

UDK 783.21:781.61 Schwerdt

Zoran Krstulović
LjubljanaKOMPOZICIJSKI STAVEK V SVEČANIH MAŠAH
LEOPOLDA FERDINANDA SCHWERDTA

Naše védenje o življenju in osebnosti skladatelja Leopolda Ferdinanda Schwerdta je fragmentarno, njegov opus v celoti še neraziskan. Manjkajo zlasti podatki o šolanju in času pred prihodom v Ljubljano, do leta 1806. Edino znano delo iz obdobja pred 1806 je namreč *Missa a 4 Vocibus, No. 68.*, najdena v Proštjski cerkvi na Ptuj¹, ki morda priča o skladateljevem bivanju na Slovenskem pred prihodom v Ljubljano.² Vendar so redka in nepovezana tudi poznejša pričevanja. Dokaj razvidno je le Schwerdtovo delovanje v ljubljanski cerkvi sv. Jakoba (med 1810-1820), ki ga moremo spremljati skoraj iz leta v leto,³ poznejša kronologija pa je spet nepopolna in se večinoma opira na posredne zapise iz obdobja po avtorjevi smrti leta 1854.⁴ Najbolj izčrpno je vsekakor raziskan čas Schwerdtovega delovanja v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani.⁵

Doslej znana Schwerdtova dela so, razen dveh,⁶ cerkvena, med njimi pa so najštevilnejše maše. Na koru ljubljanske stolnice je ohranjenih tudi 6 svečanih maš za soliste, zbor in orkester.⁷

1. *Missa St. Floriani in D. / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympany / Organo et Violone / con / Violonzello. / Corno in Et incarnatus, Violino in / Benedictus, et Viola in Agnus Solo. / dal Leop. Ferd. Schwerdt / opus de Missa No 81 (AM 280, Steska 56).*⁸
2. *Missa in F / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti ad lib. / Organo / et / Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. 83 (AM 281, Steska 9).*⁹
3. *Missa in B / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti / Organo, Violone / et Violonzello / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. / 84 (AM 285, Steska 38).*¹⁰

1 Podatek mi je posredoval Milko Bizjak.

2 Tudi številka skladbe potrjuje, da je nastala pred mašami iz ljubljanskega stolnega arhiva, gl. nadaljevanje.

3 Laibacher Zeitung 1813 (22.10.), 2, [5]; 1813 (5.11.), 6, [8]; 1814 (18.3.), 22, [6]; 1818 (13.2.), 13, 129; 1818 (15.5.), 39, 541; 1818 (22.9.), 76, 1067-1068; 1820 (29.9.), 78, 1109.

4 Keesbacher, F., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach. Laibach 1862, 102; Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-književna priloga 6, 41-42; Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 116.

5 Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810. *Muzikološki zbornik* 17/1981, 2, 7-21.

6 *Symphonia Es-dur* (glasovi, NUK,M) ter *Grande Serenade* (fotokopije partiture in glasov, NUK,M, izvirnik v Österreichische Nationalbibliothek, Suppl. Mus. 11103).

7 Kor hrani še druge Schwerdtove nabožne skladbe: *Requiem* opus 89, 95, 104, 112 in 113 (AReq. 38-43), *Tantum ergo* (AT.er. 43-45), *gradual* (AGr. 57), dva *ofertorija* (AOf. 79, 81) in *Te Deum laudamus* (ATe 32). Vsa dela so ohranjena v partih.

8 Prva oznaka v oklepaju je signatura korskega arhiva ljubljanske stolnice, druga zaporedna številka v Steskovem popisu glasbenega inventarja stolnega kora, gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 113ss.

9 V gotici dodano: Mit Pauken und Trompetten.

4. *Missa Pastorale* / a / 4 Vocibus / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Clarini, Tympani / Organo et Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. 93 (AM 282, Steska 11).
5. *Missa [pro Resurrectione / D.N.J.C. in Es / op.] 110*¹¹ (AM 284, Steska 7).
6. *Missa Solemnis in A.* / a / Soprano, Alto, Tenore, Basso. / 2 Violini, / Viola, / 2 Flauti,¹² / 2 Clarinetti, / 2 Corni, / 2 Trombi, Tympany, Violone et Organo. / Composta dal / Leopoldo Ferdinando Schwerdt (AM 283, Steska 17).¹³

V ljubljanski stolnici je Leopold Ferdinand Schwerdt deloval od junija 1807. leta, sprva kot pevec - basist. Že julija istega leta pa je postal učitelj glasbe in to dolžnost opravljal do francoske okupacije, med katero so glasbeno šolo ukinili,¹⁴ verjetno pa je na koru pri sv. Nikolaju pel tudi v letih 1810 in 1811. Ker je bila instrumentalna zasedba slovesnih maš bržkone prilagojena sestavi stolne kapele, lahko sklepamo, da so našeta dela nastala med 1807-1810.

V kapeli stolne cerkve je proti koncu 18. stoletja sodelovalo pet violinistov (dva za prve violine, tri za druge), violonist oziroma kontrabasist, flavtista (oboista), trobentača (ali hornista) ter štirje ali največ šest pevcev. Včasih je mesto enega izmed violinistov prevzel tudi violončelist, violini sta po potrebi igrala še oboista, eden izmed hornistov pa je razen violine obvladal tudi fagot.¹⁵ Takšna sestava je bila po izboru in številu instrumentov bolj podobna leipziškemu orkestru prve polovice 18. stoletja kakor sodobnim dunajskim ali milanskim ansamblom.¹⁶ Vrhu tega je bila značilnost stolne kapele univerzalnost njenih članov, saj so nekateri igrali po nekaj instrumentov, verjetno pa niso popolnoma obvladali nobenega. Oboje je seveda vplivalo na fakturo skladb, ki so nastale za ansambel škofijske cerkve: notranji glasovi, namenjeni neveščim violinistom, violistom ali trobilcem, so le dopolnjevali harmonijo in bi iz njih težko razbrali skladateljske namene.

Seveda pa so se omejitve kazale še drugače: v Schwerdtovih mašah je zasedba pihala harmonsko nepopolna. Avtor se je večidel omejil na eno samo pihalo, običajno na klarinet,¹⁷ le redko je uporabil dve: flavto in klarinet v *Slovesni maši*, oboe in fagot v *Maši sv. Florijana*.¹⁸ Razen tega flavte, oboe in klarineti vedno le podvajajo osnovno melodično gibanje violin, vloga fagotov pa je praviloma podrejena generalnemu basu, kakor je terjalo v tedanji cerkveni glasbi še vedno živo baročno načelo - "fagotto sempre col basso".¹⁹

Od trobil sta v mašah vedno uporabljena dva clarina (trobenti), nekajkrat tudi dva rogova.²⁰ Čeprav manj kot trobenti, sta predvsem instrumenta za poudarke, enako kot v Simfoniji,²¹ vendar njuno tonsko sliko kdaj pa kdaj bogatijo tudi kromatični, neakordični toni, ki

10 Idem.

11 Varianto Missae 110. (AM 284) iz arhiva ljubljanskega stolnega kora hrani arhiv frančiškanskega samostana v Ljubljani z naslovom: *Missa pro Resurrectione / D.N.J.C. in Es / a 3 Voci et Organo / dal / L. F. Schwerdt / op. 110* (brez signature). Instrumentalna zasedba izvirnika: klarineti, rogovi, clarini, timpani, sopran, alt, tenor, bas, mešan zbor, violine 1 in 2, viole, violončeli, kontrabasi, orgle.

12 Part druge flavte je izgubljen.

13 V arhivu ljubljanskega stolnega kora je ohranjena še maša, ki ne sodi med svečane: *Missa Pastorale in D / a / Canto, Tenore, Basso / e / Organo / dal Leop. Ferd. Schwerdt. / No 91* (AM 286, Steska 36). Ohranjeni parti: Soprano, Alto, Infra Alto seu Tenore bastardo, Basso, Organo, Corni in D. Tudi arhiv ljubljanskega frančiškanskega samostana hrani izvod iste maše: *Missa Pastoralis / in D a / Canto, Tenore, Basso / e / Organo / dal / Leop. Ferdinando Schwerdt / No 91. // Pro Coventu Labacensi anno 1833* (brez signature). Parti: Soprano, Alto, Tenore, Basso, Organo.

14 Prenehala je z delom 5. januarja 1810, ko so razpustili orkester. Höfler, J., ib., 15, 19.

15 Ib., 7ss.

16 Prim. Carse, A.: *The history of instrumentation*. New York, Dover 1964, 338.

17 V mašah op. 83, op. 84, op. 110; flavta v maši op. 93.

18 Vendar sestavljata skupino pihal v tem delu dva instrumenta le na videz: fagot igra vseskozi basovski part in torej sodi v skupino, ki izvaja basso continuo. Gl. nadaljevanje.

19 Gl. Becker, ib., 20, 23.

20 *Missa St. Floriani*, *Missa Solemnis*, *Missa pro Resurrectione D.N.J.C.*

21 Rijavec, A., *Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta*, *Muzikološki zbornik* 24/1988, 65.

so jih igrali z dušenjem (instrument je bil v začetku 19. stoletja še naravno uglasen). Solistično vlogo dobi rog le ob besedah "Et incarnatus est" v *Maši sv. Florijana*, ki je oblikovno in glasbeno - vsebinsko težišče dela: v dialogu z altom razkrije svojo zvočnost ter pokaže melodične zmožnosti. - Trobenti, ki ju Schwerdt označuje za clarina,²² imata v primerjavi z rogovoma znatno bolj skromno vlogo: vedno poudarjata le akordične tone glavnih stopenj osnovne tonalitete, melodični ambitus je skromen in ritmično povezan s pavkami. Te se večidel oglašajo na tutti mestih, za nastope solistov pa so nekajkrat značilni njihovi sordinirani (con Thecca) učinki v pianu (PRIMER 1).²³

Med godali glasovi niso diferencirani, čeprav je klasicistično štiriglasni godalni ansambel temelj Schwerdtovega orkestra. Melodično je v ospredju le delež prvih violin. Druge violine bodisi spremljajo prve v oktavah (unisono) ali v tercah (sektah) bodisi z violami dopolnjujejo harmonijo, nikoli pa ne dobijo samostojne vloge, kakršno ima npr. solistična viola v zadnjem stavku *Maše sv. Florijana* (PRIMER 1). Enako neizpostavljeni so violončeli; praviloma igrajo basso continuo in se le redko izmaknejo oktavnem podvajanju kontrabasov.

Takšna raba instrumentov in orkestracija sta brez dvoma v skladu s priporočili, ki jih je bil Johann Adolf Scheibe objavljaval v reviji "Critischer musicus", čeprav ne vemo, ali je Schwerdt publikacijo poznal.²⁴ Njegove maše odsevajo Scheibejeve ideje v številčnem razmerju med obveznimi trobili (trobentami, rogovi) in godali, v enakem glasbenem gradivu pihal in violin ter v uporabi fagota. Nemški teoretik je npr. za orkester s trobili priporočal najmanj 4-5 prvih oziroma drugih violin, dve violi, tri do štiri kontrabase ter par fagotov²⁵ - število prepisanih instrumentalnih glasov²⁶ in poročilo o stanju ljubljanske stolne kapele na začetku 19. stoletja²⁷ pa govorijo o podobnem številu izvajalcev Schwerdtovih maš. Vsaj pri izvedbi *Missae St. Floriani* je verjetno sodelovalo 15-20 instrumentalistov: 4-8 violinistov, 1-2 violista, 2 violončelista, 2 kontrabasista ter organist, 2 oboista, 2 hornista, 2 trobentača in pavkist. Scheibe je tudi svetoval, naj oboi podvajata parta violin - in v Schwerdtovih mašah ju poleg oboj podvajajo celó ostala uporabljena pihala. Enako se je skladatelj glede fagota ravnal po Scheibejevem načelu, naj okrepi basovo linijo, kadar sta v zasedbi tudi oboi.²⁸ In v skladu s teoretičnimi izhodišči Adolfa Scheibeja je z instrumenti, običajno z godali, podvajal glasove zbora.

Schwerdtove svečane maše so bile namenjene izvajanju med cerkvenim obredom, zato si nekateri stavki sledijo brez premora (npr. *Kyrie*, *Gloria*), drugi (npr. *Credo*) pa so ločeni z daljšimi deli *accentusa* oziroma *concentusa*. Takšna običajna in povsod uveljavljena razporeditev besedila mašnega ordinarija je seveda vplivala na strukturo posameznih stavkov in na makrostrukturo, zaradi nje so maše obsegale tri večje celote: *Kyrie z Gloria*, *Credo* ter *Sanctus*, *Benedictus* in *Agnus Dei*.²⁹ Vsaka teh celot je bila nato razčlenjena v zapovrstje med seboj neodvisnih struktur ali v cikel stavkov:

22 Tako poimenovanje je zagovarjal ob koncu 18. stoletja Johann Georg Albrechtsberger, sprejela pa ga je večina čeških in avstrijskih skladateljev. Obdržalo se je do približno tridesetih let 19. stoletja. Gl. The new Grove dictionary of musical instruments, 1. London, MacMillan Publishers 1984, 405-406.

23 Missa St. Floriani, op. 81: Gloria - Gratias agimus, t. 45-103; Agnus Dei.

24 Izhajala je 1738. leta kot polmesečnik, po enoletnem premoru kot tednik (1739-40). Gl. The new Grove dictionary of music and musicians, 16. London, MacMillan Publishers 1980, 599-601; Becker, H., ib., 20.

25 Becker, H., ib., 20.

26 Le v kompletu partov maš St. Floriani in Pro Resurrectione so prve violine ohranjene v dveh izvodih.

27 Höfler, J., ib., 7ss.

28 Takšno orkestracijo srečamo v dveh delih, v *Maši sv. Florijana* ter v *Gradualu* in *A / a / 5 Voci / 2 Violini / 1 Viola / 2 Oboi / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympany / Violone e Violoncello / dal / Leop. Ferd. Schwerdt* (AGr. 57).

29 Gl. Chusid, M., Some observations on liturgy, text and structure in Haydn's late masses, v: *Studies in eighteenth-century music, a tribute to Karl Geiringer in his seventieth birthday*. Edited by H.C. Robbins Landon in collaborations with Roger E. Chapman. London, Georg Allen and Unwin Ltd 1970, 126-128.

I. KYRIE
 II. GLORIA
 III. Grätias,
 Qui tollis ali
 Miserere
 IV. Quoniam

I. CREDO
 II. Et incarnatus est
 III. Et resurrexit
 IV. Et vitam venturi

I. SANCTUS
 Pleni sunt coeli
 II. BENEDICTUS
 Hosanna
 III. AGNUS DEI
 IV. Dona nobis pacem

Prva in zadnja teh struktur/stavkov v posameznih celotah sta bili vedno komponirani v isti tonaliteti in hitrem tempu. Začetno strukturo/stavek je lahko uvedel tudi počasen del, vedno pa je imela vsaka celota tudi vsaj eno strukturo/stavek v počasnem tempu in kontrastni, navadno dominantni tonaliteti.

Ta model velja tudi za maše Leopolda Ferdinanda Schwerdta. Obliko njihovih prvih stavkov določa tridelnost besedila (Kyrie eleison - Christe eleison - Kyrie eleison). *Kyrie* je običajno zmernege tempa in le v *Slavnostni maši in A*, ga pričenja uvod, ki s harmonskim ter tonalnim odnosom med prvim in drugim stavkom periode (A-dur/h-mol) napoveduje hkrati strukturo osnovnega tematskega materiala. Christe je vedno v dominantni tonaliteti, običajno namenjen vokalnim solistom, ki pojejo v paralelnih tercrah. Vendar osrednji problem Schwerdtovih Kyrie ni bil organizacija glasbenega gradiva, temveč ideološki poudarki v zasnovi stavka, ki so zaposlovali tudi večino njegovih sodobnikov. Šlo je za dve možni umevanji cerkvene glasbe, za skladateljsko presojo, ali bo muzika zvočno ozadje obreda (ilustracija besedila oziroma funkcije cerkvenega praznika) ali izpoved osebno doživete verske resnice. Schwerdt je obe na videz alternativni smernici postavljajl drugo ob drugo kot ločeni, vendar med seboj odvisni strukturalni enoti tridelnega *Kyrie* in uporabljal naslednji oblikovni vzorec:

A	B	A'
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>
- tutti z obveznimi trobentami in pavkami	- soli: S+A→T+B v paralelnih tercrah	- enako kot A
- osnovna tonaliteta	- dominantna tonaliteta	
- praznična zvočnost	- ponižna molitev	

Takšen *Kyrie* je bil pomemben tudi za makrostrukturo maše, ker se je njegova glasba ponovila kot sklepni del zadnjega stavka na besedilo "Dona nobis pacem": prvi stavek je bil hkrati zadnji³⁰ in je glasbeno ter oblikovno zaokrožil ciklus mašnega ordinarija.

Za strukturo Schwerdtovih svečanih maš je bilo enako značilno členjenje dolgih doktrinarnih, za uglasbitev neprimernih besedil *Gloriae* in *Creda*. Skladatelji na začetku 18. stoletja so tekst *Gloriae* največkrat delili na enajst manjših sintaktičnih enot (Gloria - Laudamus - Gratias - Domine Deus - Domine Filii - Qui tollis - Qui sedes - Quoniam - Jesu Christe - Cum sancto Spiritu - Amen), ki so lahko postale samostojne glasbene celote oziroma stavki. To je sicer omogočalo njihovo trdno fakturo, a je tudi močno podaljšalo trajanje maše, ker je bila praksa uveljavila stalno strukturo posameznih stavkov: *Laudamus* je bil npr. oblikovan kot sopranska arija, *Cum sancto Spiritu* na način fuge itn.³¹ Šele razsvetljenske zahteve po preprostosti, ki so spremenile tudi glasbeno oblikovanje, so proti koncu 18. stoletja omejile obseg mašnega cikla. Vpliv besedila na glasbeno fakturo se ni več kazal v makrostrukturi, v zapovrstju samostojnih oblikovnih celot - stavkov, temveč le še v mikro-

30 Izjema je Missa pro Resurrectione, op. 110.

31 Gl. Kantner, L. M., Traditionen katholischer Kirchenmusik, v: Die Musik des 18. Jahrhunderts. Hrsg. Carl Dahlhaus. Laaber, Laaber-Verlag 1985. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5), 102.

strukturi, v zapovrstju med seboj odvisnih strukturalnih enot znotraj iste celote - ne da bi se bil zato spremenil način členjenja besedila. Schwerdt je npr. enajst sintaktičnih enot *Gloriae* razporejal v jasnen in proporcionalen tridelni stavek, ki je najbolje razviden iz *Maše sv. Florijana*:

A	B	A'
<i>Vivace, tutti</i>	<i>Andante, bas solo</i>	<i>Vivace, tutti</i>
a - Gloria (D-dur, h-mol)	c - Gratias (A-dur)	a - Quoniam/Jesu Christe (D-dur, h-mol)
	c' - Domine Deus (A-dur)	
b - Laudamus (A-dur)	d - Domine Fili (E-dur)	b' - Cum sancto Spiritu/Amen (D-dur)
	c - Qui tollis (A-dur)	
	c'' - Qui tollis/Qui sedes (A-dur)	

Vendar takšna kontrastnost med notranjim in zunanjim deloma v tempu, izvajalskem ansamblu in fakturi ni značilna za vse Schwerdtove svečane maše. Predvsem v krajših opusih, (npr. *Missa in F, op. 83.*), je tridelnost komaj nakazana s spremenjeno tonaliteto (v opusu 83 F-dur - As-dur) ter z melodično nevtralnimi zborovskim recitativom srednjega dela (PRIMER 2).

Credo je zasnovan v skladu z opisanim štiridelnim sinopsisom, drugačen je le v *Maši Pro Resurrectione, op. 110*, kjer je drugi oblikovni člen zasnovan na besedah "Qui propter", "Et incarnatus" in "Et resurrexit" pa sta premaknjena v tretjo, oziroma četrto formalno enoto. Dispozicija tém v prvem, doktrinarnem delu *Creda*, spominja kdaj pa kdaj na sonatni stavek (npr. v mašah *Sv. Florijana* in *Za vstajenje*), tonalni načrt (T-D-T) in menjave vokalno-instrumentalnih skupin (tutti - soli - tutti) pa nakazujejo tridelno obliko A B C brez reprize vendar z zaključno skupino, ki ima funkcijo kode. Tudi v osnovni druge glasbeno - tekstovne celote "Et incarnatus est - Crucifixus" so razvidne stalnice tedanjega načina uglasbitve mašnega ordinarija. Dramatično pripoved iz Nove zaveze o življenju Kristusa na tem svetu, zgoščeno v dva stavka, je Schwerdt vedno zaupal solistu oziroma solistom: v *Maši sv. Florijana* jo je npr. komponiral kot dialog alta in roga, v *Missai Pro Resurrectione* se solisti vključujejo postopoma (T → S+A → A+T+B), kar narekuje trikrat ponovljeno malo periodo. Višek dramatičnosti doseže stavek v vseh mašah z besedami "Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est", ki imajo glasbeno funkcijo izpeljave; zanjo so skladatelju služile harmonska in tonalna nestabilnost, nepravilne periode ter nizanje tonalno samostojnih elementarnih strukturalnih enot. Tretja sintaktična celota, "Et resurrexit", je glasbeno in strukturalno enaka prvemu, doktrinarnemu delu *Creda*, izjema so le običajne tonalne spremembe, značilne za reprizo. Spremembo tega vzorca kaže repriza *Maše za vstajenje*, ki prinaša tudi glasbeno na novo oblikovane dele. Četrty del *Creda*, "Et vitam venturi", ni vedno samostojna enota, ki bi jo od prejšnjih ločevali tempo, metrum in glasbeno gradivo, vedno pa ima vlogo kode. Svojevrstna zanimivost med primerjanimi partiturami je polifoni "Et vitam venturi" v *Pastoralni maši, op. 93.*, ki je oblikovan v načinu (o-korno izpeljane) dvojne fuge v osnovni tonaliteti. To delo je tudi edina znana Schwerdtova skladba, v kateri je izdatno uporabljena tehnika imitacije, zlasti v stavkih *Credo, Sanctus in Benedictus*.

Tonalni odnosi zadnjih treh stavkov so v vseh avtorjevih svečanih mašah enaki:

<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Dona nobis pacem</i>
T	S ali D	istoimenski,...	T
dur	dur	mol	dur

Sanctus, najkrajši stavek je brez izjeme namenjen zboru, ki ga nekajkrat spremlja le godalni orkester. Oblikovan je dvodelno (*Sanctus - Pleni sunt coeli*) in ima značaj uvoda k zadnji večji celoti mašnega cikla. Drugačna je samo *Missa Pastorale*, op. 93, kjer je *Sanctus* na videz sicer dvodelen (*Adagio - Allegro*), toda sestavljen iz treh odstavkov:

<i>Adagio</i> (D-dur)	<i>Allegro</i> (D-dur)	
Sanctus	Pleni sunt coeli	Hosanna
tutti	sol	tutti
uvod - zapovrstje	a - velika perioda	b - fuga
stavkov		

Benedictus je navadno oblikovan kot arija za solista ali ansambel solistov, med katero so vedno vpleteni instrumentalni koncertantni odlomki: v *Maši sv. Florijana* npr. za solistično violino (uvodna in sklepna perioda), v *Maši Pro Resurrectione* za orgle. V besedilu zadnjega stavka se izmenjujejo "Agnus Dei, qui tollis peccata mundi" in "miserere nobis" ter sklepna prošnja "dona nobis pacem". Takšni strukturi bi glasbeno ustrezala oblika rondoja, vendar ji je blizu le sklepni stavek *Maše sv. Florijana*, kjer se pravilno izmenujeta tenorist in solistična viola z varirano dvotaktno motivično enoto (PRIMER 1). V drugih delih je *Agnus Dei* oblikovan kot tonalno nestabilno nizanje period z modulacijami prek molških tonaliteta v dominantno osnovnega tonskega načina, ki pripravi ponovitev glasbenega gradiva iz *Kyrie* na besedilo "dona nobis pacem". Izjema je le *Agnus Dei* v *Maši za vstajenje*, kjer Schwerdt na "dona nobis pacem" ponovi zadnjih petdeset taktov *Creda*.

V dveh mašah je skladatelj poleg ordinarija uglasbil še dele propriuma: *Missa Pastorale*, op. 93 vsebuje *Offertorium* ("Parvulus filius"), *Missa pro Resurrectione D.N.J.C.*, op. 110 *Gradual* ("Resurrexi, et adhuc tecum sum") ter ofertorij ("Terra tremuit"). Ofertorij *Maše op. 93* je tridelna arija za bas in orkester, gradual *Maše op. 110* tridelna sopranska arija, faktura ofertorija iz op. 110 kaže zameteke sonatnega stavka, čigar formalna doslednost je v Schwerdtovih mašah izjema.

Dokaj odlomkov v primerjanih delih kaže tudi avtorjevo nagnjenost k tonskemu slikanju, ki je bilo značilno baročni kompozicijski postopek. Ta tradicija je pri določenih delih besedila uporabljala tipizirane glasbene vzorce. Besede "resurrexit", "coelum", "ascendum" ali "altissimus" sta spremljali melodično gibanje navzgor in/ali visoka glasovna lega, besede "descendit", "terra" i "sepultus est" gibanje navzdol in nizka lega melodije. Enako vzorčno oblikovanje kaže tudi dinamika: "mortuorum", "sepultus est" ter "invisibilibus" se oglašajo v pianu ali pianissimu, verski zanos besed "gloria", "glorificamus", "conglorificatur" pa so skladatelji poudarjali s krepko zvočnostjo ob izdatni podpori trobent (fanfarni melodično - ritmični obrazci) in tremola na pavkah.

Odlomek tretjega stavka *Creda* ("Et exspecto resurrectionem mortuorum") je najizrazitejši in strukturalno najbolj značilen primer te baročne tehnike v Schwerdtovih delih, in ne po naključju. Moč in mistika besedila sta že od nekdaj mikali cerkvene skladatelje, ker so posamezne besede ter smisel celega odlomka ponujali obilo možnosti za izkazovanje večšine tonskega slikanja (in marsikdaj tudi za teatralnost). Odlomek so že od 16. stoletja delili v dve besedno - glasbeni celoti ("et exspecto resurrectionem" in "mortuorum"); - prva je bila dinamična, besedo "resurrectionem" je spremljal melodični vzpon ali intervalni skok navzgor, besedo "exspecto" pa redkejša faktura zbora, ki se je pogosto iztekla v unisono (oktavo). Orkestrska spremljava je vztrajno ponavljala isti melodično - ritmični vzorec, kar je ustvarjalo vtis enoličnega minevanja časa, značilnega za pričakovanje, dodatno napetost skrivnostne biblične prerokbe pa so skladatelji dosegli s fanfarnim motivom trobent in timpanov ter s pavzami. Natanko isti prijemi so služili Schwerdtu, v *Maši sv. Florijana*, tudi s tremolom timpanov (PRIMER 3).

- v nasprotju s prvo je bila druga celota tega odlomka statična: enakomerni glasbeni tok se je ustavil ob besedi "mortuorum", kar je pogosto poudarila še sprememba tempa, in podčrtal končnost smrti. Celota je bila od prejšnje ločena s pavzo, glasovi so s skokom navzdol dosegli nižišče, faktura je postala homofona in tonsko slikanje malone vizualno (daljše notne vrednosti, enakomeren ritem, nizka lega). Tudi Schwerdt ni presegel te tradicije (PRIMER 3), le da jo je včasih uporabil za presenetljive prekinitve običajnega poteka stavkov. V mašah *St. Florian* in *Pro Resurrectione* je npr. "Et exspecto" vložek sredi reprize in dobi takó vlogo uvoda k zaključku stavka ("Et vitam venturi").

V osnovi klasicistična faktura Schwerdtovih maš sloni na izrazito baročnem umevanju členjenja in glasbenega upodabljanja besedila ter na orkestrski zvočnosti prve polovice 18. stoletja. Ta dela so značilni primeri cerkvene glasbe, ki skuša odražati in sprejeti spremembe 18. stoletja, kakor so jih uveljavile druge glasbene zvrsti. Občasno, zlasti v spremeljavi tipizirana metrično - ritmična sosledja (PRIMER 2), nekoliko bidermajerska melodika in samo kdaj pa kdaj kromatizirana harmonija razkrivajo značilen glasbeni jezik takšne usmeritve. Oblikovanje sledi besedilu (dramatične dele poudarja skladatelj predvsem z dinamičnimi učinki) in okvirna tridelnost stavkov kaže pregledno zasnovo ter strukturalno preprostost. Z drugimi besedami: ustvarjalci maš na prelomu 18. in 19. stoletja so se podrejali uveljavljenim (zastarelim) vzorcem oblikovanja in Schwerdtova dela iz arhiva ljubljanskega stolnega kora niso segla iz tega okvira.

Muziciranje po cerkvah je bilo v malih mestih in obrobni okoljih na začetku 19. stoletja močna in pogosto edina tradicija glasbenega življenja, naj je cerkvena ideologija še tako utesnjevala skladatelje. Schwerdtovo delo v ljubljanski stolnici med leti 1807-1810 gotovo kaže stanje takratne cerkvene glasbe pri nas, smemo pa ga razumeti tudi kot dokaz simultanosti dogajanja v srednji Evropi in na Slovenskem. Vendar so dogodki ubrali svojo pot: ukinitve kapele ni bila samo glasbeno - organizacijska izguba, odprla je tudi vrata preprostemu, za nove, narodnostno obarvane smotre bolj pripravnemu ljudskemu petju, kar je dokazala tudi preprosta faktura Schwerdtovih poznejših maš. Začela se je uveljavljati sprememba, ki glasbi nikakor ni odvzela ideološkega bremena, temveč je podrejanje cerkvenim opravilom samó dopolnila z zahtevami narodnostnega ozaveščanja. Ta kvalitativni premik, čeprav še vedno v okvirih prvenstva kolektivnega nad individualnim, je v tridesetih letih 19. stoletja sprožil prenovu cerkvene glasbe na Slovenskem v slovensko cerkveno glasbo. Generacija muzikov, ki je zrasla iz novih okoliščin, se je Leopolda Ferdinanda Schwerdta še spominjala kot skladatelja in glasbenega učitelja,³² toda že naslednji generaciji je bil komajda bežen mladostni spomin³³ ali oseba iz anekdot³⁴ - in takšen je v zavesti slovenskih glasbenikov tudi ostal.

SUMMARY

Leopold Ferdinand Schwerdt (1770-1854) is today mainly known for his orchestral compositions (Symphony in E flat major, Grande Serenade), although his works found so far, with the exception of those mentioned, are exclusively ecclesiastic. The most numerous among them are Masses. The present text deals with 6 Festive Masses for soloists, chorus and orchestra, written probably during 1807-1810 for chorus of St. Nicholas' Cathedral in Ljubljana, where Schwerdt was active as bass singer and music

32 Prim. Slovenski biografski leksikon, 10. zv. Ljubljana, Slovenska akademija znanosti in umetnosti 1967, 255.

33 Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-književna priloga 6, 41-42.

34 J. St., (Aus der Zeit der französischen Occupation). *Laibacher Tagblatt* 5/1872 (27.7.), 170, [4].

teacher. They are preserved in the archives of the cathedral choir. Their classicistic texture indicates a clearly baroque knowledge of the forming and musical rendering of the text and the orchestral sound at the end of the 18th century. The forming follows the text whereas the basically ternary structure of the Masses and of most movements discloses a clear-cut concept and a structural simplicity. The works represent characteristic examples of church music such as was being created for the needs of the Ljubljana Cathedral before in 1810 its orchestra was dissolved.

PRIMER 1: Missa St. Floriani, op.81: Agnus Dei, t. 1-16

Adagio

Ob. *p*

Fg. *p*

Cor.

Cln.

Timp. *solo*
p con Thecca

Ten. *p* Ag - nus De - i, qui tol - les pec - ca - ta mun - di;

V. I *p*

V. II *p*

Vla. *p*

Vc. *p*

Cb. *p*

Org. *p*

mi se re re no bia.

f

solo

p

tr

Musical score for a piano and organ arrangement, measures 14-18. The score features a piano (p) and organ (Org.) part. The piano part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The organ part includes a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is F major (one flat).

PRIMER 2: *Missa in F, op.83*: Gloria, t. 14-18

(Allegro)

S
A
T
B
V.I
V.II
Cb.
Org.

p Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu-am.
p Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu-am.
p Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu-am.
p Gra - ti - as a - gi-mus ti - bi prop - ter mag - nam glo - ri - am tu-am.

p

6
b4

b5

Musical score for a choir and instrumental ensemble, measures 14-18. The score features a choir (S, A, T, B) and instrumental ensemble (V.I, V.II, Cb., Org.). The choir parts include a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The instrumental ensemble parts include a melody in the right hand and a bass line in the left hand. The key signature is F major (one flat).

PRIMER 3: *Missa St. Floriani, op.81*: Credo - Et resurrexit, t. 122-129

(Moderato)

Ob. *f*

Eg. *f*

Cor. *f*

Cln. *f*

Timp. *ff*

S *f* Et exs - pec - to re - surrecti-

A *f* Et exs - pec - to re surrecti-

T *f* Et exs - pec - to re - surrecti-

B *f* Et exs - pec - to re - surrecti-

V.I

V.II

Vla.

Vc.
Cb.
Org.

32