as unity of the composition are achieved. Similar to imitation is the technique of exchanging parts (*Stimmtausch*), used at the beginning of the last two compositions. Also those passages which are not based on imitation are prevaillingly polyphonic and built in a free contrapuntal way. The harmony, as far as it appears, is bound to triple and only exceptionally to double measure. The most frequent order of incipits is: *suprema*, *media*, *infima*. In spite of the advantage of the *suprema* at the beginning more than three quarters of all compositions have the *nota finalis* with its preceding half-tone in the middle part.

Among the modes used the jonian and the dorian ones have precedence. One composition belongs to the eolian and mixolydian mode, whereas another one is aeolio-phrygian. Diatonics prevail and only here and there those chromatic tones, typical of the strict polyphonic idiom, are to be found. Modulatory divergences to the dominant in a rather more recent harmonic sense are not rare. Apart from that, some compositions or rather some of their sections tend towards major and minor, which gives proof to the fact that the trend towards the new tonal feeling was well under way.

The melodies are predominantly syllabic and often bound to short note values and, here and there, to the repetition of tones. However, shorter or longer melisms are to be found as well. The melisms are usually of an abstract musical nature, and only in a few cases the author used them for tone painting or the expressive emphasis. The melodies are nearly always in keeping with the rules of the strict counterpoint. This kind of melodic formation, in agreement with strong diatonic harmony and with very cautious treatment of the dissonance, reveals that new expressive tendencies which were coming to the fore already in the latter half of the 16th century did not leave more visible traces in the discussed compositions of Lagkhner.

In the introduction the author says that he wrote his compositions in the way of villanellas. The fact that villanellas were popular not only in Italy but also in the German countries, explains their modelling appearance also in the

field of religious music. Already in 1586, in Rome two volumes of the »Diletto spirituale« collection were printed, containing canzonettas, cognate with villanellas, on religious texts in Latin and Italian. In 1591 and 1594 the German composer Adam Gumpelzhaimer published »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Villanellen« in three parts and »Neue deutsche geistliche Lieder nach Art der welschen Canzonen« in four parts. Whether Lagkner knew of this or of some other related collections is not documented, though it is not impossible. His statement regarding the way of composing stands only for the formal scheme (ABC or rather AB with repetitions) and for the three-part structure most common with the villanella. On the other hand, his choral compositions differ from the popular Italian form already as regards the text, Latin biblical prose. Unlike the villanellas they have a strong polyphonic structure and reflect rather serious expressiveness, similar to that of the motet. Although the villanella became more artificial in the latter half of the 16th century and adopted some polyphonic elements, it retained more or less cheerful and folk-like expressiveness as well as rhythmical liveliness. Compositions approaching the villanella are only those numbered XXIV to XXVIII. Much more useful, though rather general, is the definition in the sense of the tricinium which, in the narrower sense of historical terminology, comprises the protestant religious as well as secular repertoire of three-part vocal compositions of the 16th and early 17th century. As far as our knowledge of Daniel Lagkner's output goes, the collection »Flores Jessae« appears to be the most modest part of his opus. Considering the fact that we are dealing with little pieces in which the author had to take into consideration restricted means of performance, it is quite understandable that his inventiveness and creative abilities could not flourish as they might have in a more favourable context. This in itself does not provide a satisfactory explanation for the rather conservative style of this collection which appeared soon after 1600. The reason is to be sought in the rather conservative orientation of contemporary protestant and catholic church music. The compositions represent thus an older type of the tricinium, popular in the form of even parts, as used in the protestant repertoire ever since G. Rhaw (1542). It differs thus from the newer type, which is becoming more and more of a duet of upper voices over the bass and evolves thus into the early baroque vocal concerto with continuo.