

UDK 784.1''16'':781.6

ZBIRKA »FLORUM JESSAEORUM« (NÜRNBERG 1607)  
DANIELA LAGKHNERJA

Jože Sivec (Ljubljana)

Med glasbeniki, ki so konec 16. oziroma na začetku 17. stoletja zapustili slovensko etnično ozemlje in si poiskali zaslužek drugod, kjer so bile razmere za njihov umetniški razvoj in delo ugodnejše, je tudi Daniel Lagkhner (Lackner), ki se je rodil nekje v drugi polovici 16. stoletja v Mariboru.<sup>1</sup> Kdaj je odšel iz svojega rodnega mesta, ni znano, gotovo pa je bil, kot sklepa H. Federhofer<sup>2</sup>, že dolgo pred letom 1600 v Loosdorfu na Nižjem Avstrijskem, kjer je služboval kot glasbenik pri baronu Losensteinu. Razen tega je bilo njegovo delo povezano še s tamošnjo protestantsko cerkvijo in ugledno latinsko šolo, ki jo je ustanovil Losenstein. Lagkhnerjevo bivanje v Loosdorfu je izpričano do leta 1607, potem pa se za njim izgubi sleherna sled. Löschejeva trditev, da je moral kot protestant v pregnanstvo, se ne zdi neutemeljena<sup>3</sup>, vendar zanjo ni nobenega dokaza.

Iz ustvarjalnosti tega bržkone precej plodovitega skladatelja so se ohranile do zadnje vojne štiri zbirke kompozicij, poleg teh pa še nekatere posamezne skladbe.<sup>4</sup> Žal je del njegove kar zajetne glasbene zapuščine uničila vojna. Tako obstajata danes v celoti samo še zbirki »Soboles musica, id est Cantiones sacrae 4, 5, 6, 7 et 8 v.« (1602) in »Flores Jessaei musicus modulis & ferè tribus paribus adaptati«.<sup>5</sup> Prva vsebuje 28 štiri, pet, šest, sedem in osemglasnih motetov in je v Centralni škofijski knjižnici (Bischöfliche Zentralbibliothek) v Regensburgu in Mestnem arhivu (Stadarchiv) v Kamenzu, druga pa 28 kratkih triglasnih duhovnih kompozicij za deški zbor in jo hrani Von Schermarsche Familienstiftung v Ulmu. Medtem ko je zbirka »Neuer teutscher Lieder 1. Theil mit 4 stimm. comp.« (1606), ki je bila v berlinski Kraljevi knjižnici (Königliche Bibliothek), pogrešana, je zbirka »Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musi-

<sup>1</sup> Cvetko D., *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem I*, Ljubljana 1958; 217; Cvetko D., *Musikgeschichte der Südslawen*, Kassel—Maribor 1975, 102.

<sup>2</sup> *Die Musik in Geschichte und Gegenwart*, VIII, 71—72.

<sup>3</sup> Lösche G., *Geschichte des Protestantismus im vormaligen und im neuen Österreich*, Wien 1930, 91 ss., 226.

<sup>4</sup> Eitner R., *Biographisches-Bibliographisches Quellen-Lexikon*, Graz 1959—1960, VI, 14—15.

<sup>5</sup> *Répertoire International des Sources Musicales, Einzeldrucke vor 1800*, V, Kassel 1975, 200.

cos numeros disseminata« (1607) danes nepopolna. Njen edini primerek, ki ga je hranil arhiv Marijine cerkve v nekdanjem vzhodnopruskem mestu Elbingu (poljsko Elbląg), je izgubljen; ostale so le posamezne knjige glasov, raztresene po različnih hraniščih. Ta zbirka je izšla, enako kakor vse druge, v Nürnbergu, kjer je bila natisnjena pri Paulu Kauffmannu. Avtor jo je posvetil svojemu prijatelju Paulu Traunerju, glavarju Štajerske, in datiral v Loosdorfu na večer pred praznikom apostolov Petra in Pavla leta 1607. Na naslovni strani beremo, da je bil Lagkhner glasbenik barona Losensteina in doma iz Maribora na Štajerskem. Zbirka vsebuje 31 kompozicij, označenih z rimskimi številkami od I. do XXXI., ki so uglasbitve svetopisemskih izrekov v latinski prozi. Med kompozicijami so popolne le št. I.—VII., XI., XII., XIX., XX. in XXI., za vse druge manjka cantus. Od glasov se nahajajo: alt in tenor v Torunu (Biblioteka Uniwersytecka), tenor in bas v Wolfenbüttlu (Herzog-August-Bibliothek) in tenor in cantus v Växjöju (Stifts- och Landsbiblioteket). Čeprav je torej zbirka znatno okrnjena in njenega kompozicijskega stavka ne moremo v celoti podrobno analizirati, je tisto, kar je ohranjeno, dovolj, da si lahko ustvarimo o njeni stilni podobi in vrednosti že kar precej konkretno podobo.

Zbirka »Florum Jessaeorum« je komponirana za različne vokalne zasedbe in je zato razumljivo, da lega glasov po posameznih skladbah močno variira. Vrsta skladb je nedvomno namenjena mešanemu zboru oziroma ansamblu moških in deških glasov. Moserjeva trditev, da je enako kot zbirka »Flores Jessaei« tudi ta zložena ad aequales<sup>6</sup>, povsem ne drži. Skladbe št. XVII., XVIII., XXIX., XXX. in XXXI. namreč kažejo izrazit basovski register.

Pri tej skupini gre spodnji glas navzdol vse do G ali celo E, medtem ko sega zgoraj samo do a ali c<sup>1</sup>. Tenor zajema nižji del male oktave, vključno ton c ali d, a se navadno ne povzpne prek c<sup>1</sup> oziroma d<sup>1</sup>. Le v kompoziciji št. XXXI. je znatno višji in poje od g do g<sup>1</sup>. Alt ostaja pretežno v tonskem prostoru med e in a<sup>1</sup>. Povsem izjema je kompozicija št. XVIII., saj se tu alt giblje med d in c<sup>1</sup> in nujno zahteva zasedbo s tenorjem, tako da gre praktično za dva tenorska parta. Sorazmerno visok je part alta v kompoziciji št. XXXI. (cis<sup>1</sup>-e<sup>2</sup>), ki je prikladnejši za sopran.

Naslednja skupina kompozicij (št. I., XVI., XIX., XXVIII.) je postavljena nekoliko više. Tu obsega bas baritonsko območje od A oziroma B pa do d<sup>1</sup> ali izjemoma f<sup>1</sup>. Tenor zavzema altovsko lego med f in a<sup>1</sup>, je pa izvedljiv tudi za visok moški glas. Alt sega od h oziroma c<sup>1</sup> do d<sup>2</sup> in je dejansko drugi sopran.

Najštevilnejša skupina skladb (št. II., III., IV., V., VI., VII., VIII., IX., X., XI., XIV., XXII., XXIII., XXIV., XXV.), v kateri se giblje bas v tenorskem območju od c ali d pa do f<sup>1</sup> ali g<sup>1</sup>. Tenor se zadržuje v mejah alta ali mezzosoprana od f ali a pa do g<sup>1</sup> oziroma tudi c<sup>2</sup> ali d<sup>2</sup> in ga je torej mogoče nekajkrat zasesti tudi z visokim moškim glasom. Izjema pri tej skupini je tenor kompozicij št. VII. in XXI., ki se razteza od d do a<sup>1</sup> in v nižini odločno presega ženske glasove možnosti. Ker v navedenih primerih tudi bas ne gre navzdol dlje kot do d, je razumljivo, da glasovni

<sup>6</sup> Moser H. J., *Die Musik im frühevangetischen Österreich*, Kassel 1954, 47.

območjih teh partov v znatni meri nista izdiferencirani. V skladu z višjo lego tenorja se giblje pri večini kompozicij obravnavane skupine tudi alt v obsegu drugega soprana (od  $h$  ali  $c^1$  do  $f^2$  ali  $g^2$ ). Nekoliko izven omenjenega območja sega le alt kompozicij št. V. in XI. z obsegom od  $a$  do  $d^2$  oziroma od  $e^1$  do  $a^2$ .

Končno je še nekaj skladb (št. XII., XV. in XXVII.), ki so namenjene izrazito visokim glasovom. Pri teh je bas pravzaprav alt in ima obseg od  $f$  do  $c^2$ . Kot pri prejšnji skupini leži tenor v območju alta (od  $f$  oziroma  $g$  do  $c^2$ ) ali drugega soprana (od  $a$  do  $d^2$ ), medtem ko se giblje alt v visoki sopranski legi.

Kolikor je ohranjen cantus, je treba ugotoviti, da se njegov obseg skoro vselej krije z obsegom alta; v kompoziciji št. XII. je celo nižji od njega.

Močnemu variiranju lege glasov ustreza tudi raznolikost uporabe ključev. V kompozicijah nizke lege so zabeleženi alt, tenor in bas v ustreznem altovskem, tenorskem in basovskem ključu, medtem ko je za manjkajoči sopran Lagkhner uporabil, tako vsaj lahko sklepamo, sopranski ali violinski ključ. Kompozicije druge skupine imajo cantus v violinskem ali sopranskem, alt v sopranskem ali mezzosopranskem, tenor v altovskem in bas v baritonskem oziroma izjemoma v tenorskem ključu. Pri kompozicijah izrazito visoke lege notira skladatelj bas z altovskim ali mezzosopranskim, tenor z altovskim, sopranskim ali mezzosopranskim, alt in po vsej priliki tudi cantus z violinskim ključem. V vseh ostalih primerih so cantus in alt v sopranskem ali violinskem, tenor v altovskem in mezzosopranskem in bas v tenorskem ključu.

Zbirka »Florum Jessaeorum« zajema vse tonovske načine, ki so bili v renesansi in še tudi v zgodnjem baroku v rabi. Ti nastopajo v prvotni in transponirani obliki, kar pa, kot pokaže primerjava tonskega obsega posameznih skladb, ni v zvezi z glasovno lego v tem smislu, da bi bile skladbe v transponiranih tonskih načinih višje od tistih v originalnih. Med tonskimi načini vodi jonski, predstavljajo ga kompozicije št. XIII., XIV., XV. in XVI. v originalni in št. I., II., III., IV., XXVII. in XXVIII. v transponirani obliki. Jonski sledi dorska tonaliteta s kompozicijami št. VI., VII., VIII. in IX. kot transponirana in s št. XXI., XXII. in XXIV. kot originalna. Eolski in miksolidijski način predstavlja po pet skladb. Medtem ko nastopa miksolidijski le v prvotni obliki (št. XXV., XXVI., XXIX., XXX. in XXXI.), srečamo eolskega spet transponiranega (št. XIX. in XX.) ali originalnega (št. X., XI., XII.). V frigijski tonaliteti je le kompozicija št. XVII.; št. XVIII. zaključuje sicer na frigijski toniki, pripada pa eolskemu načinu, št. XXIII., ki je notirana brez nižaja kot predznaka na začetku, oscilira med dorsko in transponirano jonsko tonaliteto in se v zadnji tudi konča.

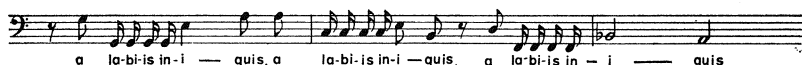
Od kromatičnih tonov srečujemo v zbirki le tiste, ki so bili dovoljeni v strogem modalnem stavku XVI. stoletja, tj.  $b$ ,  $es$ ,  $fis$ ,  $cis$  in  $gis$ . Uvedba teh, vsaj v kompozicijah, ki jih v celoti poznamo, nikjer ne povzroča simultanege prečja, ki spričo svoje problematičnosti nujno zahteva korekturo akcidenc. Glede višaja pred tonom  $h$  v tenorju kompozicije št. XIII. pa je povsem jasno, da ga je razumeti le kot opozorilo, da na tem mestu, tj. na vrhu melodičnega postopa, označenega tona ne smemo znižati.

Ker je harmonski stavek zbirke »Florum Jessaeorum« na splošno še močno zakoreninjen v diatoniki in tudi funkcionalna vloga akordov večinoma ne stopa izraziteje v ospredje, nekoliko preseneča, da modulacija oziroma modulacijski odklon v bolj ali manj novejšem harmonskem smislu, kot so ju uporabljali različni renesančni skladatelji, nista redke pojav. Navadno nastopa modulacija znotraj kompozicij, in to na koncu posameznih delov; največkrat v dominantno, včasih pa tudi v tonično paralelo in subdominantno. Modulacijo v dominantno najdemo v kompozicijah št. V., XIII., XIV., XXVII. (iz jonskega načina v miksolidijsko toniko), VII., VIII., IX., XXI. (iz dorskega načina v eolsko toniko) in XXXI. (iz miksolidijskega načina v dorsko toniko). Kot primer odklona v tonično paralelo omenimo zaključek prvega dela kompozicije št. VIII., katere osnovni način je transponirani dorski. Tu gre za odklon, ki bi se ga že dalo tolmačiti nekako v smislu prehoda iz naravnega g-mola v B-dur. Odklon v subdominantno zasledimo v kompozicijah št. XI. in XXXI. Končno naj opozorimo še na odklon iz jonskega v toniko eolskega načina z veliko terco v kompozicijah III. in IV.

Struktura kompozicijskega stavka obravnavane zbirke je pretežno polifonska in tako nastajajo tudi akordi v prvi vrsti kot rezultat istočasnega vodenja več melodičnih linij. V težnji za trdno in celovito zgradbo uporablja Lagkhner pogosto imitacijo, s katero navadno uvaja posamezne odseke skladb. Seveda ne manjka tudi homofonija. Vendar se ta največkrat omejuje na kratke akordske bloke ali pa nastopa v posameznih delih v zvezi s pojavljanjem tridelne menzure in večinoma daljših notnih vrednosti (brevis, semibrevis). Če so že kdaj pasusi v tridelni menzuri polifonski, pa niso imitacijski, ampak so svobodno kontrapunktski. V takšnih primerih je muzikalno gibanje večinoma vezano na krajše notne vrednosti (minime ali semiminime). Kljub odločnemu prevladovanju polifonije pa zveni glasbeni stavek dovolj polno, saj nastajajo kot rezultat sočasnega razpleta melodičnih linij popolni kvintakordi in sekstakordi. Če najdemo npr. v kompoziciji št. V. v štiriglasju na težko dobo trizvok brez terce, je to redka izjema. Tudi tu pa že takoj na drugi dobi vstopi manjkajoča terca. Pojav si v omenjenem primeru lahko razložimo le v zvezi z imitacijo, ki zajema vse glasove. Sicer povečuje masivnost stavka harmonsko kadenciranje, ki je relativno pogosto in ustvarja z vertikalnim členjenjem vtis preglednosti. To členjenje prihaja do izraza še toliko bolj, ker velikokrat vsi glasovi ob zaključku nekega odseka končujejo hkrati in je tudi začetek naslednjega oddeljen z zaznavno cezuro.

V tehničnem pogledu je kompozicijski stavek zbirke »Florum Jessaeorum« precej dognan, okornih mest in nerodnosti v vodenju glasov skoro ni. Na splošno je potek glasov gladek in kar eleganten. Vse kaže, da si je Lagkhner prizadeval kar le mogoče upoštevati glavna načela klasične polifonije. Vztrajno se je izogibal prepovedanim postopom in svobodnejši uporabi disonance, celo manjšim odklonom od stroge norme, ki so bili v tedanji kompozicijski praksi splošno razširjeni. Tudi gradnja njegovih melodij je skoro docela v skladu s pravili strogega kontrapunkta. Tu se kaže, podobno kot v večinoma močno diatonski harmoniji, skladateljeva zadržanost. Težnje za ekspresivno in afektivno poudarjeni način oblikova-

nja, ki proti koncu 16. stoletja že postopoma usmerja razvoj glasbene renesanse v barok, so mu bile še tuje. Tako nastopajo v melodiji zvečani in zmanjšani intervali, ki so bili zlasti razširjeni v madrigalu, a jih je na prehodu v 17. stoletje že drzno uporabljali tudi v motetih G. Gabrieli, le sila redko. Medtem ko se pojavu zvečane kvarte v basu (b — e<sup>1</sup>) in sopranu (b<sup>1</sup> — e<sup>2</sup>) kompozicije št. III. ne dà izogniti, razen če svojevoljno znižamo e, pa lahko prepovedani postop zmanjšane kvarte (f<sup>1</sup> — cis<sup>1</sup>) v tenorju kompozicije št. IV. in XXIII. eliminiramo, če interpretiramo višaj v smislu le rahlo zvišane intonacije. Vendar se ne zdi zgrešeno, da tu cis ostane, ker je bržkone vodila skladatelja v uporabi višaja težnja za poživitev harmonskega stavka (akord a-cis-e kot stranska dominanta k VI. stopnji). Od ostalih intervalov, ki jih ne dopušča strogi stavek, najdemo v zbirki še malo septimo in veliko seksto navzgor, v postopu navzdol pa malo in veliko seksto. Vendar je učinek prepovedane velike sekste oziroma male septime npr. v kompozicijah št. II. in XI. oblažen, ker je vmes pavza semiminima, ki deli eno melodično frazo od druge. Melodično gibanje je večinoma postopno in tekoče in poteka mestoma v prav širokem razponu. Tudi za bas postopno gibanje in spevnost nista redkost. Zato toliko bolj preseneča s svojo skokovitostjo in oglatostjo pasus basa v kompoziciji št. XVII. (Prim. 1). Podobno okorno učinkuje potek tenorja v kompoziciji št. VII., kjer

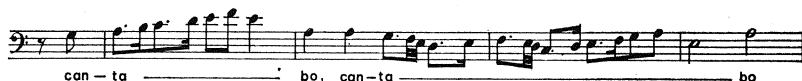


ta napravi po daljšem premoru skok za decimo navzdol (f<sup>1</sup> — d) in se nato povzpne v intervalih kvarte, kvinte in ponovno kvarte do g<sup>1</sup>.

Za melodično zbirke »Florum Jessaeorum« je značilna izdatna uporaba melizmov, ki se radi odvijajo v dolgih pasajah. Tako je melodična linija ponekod nemirno vzvalovana in že skoro baročno okrašena. Kaže, da je melizmatika največkrat abstraktno muzikalnega značaja. Vendar v določenih primerih ni zanikati, da služijo melizmi za izražanje radostnega afekta in ponazarjanje podob v samem kontekstu besedila. Prav lepo je Lagkhner ponazoril npr. gibanje vozov v kompoziciji št. XXII., kjer najdemo na besedo (in) curribus (= v vozovih) tekočo pasažo (Prim. 2). Go-



tovo tudi ni slučajna melizmatika v zvezi z besedo cantabo (= sem pel) v kompozicijah št. X. in XXIII. (Prim. 3).

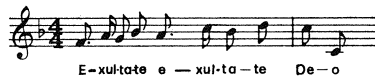


Skladbe obravnavane zbirke, ki jih je avtor imenoval cantionae, so še najbližje motetu. Takšno opredelitev utemeljuje ne glede na dosledno po-

navljanje posameznih delov njihov značaj in izrazito polifonski ustroj in pa še zlasti to, da niso zasnovane strofično. Sicer so kratkega obsega in s ponavljalnimi znaki razdeljene večinoma na tri, a včasih le na dva dela, kar torej nakazuje malo dvodelno oziroma trodelno obliko (AB, ABC). Ne glede na postavitev omenjenih znakov pa je v nekaterih primerih (št. III., VIII., XVII. in XXXI.) zaradi zaznavne razlike v tematiki, ritmu ali strukturi stavka možno govoriti o štiridelnosti (ABCD).

Čeprav je osnovna menzura dvodobna, najdemo v več kot polovici kompozicij tudi tridobno, ki pa se skoro vselej omejuje na odsek v sredi, le v kompozicijah št. XVI. in XXXI. nastopi dvakrat, na začetku oziroma v sredi in na koncu. Njeno uvajanje izhaja predvsem iz težnje po muzikalnem kontrastu in ga ne diktira mera besedila, ki je biblična latinska proza. Ponekod je uvedba tridobnosti tudi izraznega značaja in služi poudarku radostnega afekta v besedilu. Prehod v tridelno mero, ki je praviloma vezana na dolge vrednosti (brevis, semibrevis), pomeni znatno pospešitev tempa. Lagkhner ga naznačuje z znakoma 3 ali  $\emptyset$  3, med katerima pa ni pomenske razlike. V zvezi s tridobno menzuro nastopi tudi večkrat koloracija in to v kombinaciji  $\blacklozen$   $\blacksquare$  ali izjemoma  $\blacksquare$   $\blacksquare$   $\blacksquare$  kot hemiolia major. Medtem ko je koloracija v prvem primeru že odveč, saj je tudi brez nje jasno razvidna imperfekcija, pa naznačuje v drugem primeru tri imperfektne brevis.

Iz skupine kompletno ohranjenih kompozicij zbirke izdvojimo najprej št. IV., ki kljub kratkosti in preprostosti pritegne s svojim živim in neposrednim izrazom. Grajena je iz treh po strukturi kontrastnih delov, a deluje kot strnjena in lepo zaokrožena celota. Njeno uvodno temo, ki se zdi bolj instrumentalnega kot vokalnega značaja, karakterizira oster punktiran ritem in postopno vzpenjanje iz osnovnega tona po tercah do sekste in nato skok iz kvinte za oktavo navzdol. (Prim. 4).



Za imitacijskim začetkom in kadenco na toniki je dosežena v kompaktnem homofonskem nadaljevanju izrazna napetost z uvedbo kromatskega zvišanja (h) oziroma z odklonom v dominantno in nato preokretom iz osnovnega, tj. transponiranega jonskega v transponiranega eolski način, na čigar toniki z veliko terco krepko izzveni prvi del (A). Tudi živahnejši konsekventno homoritmični in akordski osrednji del (B) v trodelni menzuri, v katerem nastopata pogosto trizvoka a-cis-e in d-fis-a občutimo prej eolsko kot jonsko skoro vse do njegovega zaključka, kjer se spet izrazito uveljavi jonski način. Tu je ob vrnitvi v prvotno menzuro učinkovita uvedba hitro tekočih pasaž v gornje glasove, nakar prevladuje hitro gibanje v šestnajstinkah (fusah) še v kratkem sklepem delu (C). Na ta način je Lagkhner dosegel stopnjevanje izraza radosti, ki je tudi ustrezno poudarjen z melizmi v vseh glasovih.

Vsebinsko nasprotje v besedilu je znal Lagkhner prepričljivo izraziti v kompozicijah št. XIX. in XX. V št. XIX. učinkujejo kot mračna in žalobna fasada počasni in zadržani uvodni akordi na besede »Qui seminant

in lacrymis«. Zatem se vrste svetle in vedre tonske podobe, ki jih evocira tekst, govoreč o radosti tistih, ki sejejo v solzah. Sredstva, ki se jih avtor poslužuje za podčrtavanje nasprotja, so ustroj kompozicijskega stavka, tonaliteta in hitrost muzikalnega gibanja. Medtem ko so prvi takti izrazito homofonski, v daljših notnih vrednostih in v transponirani eolski tonaliteti, ki se harmonsko približuje d-molu, se izvrši z besedami »in exultatione metant« (= bodo želi v veselju) izrazni preobrat (Prim. 5). Zdaj nastopi

Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent  
 Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent  
 Qui se - mi - nant in la - cry - mis in e - xul - ta - ti - o - ne me - tent

jonska tonaliteta, ki je nato v veljavi skoro do kraja skladbe. Razen tega se prejšnja kompaktnost stavka z imitacijo razrahlja in poživi z uporabo krajših notnih vrednosti. Sprva prevadujejo semiminime, pozneje pa so pogostejše tudi fuse in obsežne hitre kolorature na besedo exultatione.

Podobno kot v prejšnji zveni mračno in tesnobno tudi začetek kompozicije št. XX., ki prinaša klic nemočnega za odrešenjem. Kot tam je skladatelj tudi tu uporabil eolsko tonaliteto, sicer pa je zasnoval uvodne takte imitacijsko, s čimer bolj živo izstopajo ponavljajoči se klici. Tema, na katero se vežejo, je preprosta, a dovolj izrazita. Intonira jo najprej tenor in za njim povzame na spodnji kvinti v razdalji dveh četrtnih bas, ki intervalsko spremeni njen drugi del. V isti obliki jo imitira oktavo višje sopran, medtem ko prinese alt le drugi del teme v prvotni obliki. Ob besedah »et psalmos nostros cantabimus« (= in peli bomo psalme) se z nastopom preprostega homofonskega in pretežno v semiminimih potekajočega stavka atmosfera razjasni in tesnobnost sprosti. Razjasnitev pride zlasti do izraza v taktih 6—7, ki se harmonsko z zvišanjem b v h ujemata s svetlim C-durom.

Poleg kompozicije št. XIX. se ne začneta imitacijsko še št. III. in V. Čeprav je imitacijski princip v št. III. prisoten na nekaj mestih, mu ne pripada vidnejša vloga. Začetek je poziv k božji hvalnici (»Laudate Dominum«), vendar zvone uvodni akordi nekam umirjeno in zadržano. Zvočna kompaktnost se razrahlja le za hip ob besedi omnes, ko preide v tesni imitaciji kratek motiv iz soprana v bas in alt. Kot prvi se začneta homofonsko tudi drugi del, v nadaljevanju pa prinese tenor daljšo temo, ki jo v razdalji štirih dob povzame v unisonu bas, medtem ko zgornja glasova le dodajata svoboden kontrapunkt. Akordski zaključek s postopom zvečane kvarte v basu in soprano zveni trdo in monotono in se tudi ne sklada s prejšnjim dokaj uglajenim potekom kompozicije. Konsekventno homofonsko je grajen spet obsežnejši tretji del v punktiranem tridelnem ritmu. Občutimo ga kot izraz radosti ob misli, da je božja pravičnost večna (ponavljanje besedi »et veritas Domini manet in aeternum«). Značilna je strogo simetrična gradnja iz treh pettaktnih stavkov, ki kadencirajo zapored na tonični paraleli, dominantni in toniki. Sekvenčno ponavljanje jedrnate

misi, ki se tu pojavi v tretjem stavku v preprosti homofoniji, ne moti, ampak služi njenemu podčrtavanju. Ker zaključni del v dvodobni menzuri temelji na istih besedah kot prejšnji, bi pričakovali izrazno stopnjevanje, ki pa ga skladatelj z nekaj takti imitacijske obdelave kratke teme ni dosegel. Razen tega ni prezreti, da je tu melodično oblikovanje cantusa dokaj monotono in neizrazito.

Med kompozicijami zbirke, ki jih v celoti poznamo, je najbolj polifonska št. VI., ki jo označujeta trpka izraznost in skoro arhaična zvočnost. Če izvzamemo zadnje tri kontrapunktsko svobodno grajene takte, temelji vseskozi strogo na principu imitacije, pri čemer se glasovno tkivo nenehno med seboj tesno prepleta. Uvaja jo karakteristična tema soprana, ki se postopoma dviga po tonih dorskega diapenta in se na koncu vrne s kvintnim skokom v izhodiščni ton. (Prim. 6)

Cant.  $\frac{4}{4}$  Vi - as tu - as, Do-mi-ne, demonstra mihi demonstra mi - hi,

Alt.  $\frac{4}{4}$  Vi - as tu - as, Do-mi-ne, demonstra mi - hi.

To temo imitirajo v spodnji oktavi bas, tenor in alt pa v spodnji kvarti. Še preden jo izpoje alt, prinese novo temo sopran, katero povzame alt. Neposredno sledi spet nastop prve teme, njena imitacijska obdelava in zaključek z avtentično kadenco na toniki. V drugem delu zbudi pozornost tema, ki je uporabljena v imitacijskem postopu v treh variantah in kaže hkrati sorodnost z drugo temo prejšnjega dela (Prim. 7). Ali gre pri tem

et se - mi - tas tu - as, et se - mi - tas tu - as

C1 C2 C3

et se - mi - tas tu - as, et se - mi - tas

že za proces zavestne tematske izpeljave, je seveda z gotovostjo težko pozitivno odgovoriti.

Z začetno temo te kompozicije se ujema melodično začetna tema kompozicije št. XI, ki je v eolski tonaliteti (Prim. 8). Razlika je le v tretjem

in me transi - e - runt in. me transi - e - runt

tonu, ki je tam mala, a tu velika terca. Odtod seveda tudi svetlejša izraznost, ki pa se ravno ne sklada najbolje z besedami: »In me transierunt irae tuae« (= Nadme je prišla tvoja jeza). Vendar nastopi že neposredno zatem stemnitev, ko se tema z istimi besedami ponovi na zgornji kvarti z malo terco. S to ponovitvijo teme, ki se zdaj giblje v okviru dorskega diapenta, pa je že razločno prisoten element dorskega načina, v katerega se stavek nedvoumno prevesi v kadenci. Sicer je pritegnilo skladateljevo pozornost predvsem oblikovanje besed »et terrores tui conturbaverunt me« (= in



tvoja jeza me je vznemirila). Sredstva, s katerimi je Lagkhner ponazoril nemir in zmedenost grešnika, so enostavna in vendar efektna: hitrejša gibanja imitacijsko razvijajočih se glasov, ki je doseženo s pogostejšo uporabo manjše notne vrednosti (semiminima), in potem še stopnjevanje z uvedbo hitrejša tridelne menzure.

Težnja za tonsko ponazoritvijo določenih besedi je bržkone tudi soodločala pri oblikovanju markantne in relativno obsežne teme, ki uvaja kompozicijo št. XII (Prim. 9). Za njen drugi del je namreč značilno postopno



dviganje, ki ga je mogoče povezovati s pomenom besed Vidi impium / super exaltatum (= Glej grešnika, visoko dvignjenega). To dviganje pride zlasti lepo do izraza v nadaljevanju v ekspresivni liniji soprana, ki se povzpne do male sekste in nato postopoma vrne prek zvišane sedme stopnje v izhodiščni ton tonike. Naj še opozorim, da je Lagkhner pri imitaciji teme njen začetni interval spremenil: v altu in tenorju ga je zmanjšal na terco, v basu pa povečal na malo seksto, ki sicer v postopu navzdol ni v skladu s pravili strogega kontrapunkta, a ni bila že v drugi polovici 16. stoletja pri mnogih skladateljih posebno redka. Vzrok za omenjene intervalske spremembe teme je iskati v upoštevanju vertikalnega principa, v težnji, da se omogoči oblikovanje toničnega kvintakorda oziroma sekstakorda.

V harmonskem pogledu zasluži pozornost najprej kompozicija št. I., ki je v transponirani jonski tonaliteti in je po zaporedju akordov skoro identična z modernim F-durom. Sicer se precej približujeta modernemu F-duru še kompoziciji št. II. in V. Kompozicija št. VII. je zanimiva zato, ker je v več tonovskih načinih. Prvi del je v transponiranem dorskem načinu in se konča z modulacijo v transponirani eolski način. V ten načinu je tudi imitacijski začetek drugega dela, ki kadencira na dominantni, nakar sledi še krajši zaključek v jonskem načinu z avtentično kadenco na toniki. Zadnji del je najprej v transponirani jonski, potem pa v izhodiščni tonaliteti.

Kljub kratki zasnovi zasluži omembo še kompozicija št. XXI., ki jo imitacijsko uvaja tema klenega izraza, s širokim melodičnim razponom in ostrim punktiranim ritmom. Sicer se odlikuje ta skladba po finem prepletanju in dopolnjevanju melodičnih linij, kar se kaže predvsem v drugem delu. Tu prineseta alt in tenor istočasno vsak svojo temo, kateri nato hkrati povzameta v tesni imitaciji še bas in sopran (Prim. 10).

Kot je iz gornjega prikaza razvidno, je sledil Lagkhner v svoji zbirki »Florum Jessaeorum« polifonski tradiciji visoke renesanse. Stilno preobrazanje, ki je vodilo predvsem italijansko glasbo v zgodnji barok, ga vsaj v teh kratkih, manj zahtevnih kompozicijah še ni zajelo. Takšna še precej konservativna orientacija pa na področju cerkvene glasbe okrog leta 1600 oziroma neposredno zatem ne preseneča, tedaj je še splošen pojav tako

na katoliški kot protestantski strani. Ne smemo pozabiti, da se je afektivno poudarjeni zgodnje baročni stil začel najprej izraziteje manifestirati na posvetnem področju in da je skladatelj kot je npr. G. Gabrieli, s svojimi moteti v tistih letih pravzaprav izjema. Sicer je novi stil odjeknil v sakralni glasbi močneje šele leta 1610 z Monteverdijem in kmalu nato na severu s Schützem in Scheinom. Razen tega se zdi, da skromen okvir kompozicij obravnavane zbirke skladatelju ni dopuščal, da bi se povsem izživel in razvidneje uporabil izrazna sredstva, ki mu jih je njegov čas že nudil. Tudi

Qui fe-cit cae lum et ter-ram, qui fe-cit cae lum et  
 qui fe-cit cae lum et ter-ram, qui fe-cit cae lum  
 qui fe-cit cae lum, qui fe-cit cae lum et ter-ram, et  
 qui fe-cit cae lum, qui fe-cit cae

kolikor se v tem okviru ob pretežni polifonski strukturi pojavljajo homonija, sproščenejši oziroma lahkotnejši izraz in tonsko slikanje, pa bi v letih po 1600 težko govorili o izrazitejših ali neposrednih italijanskih vplivih, saj so ti elementi bili že dlje bolj ali manj značilnost vse tedanje evropske glasbe. Ne glede na to, da Laghner v prikazani zbirki ni močneje izkoristil izraznih sredstev svoje dobe, moramo priznati, da vsebuje le-ta, ki je sicer kvalitetno povsem v območju povprečnosti, vrsto tehnično spretno izpeljanih skladb, ki jim ne manjka izraznosti in tudi določene umetniške vrednosti. Že na podlagi teh nekaj kompozicij se ne zdi preuranjena sodba, da je Laghner stilno naprednejši in tehnično doseplejši kot njegov v letih 1588 do 1591 v Ljubljani delujoči nemški sodobnik Wolfgang Striccius, čigar kompozicijski stavek je, kolikor smo ga doslej mogli spoznati, manj akordsko nasičen in blagozvočen in znatno manj razločno členjen. Seveda pa Langkhner s svojo umetniško orientacijo zaradi oddaljenosti kraja svojega delovanja na glasbeno situacijo in razvoj na Slovenskem neposredno ni mogel vplivati.

#### SUMMARY

From the compositional work of Daniel Laghner (Lackner), born in Maribor (Marburg) in Styria in the latter half of the 16th century and already before 1600 active as a musician with baron Losenstein at Loosdorf in Lower Austria, only two complete collections — »Soboles musica, id est Cantiones sacrae 4, 5, 6, 7 et 8 v.« (Nürnberg 1602) and »Flores Jessaei musicus modulibus ferè tribus paribus adaptati« (Nürnberg 1606) — have survived after the last war.

The collection »Florum Jessaeorum semina vocibus quatuor per musicos numeros disseminata« (Nürnberg 1607) is no longer complete, because the only complete copy — the one from the archive of St. Mary's Church in Elbing — has

been lost. Only individual part-books remain preserved in various depositories. Among the 31 compositions dealing with biblical sentences in Latin prose only No.s I—VII, XI, XII, XIX, XX and XXI appear to be complete whereas with all the others the cantus is missing. The find-places of individual parts are as follows: alto and tenor in Torun (Biblioteka Uniwersytecka), tenor and cantus in Växjö (Stifts- och Landsbiblioteket), and tenor and bass in Wolfenbüttel (Herzog-August-Bibliothek). The collection is composed for different vocal combinations so that the position of voices varies from composition to composition. A number of compositions reflect an explicitly low register, doubtlessly intended for mixed chorus or rather ensembles of male and boys' voices, whereas others are written for higher voices and *ad aequales*.

Among the modes used we find all contemporary modes, especially the ionian, followed by the dorian, aeolian and mixolydian. One composition only is in the phrygian mode.

Considering the fact that harmonies are deeply rooted in diatonics, because of which the functional role of chords remains in the background, one is surprised by modulations or rather modulatory deviations closer to the newer harmonic style. Modulations appear usually towards the end of individual sections, mostly into the dominant, sometimes also into the parallel tonic and subdominant.

The compositional structure is predominantly polyphonic so that chords result mostly from simultaneous melodic lines. To achieve unity Lagkhner very often makes use of imitation with which he introduces individual sections of each composition. Of course, homophony is there too, but confining itself to short chordal blocks or appearing (this being a typical practice of the day) in those sections that were a result of the use of tripartite measure and longer note values. In spite of the prevailing polyphony the musical sound seems to be full enough for the simultaneous flow of melodic lines resulting mostly in chords in the fifth and in the sixth. The massiveness of texture is supported by harmonic cadencing which, relatively frequently creates the impression of formal clearness. This vertical articulation is all the more apparent for many a time all the voices of a section come to end together — so that the beginning of the following is clearly marked off by a perceivable caesura.

In respect of the compositional technique Lagkhner's works appear to be fairly perfect, for there are hardly any clumsy progressions or awkwardnesses in the flow of parts. On the whole, the progression of parts is smooth and elegant. Lagkhner seems to have striven to follow the principles of classical polyphony. Persistently he evaded unallowed progressions as well as a freer use of dissonance, keeping out of the way of even smaller deviations from strict contemporary norms. Even the modelling of melodies is in keeping with the strict rules of counterpoint. Here, similarly to the diatonic harmony, the composer's restraint comes to the fore. Expressive and affective formative trends, typical of the early baroque, were alien to him. Augmented and diminished intervals are thus rather scarce. The melodic movement is mostly gradual and flowing, and partly within a rather broad diapason. Gradual as well as singable progressions are not unusual also in the bass part. The use of long runs of melisms is also typical. The melodic line becomes thus partly agitated and disturbingly ornamented in a baroque way.

The compositions of this collection approach mostly the form of the motet. This definition is founded not only in the repetition of individual parts but especially in the character of the latter as well as in their polyphonic and non-strophic, bi- or tripartite structure.

Stylistically, Lagkhner follows the polyphonic tradition of the high renaissance. Transformations, leading Italian music into early baroque, do not seem to have infected these short, mostly unpretentious compositions. This rather conservative orientation in the field of church music around 1600 is not surprising, being rather typical of the catholic as well as of the protestant side. Affectively accentuated, early baroque style came to the fore in religious music only after 1610. It appears that the rather modest compositional framework did not allow Lagkhner to make a wider use of contemporary means of composition already at hand at his time. In spite of that it has to be concluded that the collection in question, though rather average as regards quality, comprises a number of technically well written compositions lacking neither in expressiveness nor in artistic message.