

UNIVERZA V LJUBLJANI  
FILOZOFSKA FAKULTETA  
Oddelek za muzikologijo

Zoran Krstulović

**ZNAČILNOSTI KOMPOZICIJSKEGA STAVKA  
L. F. SCHWERDTA S POSEBNIM OZIROM NA  
NJEGOVE MAŠE**

Magistrsko delo

mentor: zaslužni prof. dr. Jože Sivec

Ljubljana, december 1998



## VSEBINA

### UVOD

### ZGODOVINSKI OKVIR

Maša v 18. stoletju – značilnosti oblike

Glasba v ljubljanski stolnici na prehodu v 19. stoletje

### LEOPOLD FERDINAND SCHWERDT

Življenje in delovanje Leopolda Ferdinanda Schwerdta

Oris skladateljeve zapuščine

### ANALITIČNI PREGLED SKLADB

Missa St. Floriani in D, Opus de Missae N° 81

Missa in F, op. 83

Missa in B, op. 84

Missa Pastorale, op. 93

Missa Pro resurrectione D.N.J.C. in Es, op. 110

Missa solemnis in A, brez op.

### ZNAČILNOSTI KOMPOZICIJSKEGA STAVKA

Zasedba orkestra in raba instrumentov

Tonsko slikanje

Značilnosti oblike in strukture mašnih stavkov

### SKLEP

### SEZNAM MAŠ L. F. SCHWERDTA

### VIRI IN LITERATURA



## UVOD

V zgodovini glasbe na Slovenskem je Leopold Ferdinand Schwerdt zapisan kot vsestranska glasbena osebnost: skladatelj, dirigent, glasbeni učitelj, cerkveni kapelnik, violončelist. Čeprav je v Ljubljani deloval več kot petdeset let, je naše védenje o njegovem življenju in delu fragmentarno, opus pa v celoti še neraziskan. Manjkajo zlasti podatki o šolanju in času pred prihodom v Ljubljano, se pravi do leta 1806. Redka in razdrobljena so tudi poznejša pričevanja. Dokaj dokumentirano je le Schwerdtovo delovanje v ljubljanski stolnici ter cerkvi sv. Jakoba (1807-1820). Poznejša kronologija pa je spet nepopolna in se večinoma opira na posredne zapise iz obdobja po skladateljevi smrti leta 1854.

Najbolj izčrpno je vsekakor raziskan čas delovanja v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani. Na podlagi arhivskih podatkov je Janez Höfler v študiji *Glasbena kapela ljubljanske stolnice*<sup>1</sup> spremljal vsa leta dela Leopolda Ferdinanda Schwerdta v stolnici. Iz članka Viktorja Steske v *Cerkvenem glasbeniku*<sup>2</sup> lahko sklepamo, da so v tem obdobju nastala skoraj vsa skladateljeva obsežnejša in hkrati najtehtnejša vokalnoinstrumentalna dela. Te skladbe so do danes obdelane le v manjši meri.<sup>3</sup> Pozornost je veljala le njegovi edini znani simfoniji,<sup>4</sup> raziskovalce je pritegnila tudi skladateljeva *Serenada*,<sup>5</sup> edina ohranjena skladba tega žanra iz prve polovice 19. stoletja na Slovenskem. Pravi obseg Schwerdtovega opusa so nam razkrili šele novejši popisi cerkvenih glasbenih zbirk in arhivov, med njimi kora ljubljanske stolnice, knjižnice frančiškanskega samostana v Ljubljani ter novomeškega frančiškanskega samostana. Širši ter bolj poglobljen vpogled v skladateljevo ustvarjalnost bodo omogočile šele nadaljnje študije posameznih del ter kasneje celotnega opusa.

<sup>1</sup> *Muzikološki zbornik* 1981, 17/2, 7-21.

<sup>2</sup> Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 51/1928, 7-8, 113-119.

<sup>3</sup> Krstulović, Z., Kompozicijski stavek v svečanih mašah Leopolda Ferdinanda Schwerdta. *Muzikološki zbornik* 1993, 29, 21-32; *isti*, Masses by Leopold Ferdinand Schwerdt. Structures of musical periphery. – v: *Off-Mozart*. Glasbena kultura i "mali majstori" srednje Europe 1750.-1820., Radovi s medjunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 1.-3.10.1992. Urednica Vjera Katalinić. Zagreb, 1995. (Serija Muzikološki zbornici, br. 3). Str. 86-90; *isti*: Sljedovi baroka u misi St. Floriani Leopolda Ferdinanda Schwerdta. – v: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 1990-1991, 4-5. Str. 207-216.

<sup>4</sup> Rijavec, A., Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. *Muzikološki zbornik* 1988, 24, 61-68.

<sup>5</sup> Feil, A., Die "Grande Serenade" von L. F. Schwerdt unter den Nachfolgekompositionen von Beethovens Septett Op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Komposition nach 1800. *Muzikološki zbornik* 1988, 24, 47-59.

V Schwerdtovem opusu, namenjenemu cerkveni rabi, so najštevilčnejše maše. Kar šest obsežnejših maš za soliste, zbor in orkester (ohranjenih v partih), nastalih verjetno v času 1807-1810, hrani arhiv kora ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja. Kot zaključena celota so tako primerno gradivo za glasbeno analizo. Te stolnične maše tudi omogočajo vpogled v Schwerdtovo orkestralno fakturo, ki smo jo do sedaj poznali le na podlagi dveh ohranjenih inštrumentalnih del – simfonije in Serenade.

Na podlagi ohranjenih partov je bilo potrebno najprej izdelati partituro vsake maše. Zaradi obsežnosti skladb ter številnosti zasedb je bila ta faza raziskovalnega dela časovno najbolj zamudna. Pri sestavljanju partiture je bilo zaradi nenatančno prepisanih partov težavno dodatno metrično usklajevanje med inštrumenti ter popravljanje posameznih napačno prepisanih tonov, katere je razkrila neubranost harmonske vertikale.

Naloga vsebuje štiri obsežnejše dele. Prvi sklop povzema značilnosti mašnega ciklusa v 18. stoletju. Osredotočen je predvsem na zaznavanje različnosti v gradnji stavkov pri posameznih skladateljih ter na spremembe v glasbeni fakturi, ki so bile posledica vplivov maši sorodnih oblik, zlasti opere in oratorija. V istem sklopu je nakazano tudi stanje v cerkveni glasbi v Ljubljanski stolni cerkvi na prehodu v 19. stoletje.

Naslednje poglavje podaja kronologijo Schwerdtovega življenja ter prikaz njegove ustvarjalne poti, začeni s prihodom v Ljubljano. Podrobno je opisana njegova služba pevca, kapelnika in glasbenega učitelja v ljubljanski stolnici, delo kapelnika v cerkvi sv. Jakoba ter njegovo sodelovanje pri družabnih prireditvah v mestu. Njegova pozna leta pa so zaradi pomanjkljivih podatkov le omenjena. Biografiji sledi oris zapuščine, stanje ohranjenih del je podano po nahajališčih.

Podrobne analize šestih mašnih ciklusov iz arhiva na koru stolne cerkve sestavljajo osrednji del naloge. Zvrstijo se po številkah opusov. Na začetku vsake je pregled zasedbe in razporeda stavkov ter oris splošnih značilnosti skladbe: posebnosti zasedbe, okrajšave besedila ipd. Sledijo podrobne glasbene analize vsakega stavka s številnimi ilustrativnimi glasbenimi primeri, ki jih sklenejo tabelarni prikazi stavčne formalne strukture.

V zaključnem poglavju, so bile podrobne analize posameznih maš (iz prejšnjega poglavja) nastavki za povzetek in poskus ovrednotenja značilnosti kompozicijskega stavka Leopolda Schwerdta. Slednje bo vsekakor v pomoč raziskovalcem ostalega skladateljevega opusa.

Njim v pomoč je tudi na koncu dodan seznam vseh skladateljevih maš. Razdeljen je na dva dela: prvi del navaja skladbe s številko opusa, drugi tiste brez oznake. Pri posameznih enotah je naveden polni naslov maše, nahajališče, podatki o rokopisu oziroma prepisu, seznam ohranjenih partov ter opombe o morebitnih drugih izvodih skladbe.

Leopold Ferdinand Schwerdt je bil eden izmed številnih tujih glasbenikov, ki so službovali v perifernih krajih srednje Evrope in jih je življenska pot zanesla tudi k nam. Številčnost in raznovrsnost del v ohranjenem opusu terjajo natančnejši vpogled v njegovo ustvarjanje. Namen pričujoče naloge je poskus osvetlitve ter prvi korak k ovrednotenju dela in vpliva Leopolda Ferdinanda Schwerdta na Slovenskem.

## ZGODOVINSKI OKVIR

### Maša v 18. stoletju – značilnosti oblike

Stoletje razsvetljenstva ni bilo izrazito obdobje nabožne in cerkvene glasbe. Čeprav so takrat nastale nekatere pomembne maše in oratoriji, je bilo težišče glasbenega ustvarjanja na inštrumentalnih oblikah ter operi. Strukturo maše niso (pre)oblikovale iste silnice, ki so vplivale na oblikovanje simfonije, godalnega kvarteta ter koncerta. Njena oblika in faktura sta le odražali strukturalne spremembe, ki so bile značilne za druge glasbene zvrsti. V Italiji so *misso solemnis* mojstrili skladatelji na enakih načelih kot *opera serio* upoštevajoč le nujne razlike. Križanje med zvrstmi je bilo običajno plodno, prinašalo pa je tudi pasti. Oratorij, na primer, je lahko vključeval operna sredstva, v glasbi za cerkev je mešanje zvrsti bilo bolj zapleteno. Veljalo je, da je operni slog 18. stoletja neprimeren za cerkveno rabo zaradi vsebinske razlike med nabožnostjo in posvetnostjo. Razlike med skladanjem za oder in za cerkev so bile že utrjene, jasno je bil opredeljen tudi koncept "avtentičnega cerkvenega sloga". Kompozicijski postopki primerni za opero niso bili ustrezni za pisanje liturgične glasbe. Opera je bila v 18. stoletju namenjena predvsem pevcu – solistu, pomen zboru je bil zanemarljiv. V cerkveni glasbi je bilo nasprotno – osrednja vloga je bila namenjena zboru, saj obsežno mašno besedilo izključuje možnost gradnje glasbene oblike z nizanjem arij.

*Stile antico*, stari način, je v 18. stoletju posnemal Palestrinovo polifonijo. Živel je le znotraj cerkva ter obstal prav zato, ker je bil arhaičen. Skladatelji so pridobitve dur-molovske harmonije uporabljali po lastni presoji znotraj tradicionalne kontrapunktične teksture. Tisti, ki so želeli pisati cerkveno glasbo v sodobnem glasbenem jeziku, so s težavo usklajevali zahteve liturgije s slogom posvetne glasbe. Vokalno mašo in druga dela za cerkev so zato lahko le v manjši meri prilagodili sodobnemu snovanju: v delih za soliste, zbor in orkester, zlasti v uglasbitvah mašnega ordinarija je bilo potrebno doseči kompromis med preteklim in sodobnim. Zanimivo je, da glede skladanja motetov za solo glas in orkester ni bilo pomislekov, pisali so jih v opernem slogu.

Vpliv t.i. neapeljske skladateljske šole je bil odločilnega pomena za operno in tudi za cerkveno glasbo. Pomembni italijanski skladatelji tega stoletja – Alessandro Scarlatti, Francesco Durante, Nicola Porpora in drugi – so se na konservatorijih v Neaplju najprej učili umetnosti pisanja cerkvene glasbe, šele pozneje so se obrnili k veliko bolj donosni operi. Zaradi njihovih pogostih potovanj v tujino, se je vpliv umetnosti neapeljčanov razširil po vsej Evropi. Zato ni smotno govoriti o "neapeljski maši" ali o "mašnem - kantatnem"



slogu temveč le o splošni drži, ki je prevevala ustvarjalnost cerkvene glasbe 18. stoletja. Vsi so skladatelji študirali *stile antico*, vendar niso vedno skladali celotnih maš po njegovih pravilih. Alessandro Scarlatti je za večino svojih maš izbral *stile antico*, ki je omejeval izraz. V nasprotju z njim je Francesco Duarte uporabljal kromatiko in nedovoljene harmonije tudi v štiriglasnih mašah, skladanih "na način Palestrine".

*Stile antico* prežema tudi precejšnje število skladb 18. stoletja, ki so napisane v bolj razširjenem "mešanem slogu" (*stilus mixtus*). Določajo ga naslednje značilnosti: zbori na način *stile antico* z orkesterskim podvajanjem vokalnih glasov (*colla parte*); zbori, pri katerih je težišče fature na orkestru; in odseki, namenjeni vokalnim solistom. Logična posledica združevanja teh, medseboj raznorodnih, kompozicijskih prijemov je bila deljenje mašnega besedila znotraj posameznih stavkov na manjše besedno - oblikovne celote. Nekaterne celote so imele strukturalen pomen – fuga se je npr. uveljavila na besedo *Amen*, ki zaključuje *Glorio* in *Credo*. Pri drugih besedno - oblikovnih celotah, kot je na primer *Crucifixus*, je bil poudarek na določenem izrazu in ne toliko na uporabi vedno enake oblikovne sheme.

Zbori z orkestrsko, glasbeno neodvisno fakturo spremljave, so odsevali razcvet inštrumentalnih oblik. Večinoma so bili homofoni s silabično deklamacijo besedila, pogosto v stereotipnih, pravilnih ritmih. Imeli so funkcijo recitativa ter krepili harmonije continua. Tematsko gradivo je bilo zaupano orkestru. Na začetku stoletja so skladatelji teme razvijali na enak način kot v koncertu, tak primer je *Maša sv. Cecilije* Alessandra Scarlattija. V skladbah Francesca Duranteja najdemo celo odmeve francoske uverture, kasneje, v drugi polovici stoletja pri Niccolu Jommelijju, tudi zametke simfonične oblike. Stavki, namenjeni vokalnim solistom niso pravilo, običajno so najdaljši pri opernih skladateljih. V Porporini maši v D-duru *Gloria* vsebuje zelo okrašeno arijo na besede *Laudamus te*, nič manj izdelan duet *Domine Deus* je težišče celotnega stavka.

Neapeljsko formulo oblikovanja najdemo z različnimi krajevnimi posebnostmi in osebnostnimi poudarki po skoraj celotni Evropi. Izven Italije je bil neapeljski stil vpliven zlasti v Nemčiji in Avstriji. Tudi dela protestantskih skladateljev so bila oblikovana podobno kot italijanska, le da so komponirali le prva dva mašna stavka, *Kyrie* in *Glorio*, ostale so razumeli kot ločene celote in jih občasno prevzemali iz že obstoječih del. Lokalne tradicije so določale večji pomen zborov kot je to bilo običajno v skladbah neapeljskih skladateljev. V teh zborih je *stile antico* močno prisoten, izpeljan na način Palestrine ter prilagojen mislenosti 18. stoletja, t.j. obogaten z uporabo sodobnih harmonskih zapovrstij ter svobodnejšim ravnanjem z glasbenim gradivom.

Katoliški skladatelji južne Nemčije in Avstrije so bili bolj temeljito pou-

čeni o italijanskem stilu, zlasti od časa, ko sta vodilna skladatelja na dresdenskem dvoru Antonio Lotti in Johann Adolf Hasse dosegala uspehe tudi na opernem področju. Lotti je veliko pisal v *stile antico*, uporabljal je strogi kontrapunkt, njegove skladbe kažejo tudi koliko disonanc in kromatike omogočajo pravila o zadržkih. Tudi Johann Joseph Fux je na Dunaju uporabljal strogo večglasje. Čeprav je njegova glasba popolnoma tonalna ter ritmično toga, je vendar v primerjavi z vzori 16. stoletja nedvomno nova. Poleg strogih *a cappella* maš, je Fux pisal tudi bolj grandiozne uglasbitve, ki so po fakturi zazrte v preteklost ter hkrati odsev sodobnih prizadevanj. Zasedbe v njegovih delih vključujejo trobente, trombone in ponekod kornete skupaj z godali. Trobente občasno igrajo fanfarne motive (kot v maši *Corporis Christi*), tromboni običajno podvajajo glasove. Deli namenjeni solistu, ponavadi niso obsežni. Zbori so homofoni, harmonsko pogosto ekspresivni.

Hassejeve maše veliko bolj tendirajo h zgodnjeklasicistični interpretaciji neapeljskih principov: v solističnih odsekih, mu je dobro služila sposobnost pisanja opernih arij za sopran. Tukaj je ornamentacija in uporaba barve vokala bližje opernemu stilu kot v italijanskih modelih. V zborih je Hasse uporabljal *stile antico* ob spremljavi orkestra, ki ne sodeluje pri izpeljevanju gradiva, kar ni običajno za neapeljski način. Enak postopek lahko opazimo pri večini cerkvenih del, nastalih okrog srede 18. stoletja, na primer pri Haydnovemu učitelju na Dunaju, Georgu Reutterju mlajšem. Njegove solistične dele težko primerjamo s Hassejevimi. Zborovski stavki pogosto vsebujejo stereotipno homofonijo, ki jo spremlja melodično gibanje violin z malo ali nič tematičnega pomena (*rauschenden Violinen*). In vendar so bili Dunajčani tisti, ki so pokazali pot od zapovrstja medseboj nepovezanih strukturalnih enot neapeljskih maš k bolj integriranemu oblikovanju tako, da so notranjo razdelitev *Glorie* in *Creda* združili v strnjeno celoto.

Avstrijska tradicija izhaja večinoma iz del, nastalih začetek stoletja na dunajskem dvoru, iz skladb zelo vplivnega Johanna Josepha Fuxa ter njegovega beneškega sodobnika Antonia Caldare. Zgodnje poskuse avstrijskih skladateljev druge polovice 18. stoletja Michaela in Josepha Haydna lahko primerjamo s skladbami njunega učitelja Georga Reutterja mlajšega. Michaelova *Missa in honorem Beatissimae Trinitatis* ima podobno nemirne violinske figuracije ter bolj neizrazito zborovsko fakturo. Tudi Josephovi zgodnji maši *Rorate coeli desuper* in *Missa brevis in F* kažeta podobnosti z Reutterjevimi deli, čeprav je glasbeni izraz besed kot na primer *Et incarnatus* pri Haydnu bolj poglobljen. Njegova *Missa in honorem BVM* ima koncertantni part za orgle, skladatelj je uporabil vokalni kvartet kot concertino proti orkestru ter zbor, ki s pomočjo dokaj modernega kontrapunkta, bolj poudarji glasove, čeprav ne na operni način. Haydnova *Missa Cellensis* je pomembna zaradi domislene vpletenosti sonatnih načel v kontekst vokalne (zborovske)

fakture in koncertantnega izmenjevanja solističnega vokalnega kvarteta ter zbora.

V mašnem opusu Wolfganga Amadeusa Mozarta, ki je nastal v obdobju 1768-80, je bližina opere opaznejša. V svojih najzgodnejših delih (K. 139/47a in K. 66) je dosledno sledil neapeljskemu modelu, uporabil je celo trobila, da bi zagotovil teatralno atmosfero na besede *Crucifixus etiam pro nobis*. Podobne vplive lahko zaznamo pri besedilu *Et incarnatus* – odlomek je običajno umirjen, bolj kromatičen ter pogosto v molu. Mozartova pozornost se je na začetku osemdesetih let 18. stoletja usmerila na *misso brevis*. Vzrok je tičal v spremenjenem okusu salzburškega nadškofa. V teh mašah so glasovi ponekod peli hkrati različno besedilo, raba kontrapunkta je bila omejena. V skladu s salzburško tradicijo Johanna Ernsta Eberlina in Michaela Haydna so Mozartove maš vsebovale obsežne fuge na besedilo *Cum Sancto Spiritu* kot zaključek *Glorie* in na *Et vitam venturi* ob koncu *Creda*. Iz istega obdobja so tudi njegove *Credo* maše (K. 192/186f in K. 257), v katerih je opazna avstrijska tradicija okraševanja besede *Credo*, ki se v stavku vedno znova vrača. Skladatelj je v mašo vpeljal tudi nekatere značilnosti simfonije. Očitne so zlasti v *Maši h kronanju*, K. 317, v kateri najdemo celotno tematsko rekapitulacijo v *Glorii* ter ponovitev *Kyrie* v hitrejšem tempu na besede *Dona nobis pacem*. Solistični *Agnus Dei*, ki spominja na arijo *Dove sono* iz njegove *Figarove svadbe*, priča o sorodnosti kompozicijskih postopkov pri skladanju za cerkev in gledališče. Nedokončana Mozartova maša v c-molu (K. 427/417a) je "neapeljska" maša. V njej skladatelj *stile antico* interpretira kot Händlov način pisanja zborov, s punktiranimi ritmi, tehniko generalnega basa in rabo dvozbora.

Haydn in Mozart sta ustvarjala mogočne maše v letih pred odredbo cesarja Jožefa II iz leta 1783, s katero je ukinil obsežno vokalnoinstrumentalno cerkveno glasbo. Joseph Haydn je po letu 1796 zopet začel skladati maše zaradi novih dolžnosti na dvoru Esterházyjev po prevzemu princa Nikolaja II. Šest maš, ki jih je napisal do leta 1802 sodijo med najpombnejše uglasbitve ordinarija. Po tipu so vse svečane maše (*missa solemnis*) za srednji ali veliki orkester, in so obsežnejše kot tiste, pisane v dunajski tradiciji. Čeprav vsebujejo dele, ki so blizu operi, zlasti včasih v *Benedictusu*, je prevladuje simfonični princip gradnje fakture. Prvi stavki v treh mašah imajo počasne uvode, kateri vodijo v Allegro. Začetek *Theresienmesse* je soroden z uvodi Haydnovih *Londonskih simfonij*. Tudi *Sanctus* je bil podobno sestavljen, Allegro se je začel šele na besedah *Pleni sunt coeli* ali *Hosanna*. *Kyrie* je največkrat v varianti sonatne oblike, na primer v *Missai in tempore belli*, v kateri počasni introdukciji sledi Allegro z običajno sonatno strukturo tonalitetskih odnosov. Podobni tonalni plan je v *Missai Sancti Bernardi von Offida* in *Theresienmesse* prepleten s polifono teksturo. V *Nelsonovi maši* obliko

sklenejo solisti z ritornellom pred "ekspozicijo". V tem delu zelo okrašen solo sopran poudarja koncertantni značaj skladbe, čeprav solisti bolj pogosto kot kvartet kontrastirajo celotnemu ansamblu. Odmevi baročne prakse so vidni v fugah, ki skleneta *Glorio* in *Credo*. Vendar kontrapunkt ni izpeljan iz Palestrinovega sloga ampak iz Fuxovega kompozicijskega sloga. Orkestralni pasusi so daljši ter zagotavljajo povezavo med deli znotraj mašnih stavkov, v njih še vedno opazimo elemente teksture cerkvenega tria ter hitrih violinske figuracij na način Reutterja. Dramatične dele najdemo v *Nelsonovi maši* in *Missai in tempore belli*, v katerih trobente in timpani igrajo fanfare na višku *Benedictusa* in *Agnus Dei* kot odmeve tradicije, ki v Avstriji datira vsaj od časa Johanna Josepha Fuxa.

Skladatelji 18. stoletja so pri snovanju posameznih stavkov mašnega ciklusa uporabljali kompozicijske prijeme značilne, za druge glasbene zvrsti. Zato ni mogoče govoriti o maši kot o oblikovni shemi, ki bi za skladatelje imela normativen pomen. Zasnova ciklusa in posameznih stavkov je bila odvisna od skladateljske veščine posameznika, njegovih izkušenj pri ustvarjanju drugih glasbenih zvrsti ter od zahtev okolja. Držal se je sloves oblike preteklosti. Zato je le redkim skladateljem pomenila kaj več kot službeno obveznost, ki jo je bilo treba izpolniti.

## Glasba v ljubljanski stolnici na prehodu v 19. stoletje

Pomembne sledi glasbenega dela najdemo po vseh škofijskih središčih od Maribora preko Ljubljane do Trsta, Gorice in Kopra, tudi v večjih mestnih cerkvah (na primer novomeški) ter samostanih. Večina teh cerkvenih arhivov vsebuje tudi zaključene opuse skladateljev, ki so dlje časa delovali na korih in so danes pozabljeni: Antonia Tarsie v Kopru, Venčeslava Wratanjya v Celju, Leopolda Ferdinanda Schwerdta v Ljubljani, če omenimo le nekatere izmed njih. Kljub dejstvu, da je večina cerkvenih arhivov pregledanih (marsikaterega so tudi uredili in popisali), podoba razvoja cerkvene glasbe na Slovenskem ni popolna. Manjkajo predvsem študije, ki bi skope podatke "oživile" ter povezale značilnosti posameznih cerkvenih ansamblov v zgodovino cerkvene glasbe na Slovenskem.

Dosedanje raziskave nam omogočajo, da lahko podrobneje spremljamo le glasbeno življenje škofovske kapele v Ljubljani do francoske okupacije.<sup>6</sup>

Okoliščine glasbenega življenja so se v Ljubljani spreminjale počasneje kot drugod po Evropi. Tam je na prehodu 18. v 19. stoletje med cerkvenim in posvetnim že obstajala jasna ločnica. Redki skladatelji so še delovali na obeh

<sup>6</sup>Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stol. *Kronika* 1969, 17, 141-147; *isti*, Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810. *Muzikološki zbornik* 1981, 17/2, 7-21.

področjih, še manj so duhovniki lahko vplivali na splošne estetske težnje, cerkev – njeni glasbeniki – si ni(so) prizadevala (prizadevali) za sodobno zvočnost njenih ansamblov. V Ljubljani je duhovščina še vedno imela važno besedo ne le glede cerkvenega petja, ampak tudi o drugih posvetnih glasbenih načrtih. O cerkvenem vplivu priča število duhovnikov, prvih članov Filharmonične družbe oz. delež ljubljanske škofije pri ustanavljanju prve javne (stolnične) glasbene šole (1805-06)<sup>7</sup> in javne glasbene šole leta 1816.<sup>8</sup>

Po drugi strani se je cerkev morala ozirati tudi na terezijansko-jožefinske dekrete, ki so narekovali ljudsko petje, vendar se jim ni povsem uklanjala.<sup>9</sup> To ne preseneča, kajti ljudstvo je bilo v cerkvi treba pridobiti z glasbo. Ljubljanska škofijska kapela je kljub jožefinskim reformam uspešno varovala svoje instrumentaliste vse do francoske okupacije, ko je 5. januarja 1810 odpuščen celotni orkester.<sup>10</sup>

Glasbena kapela ljubljanske stolnice je na začetku 19. stoletja imela za sabo že dolgo obdobje delovanja. V zadnjem desetletju 18. stoletja je doživela večje spremembe, ki so jih sprožile težnje predstojnikov po sodobni zvočnosti. Takrat<sup>11</sup> je kapela dobila sestavo, ki je ustrezala zahtevam sodobnega repertoarja in sicer organista, pet violinistov (dva prva, tri druga), kontrabasista, dva flautista oziroma oboista, dva trobentača (hornista) ter štiri pevce. Do ukinitve orkestra se je le nebitveno spreminjala. Prizadevanje za posebno kapelniško mesto pa ni prineslo pričakovanega rezultata. Reforma kapele je torej zagotovila za ta čas običajno zasedbo, ni pa mogla zagotoviti redne zasedenosti glasbenikov oziroma kontinuiranega delovanja. Vzroki za to so tičali v nesorazmerni usposobljenosti glasbenikov ter dejstvu, da je bilo na voljo premalo denarja ter so zato najsposobnejši glasbeniki hitro zapuščali ansambel.

S škofijsko kapelo so v tem času povezana tudi prizadevanja za prvo javno glasbeno šolo v Ljubljani. Gre za poskus deželnega urada, da v okrilju stolnice realizira pobudo Filharmonične družbe iz leta 1800 o ustanovi, ki bi skrbelo za glasbeno izobraževanje. Stolnični in filharmonični orkester je namreč pestilo kronično pomanjkanje instrumentalistov. Po nekajletnih naporih je javna šola poleti 1807 začela z delom. Za učitelja je bil izbran Leopold Ferdinand Schwerdt.

<sup>7</sup>Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810, 7ss.

<sup>8</sup>Steska, V., Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.-1875. *Cerkveni glasbenik* 52/1929, 1-2, 22-25.

<sup>9</sup>Npr. izognila se je uresničevanju prepovedi petja na koru ženskam, ki niso sorodnice cerkvenih muzikov. Gl. Cvetko, D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2, Ljubljana 1959, 110-111.

<sup>10</sup>Höfler, J., ib., 19.

<sup>11</sup>Dokumentirana je za leto 1792. Gl. Höfler, ib., 7.

Škofija si je neprestano prizadevala pridobiti sposobne glasbenike – ne le izurjene inštrumentaliste, ampak tudi večje skladatelje. Eden takih je bil František Benedikt Dusik, ki je že leta 1790 bil v Ljubljani, v stolni kapeli je prevzel mesto organista 1794. Izmed njegovih skladb za cerkveno rabo so v Ljubljani nastali *Te Deum* in *Missa solemnis* v C-duru.<sup>12</sup> Po odhodu Dusika je bil leta 1800 na mesto organista postavljen Avstrijec Anton Höller, ki je to službo opravljal do smrti 1826. leta, nasledil ga je Gregor Rihar. V Höllerjevem obdobju je v kapeli stolne cerkve deloval tudi Leopold Ferdinand Schwerdt, ki je bil sposoben vsestranski glasbnik (violončelist, pevec, skladatelj).

Čas francoske okupacije za stolno kapelo ni bil ugoden. Prvo leto (1809) je stolnica z velikimi napori ohranjevala orkester pri življenju. Kljub tem prizadevanjem sta mesti drugega oboista in kontrabasista zaradi pomanjkanja denarja in kljub primernim kandidatom morali ostati nezasedeni. Naslednje leto je bil odpuščen orkester in ukinjena glasbena šola. Stolnica je obdržala le organista in štiri pevce.

Skrčena zasedba stolnega kora je zavrila potrebo po razkošnem zvočnem okrasju liturgije, zadostovalo je le petje ob spremljavi orgel. Odslej so bila odprta vrata kora tudi manj večjim muzikom, ki so zaznamovali naslednja desetletja 19. stoletja.

---

<sup>12</sup>Höfler, J., Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja, Ljubljana 1970, 87-88.

## LEOPOLD FERDINAND SCHWERDT

### Življenje in delovanje Leopolda Ferdinanda Schwerdta

Naše védenje o življenju in osebnosti Leopolda Ferdinanda Schwerdta je pomanjkljivo. Po dostopnih, zelo skopih virih, ni mogoče natančno obnoviti ne njegove življenske poti, ne glasbenega delovanja.

Vprašljiva je že letnica rojstva, ker so navedbe doslej znanih sekundarnih virov različne: 1770, 1774, 1777. Dolgo je veljalo, da se je rodil 1777. leta v Weizendorfu na Nižjem Avstrijskem; tako so sklepali zaradi "Competenten-Tabelle", ki jo je sestavila Filharmonična družba 26. maja 1816, ko je morala presoditi glasbene sposobnosti prosilcev za mesto učitelja na javni glasbeni šoli.<sup>13</sup> Tam namreč zasledimo podatek, da je Schwerdt star 39 let. Druga možna letnica rojstva je razvidna iz ljubljanskih kapiteljskih zapiskov o kandidatih za učitelja glasbe pri ljubljanski stolnici leta 1807. Schwerdt naj bi bil takrat star 33 let, torej lahko sklepamo, da se je bil rodil 1774. leta.<sup>14</sup> Vendar navaja sporočilo o skladateljevi smrti 2. oktobra 1854.,<sup>15</sup> da je umrl v 84. letu starosti, iz česar sledi, da bi se moral roditi 1770. - Enako negotovo je ime rojstnega kraja: dosedanji raziskovalci ga pišejo bodisi Weizendorf bodisi Reizendorf.<sup>16</sup>

Docela neznani so tudi podatki o Schwerdtovem šolanju in času pred prihodom v Ljubljano, verjetno 1806. leta. Morda priča o skladateljevem bivanju na Slovenskem pred 1806 *Missa a 4 Vocibus, No. 68*, ki so jo našli v proštijiški cerkvi na Ptuju.

Med nedokumentirane podatke sodi prav tako navedba v ljubljanskih kapiteljskih beležkah ob javnem razpisu za učitelja na glasbeni šoli pri ljubljanski stolnici, po katerih naj bi bil Schwerdt pred začetkom leta 1807 kapelnik pri mestnem regimentu.<sup>17</sup>

<sup>13</sup>Competenten=Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrersstelle an der Normalhauptschule zu Laibach, str. [1-2]; prim. tudi Steska, V., Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.-1875., *Cerkveni glasbenik* 52/1929, 3-4, 52; Cvetko, D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1959, 120 in 379-380 ter opomba 355.

<sup>14</sup>Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810, *Muzikološki zbornik* 17/1981, 2, 14, opomba 38.

<sup>15</sup>gl. Verzeichniß der hier Verstorbenen, *Laibacher Zeitung* 1854 (7.10.), 230, [998].

<sup>16</sup>prim. Steska, V., ib.; Cvetko, D. ib.; Höfler, J., ib.

<sup>17</sup>prim. Höfler, J., ib., opomba 39. Leta 1807. do ustanovitve Ilirskih provinc je bil v Ljubljani pešpolk št. 41 (poznejša oznaka št. 43), prim. Capuder, K., Zgodovina c. in kr. pešpolka št. 17, Celovec, Družba sv. Mohorja 1915, 63-64. Žal šematizem oficirjev in drugih vojaških oseb, ki ga je sestavil Ferdinand Strobl von Ravelsberg ne navaja glasbenikov, prim. Strobl von Ravelsberg, F., Geschichte des k. u. k. Infanterie-regiments

Prvi zanesljivi podatki o Schwerdtovem življenju in skladanju govore o njegovem sodelovanju z gledališkimi družbami, ki so gostovale v ljubljanskem Stanovskem gledališču. Iz lepakov za predstavi 29. decembra 1806. in 13. januarja 1807. leta je razvidno, da je bil napisal glasbo za igro *Der Mohr von Semegonda* Josepha Aloysa Gleicha ter za Treitschkejevo komedijo *Die wandernden Komödianten*, ki ju je izvedla skupina Wilhelma Frasla in Josephe Scholzeve.<sup>18</sup> Pri obeh uprizoritvah je sodeloval Schwerdt tudi kot pevec in igralec. A že pred tem je na predstavi 19. novembra 1806 med dvema enodejankama igral na violončelu potpuri skladatelja Romberga.<sup>19</sup>

Najbolj izčrpno je vsekakor raziskan čas Schwerdtovega dela v stolni cerkvi sv. Nikolaja v Ljubljani. 5. junija leta 1807 je kot pevec - basist postal član glasbene kapele pri ljubljanski stolnici, 17. julija so ga izbrali za učitelja stolnične glasbene šole.<sup>20</sup> V zapisih iz poznejšega časa je ohranjena notica o pripetljaju leta 1809, kmalu po začetku francoske okupacije: Schwerdta so zaprli, ker je bil v neki gostilni žalil cesarja Napoelona. Zaradi doslednega izvajanja zakonov okupacijskih oblasti mu je grozila najstrožja možna kazen; posledicam se je izognil, ker so se zanj zavzeli ugledni ljubljanski meščani in škof Kavčič (Kautschitsch).<sup>21</sup> V stolnici je ostal kot pevec

---

Ritter von Milde Nr. 17, 1674-1910, Laibach, Buchdruckerei von Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg 1911, 2. zv., 23-309.

<sup>18</sup>gl. *Comedien-Zettel Sammlung* N[r]o. 39, 29.12.1806; Nro. 50, 13.1.1807.

<sup>19</sup>gl. *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 11, 19.11.1806; prim. Sivec, J., *Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861*, Ljubljana, Slovenska matica 1971, 32-33. Iz skopih podatkov ni razvidno, ali je Schwerdt igral skladbo Bernharda Heinricha Romberga (1767-1841) ali njegovega bratranca Andreasa Jacoba (1767-1821). Po seznamu del obeh avtorjev se zdi verjetno, da je bil izveden *Potpourri, op. 4* za violončelo in godalni orkester (ali godalni kvartet) Bernharda Heinricha Romberga. Prim. *Rheinische Musiker*, 1. Folge, Herausgegeben von K. G. Fellerer. Köln, Bärenreiter 1960. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 43), 210-224.

<sup>20</sup>prim. Höfler, J., ib., 14ss.

<sup>21</sup>I. St., Aus der Zeit der Französischen Occupation, *Laibacher Tagblatt* 5/1872 (27.7.), 170, [4]: Viele Leser dieses Blattes mögen noch den vortrefflichen Musiker und Componisten Leopold Schwert, welcher vor einigen Jahren nach vielen harten Schicksalsschlägen im hiesigen Armenversorgungshause sein bewegtes Leben beschloß, gekannt haben. Im Jahre 1809, nachdem die Provinz Krain dem französischen Reiche einverleibt worden war, wurde Schwert wegen unvorsichtiger Aeußerungen über Kaiser Napoleon, die er im Gasthause zur "Fortizza" in der Krakauvorstadt gethan, gefänglich eingezogen. Bei der Strenge, welche von Seite der französischen Machthaber in der eroberten Provinz geübt wurde, hatte Schwert das Schlimmste zu gewärtigen, und nur der Fürbitte mehrerer augesehenen Bürger von Laibach und des damaligen Bischofs Kautschitsch hatte er es zu verdanken, das die Todesstrafe von ihm abgewendet ward. Als Laibach am 29. September 1813 von dem k. k. österreichischen General Felseis eingenommen und die Freude über dieses glückliche Ereignis von den Stadtbewohnern unter anderm auch durch eine Stadtbeleuchtung kund gegeben worden, erregte das auf einem Fenster der Wohnung Schwerts in der Krenngasse



tudi po razpustitvi orkestra in glasbene šole 16. januarja 1810, v času Ilirskih provinc.<sup>22</sup>

Med leti 1812-1820 je bil Schwerdt kapelnik župnijske cerkve sv. Jakoba,<sup>23</sup> pri kateri je 1812 ustanovil glasbeno šolo. Ta je prenehala z delom ob koncu 1815. ali na začetku 1816. leta,<sup>24</sup> ko se je prijavil na razpis za učitelja javne glasbene šole.<sup>25</sup> Za učitelja ni bil izbran, čeprav ga je Filharmonična družba na seznamu prosilcev, ki ga je vrnila škofijskemu ordinariatu dne 27. maja 1816, predlagala na prvem mestu.<sup>26</sup> V istem obdobju ga viri omenjajo kot skladatelja, dirigenta in violončelista. Prvič leta 1813, ko je priredil glasbeno akademijo v Redutni dvorani (spored ni znan),<sup>27</sup> potem 31.

---

angebrachte und mit folgender Aufschrift ausgestattete Transparent nicht geringetheit-erkeit: Herr General Felseis / Reinige Laibach von frazösischen Geschmeiß / O Gott! niemals lähme / Franzens Siegsheer, / Aber alleseit hemme / Des Feindes Wiederkehr; / Kommt er noch, / Steck' ich wieder im Loch.

<sup>22</sup>prim. Höfler, J., ib., 19; Steska, V., Organisti pri ljubljanski stolnici, *Cerkveni glasbenik* 63/1940, 11-12, 171.

<sup>23</sup>[Der Endesgefertigte gibt ...], *Laibacher Zeitung* 1820 (29.9.), 78, 1109: Der Endesgefertigte gibt sich hiemit die Ehre anzuzeigen, daß er am 2. künftigen Monats Oktober anfangen wird, öffentlichen Unterricht in der Musik, und zwar, im Gesang, allen Gattungen Streich-Instrumenten, wie auch für Flöte, Klarinet, Fagott, Oboe, Corno und Clarin, in seiner Wohnung zu ertheilen. Liebhaber belieben sich des Näheren bey ihm zu erkundigen. Auch werden für jene, welche schon einige Erfahrungen in der Musik besießen, alle Sohnfalls bey dem Unterzeichneten zu melden. / L. Ferd. Schwerdt, / Capellmeister bey St. Jakob. Do sedaj je veljalo, da je Schwerdt vodil kor sv. Jakoba do leta 1816; prim. Cvetko, D., ib., 278; Premrl, S., Schwerdt, Leopold Ferdinand - v: Slovenski biografski leksikon III, Ljubljana, SAZU 1960-1971, 254-255.

<sup>24</sup>Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7-8, 116; isti, Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.-1875., 3-4, 52; Cvetko, D., ib., 120; prim. tudi Nachricht, *Laibacher Zeitung* 1813 (22.10.), 2, [5]: Es werden 2 oder 3 studierende Knaben; welche zugleich in der Musick unterrichtet zu werden wünschen, in Kost- und Wohnung aufgenommen. Das Nähere erfährt man in der öffentlichen Musick-Schule bey St. Jacob Nro. 126.

<sup>25</sup>Kapiteljski konzistorij je poslal guberniju 11. januarja 1816 razpis službe glasbenega učitelja s prošnjo, da ga objavi v Ljubljani, Celovcu, Gradcu, na Dunaju in v Pragi. Zadnji rok za prijavo je bil 15. marec 1816.; prim. Steska, V., Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.-1875., 3-4, 52. Takrat je bil Schwerdt poročen in oče petih otrok, idem; tudi Competenten=Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrersstelle an der Normalhauptschule zu Laibach, str. [1-2], prepis Josipa Mantuanija, gl.: Zapusčina - Konsistorialni arhiv, NUK, R 6/58.

<sup>26</sup>Steska, V., Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.-1875., 3-4, 53; tudi Competenten=Tabelle, ib.

<sup>27</sup>Musikalische Akademie, *Laibacher Zeitung* 1813 (5.11.), 6, [8]: Künftigen Sonntag, als am 7. dieses wird der Unterzeichnete mit hoher Bewilligung im hiesigen Redouten-Saale eine musikalische Akademie abzuhalten die Ehre haben. Das Nähere wird der Anschlagzettel zeigen. Das Eintritts-Billet ist in der Musikschule bey St. Jakob per 30 kr. zu haben. / Schwerdt.

decembra 1815, ko je predstavil svoje nemške plese.<sup>28</sup> Spet ga srečamo 23. februarja 1818, ko je dirigiral dva stavka (Pomlad in Poletje) oratorija *Letni časi* Josepha Haydna.<sup>29</sup> Tega leta se je bil poleti umaknil iz mesta ter se vrnil šele oktobra.<sup>30</sup> Nazadnje je 2. marca 1820 v gledališču igral neki koncert za violončelo.<sup>31</sup>

Tudi o poznejšem času so podatki skopi. Vemo, da je napisal glasbo za pustne gledališke plese 1822. leta.<sup>32</sup> Iste leta, 12. decembra, je igral gledališki orkester "čisto novo" Schwerdtovo simfonijo, 1. januarja 1823 je gledališko občinstvo spet poslušalo neko njegovo "novo simfonijo v D". Ker naznanilo za izvedbo 12. decembra na navaja tonalitete, ni povsem gotovo, ali je šlo za isto delo; površna obvestila gledaliških lepakov ne izključujejo možnosti, da bi bila 1. januarja 1823 na sporedu simfonija, ki ni identična s prejšnjo.<sup>33</sup> Nazadnje ga srečamo v isti vlogi 12. januarja leta 1823.<sup>34</sup> – Še bolj skromna je kronologija naslednjih let, ki se večinoma opira na posredne zapise iz obdobja po avtorjevi smrti. Leta 1826 je bil Schwerdt še v Ljubljani, toda ni bil več kapelnik pri sv. Jakobu. Preživel je s poučevanjem in prodajo

---

<sup>28</sup> *Comedien-Zettel Sammlung* N[r]o. 130, 31.12.1815: Zwischen den Akten werden neue deutsche Tänze compo[n]irt von Herrn Schwerdt produziert werden.

<sup>29</sup> Oratorium, *Laibacher Zeitung* 1818 (13.2.), 13, 129.

<sup>30</sup> Nachricht, *Laibacher Zeitung* 1818 (22.9.), 76, 1067-1068; (25.9.), 77, 1085. Es wird zur allgemeinen Kenntniß gegeben: daß Unterfertiger vom 5. October angefangen wieder in der Stadt, Florians-Gasse Nro. 43 wohnen, und den theoretisch-praktischen Unterricht in der Tonkunst täglich, mit Ausnahme der Sonn- und Feyertage, durch 2 Stunden ausüben wird. Jene Aeltern, so ihre Kinder zur Lehre dahin zu schicken gedenken, werden an Herrn Joh. Bachmann Nro. 19 am alten Markt oder Hrn. Simon Unglerth bürg. musikalischen Instrumentenmacher auf der Schusterbrücke, um das Nähere zu erfahren angewiesen. Alle Gattungen Saiten, so wie auch musikalische Instrumente sind um die billigsten Preise bei Herrn Simon Unglerth zu haben. Laibach den 20. September 1818. / Leopold Ferdinand Schwerdt / Kapellmeister an der Stadtpfarr St. Jacob. Doslej je veljalo, da se je Schwerdt leta 1818 umaknil v bolj odaljeni del Ljubljane, potem pa iz mesta, gl. Nachricht. *Laibacher Zeitung* 1818 (15.5.), 39, 541; Cvetko, D., ib., 278 ter opomba 355.

<sup>31</sup> *Comedien-Zettel Sammlung* Nr[o]. 100, 2.3.1820: Hr. Schwert wird in den zwischen Akten ein Violoncell Concert zu spielen die Ehre haben.

<sup>32</sup> *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 59., 7.1.1822: Zwischen den 2ten und 3ten Akte werden die, für die Theater = Bälle bestimmten Deutschen = Tänze von der Composition des Herrn Leopold Schwerdt, produziert werden; tudi *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 63., 13.1.1822.

<sup>33</sup> *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 152, 12.12.1822: Vor Anfang des Stückes und in den Zwischenakten deßelben, wird eine ganz neue Symphonie, von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden; *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 164, 1.1.1823: Vor dem Stücke und während den Zwischenakten desselben, wird eine neue Symphonie in D. von der Composition des Herrn Schwerdt gemacht werden; prim. tudi Sivec, J., ib., 66-67.

<sup>34</sup> *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 170., 9.1.1823: Zwischen den Akten werden die für diesen Fasching zu den Theater = Bällen von Herrn Schwerdt neu komponirten deutschen Tänze, gemacht werden; tudi *Comedien-Zettel Sammlung* Nro. 172., 12.1.1823.

lastnih skladb.<sup>35</sup> Po podpisih na rokopisih lahko sklepamo, da se je leta 1828 mudil v Kostanjevici pri Gorici, 1836 v Karlovcu in 1837 v Novem mestu.<sup>36</sup> Leta 1848 je igral pri godbi ljubljanske Narodne straže,<sup>37</sup> pozneje kontrabas na koru pri frančiškanih.<sup>38</sup> Proti koncu življenja je prosil ljubljansko policijsko ravnateljstvo, naj mu dovoli igrati violino na enem ljubljanskih mostov, in se je prebijal z miloščino.<sup>39</sup> Umrl je 2. oktobra 1854. leta v mestni ubožnici.<sup>40</sup>

<sup>35</sup>Pränumerationen=Anzeige, *Laibacher Zeitung* 1826 (14.11.), 91, 2142: Unterzeichneter, von mehreren (P.T.) Herren Pfarrern und Organisten aufgefordert, einige Pastoral=Messen zu verfertigen, hat nun eine große und eine kleine Pastoral=Messe, sammt Offertorium componiert, und kömmt im Pränumerationenwege, die große auf 5 fl., die kleine auf 3 fl. C.M. zu stehen. Erstere ist für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Flauten, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Orgel und Violon; letzere, mit Ausnahme des Horns, für eben genannte Instrumente gesetzt. Jene, welche eine oder die andere dieser Messen zu haben wünschen, werden ersucht, durch frankierte Briefe längstens bis ende d.M. sich an den Gefertigten zu wenden, weil nach Verlauf dieser Zeit keine Pränumeration angenommen wird. / Laibach am 11. November 1826. / L. Ferd. Schwerdt, / Compositeur. Peters=Vorstadt Nr. 8.

<sup>36</sup>Höfler, J., Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, *Kronika* 1967, 3, 144. - Treba je opozoriti, da je v istem obdobju deloval tudi Joseph Schwerdt. Ni znano v kakšnem sorodstvu je bil s Leopoldom Ferdinandom, mogoče pa je, da je bil eden njegovih otrok (gl. op. 13). Včasih ju zamenjujejo; vsaj *Concertino für das englische Horn, mit Begleitung des Orchesters* Josepha Schwerdta so npr. pripisali Leopoldu Ferdinandu, gl. spored Filharmonične družbe 11.4.1845, NUK, M; tudi Cvetko, D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, Ljubljana, Državna založba Slovenije 1960, 10. V novjšem času so v Novem mestu našli še nekatere skladbe Josepha Schwerdta (podatki so zbrani v MI ZRC SAZU): 1 [Erstes] / Offertorium / a / Sopran und Violin solo / 2 Violin / 2 Flöten / 2 Corno / et / Organo / J. Schwerdt; 2 [Zweites] / Offertori[um] / a / Sopran, Alto et Basso solo / 2 Violin / 1 Flöte / 2 Corno / et / Organo / J. Schwerdt. Na obeh naslovnicaх kompleta partov je pripis: St. Pfarr St. Nicolai.

<sup>37</sup>Cvetko, D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2, 278; isti, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3, 28.

<sup>38</sup>Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki, Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-knjževna priloga 6, 41-42.

<sup>39</sup>Keesbacher, F., Die philharmonische Gesellschaft in Laibach, Laibach, Druck von Ig. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1862, 102.

<sup>40</sup>Verzeichniß der hier Verstorbenen, *Laibacher Zeitung* 1854 (7.10.), 230, [998]: Den 2. [Oktober] Leopold Schwert, Institutsarmer, alt 84 Jahre, im Versorgungshause Nr. 5, an Altersschwäche.

## Oris skladateljeve zapuščine

Danes poznamo le tisti del skladateljskega opusa Leopolda Ferdinanda Schwerdta, ki se nahaja v večjih arhivih in knjižnicah.<sup>41</sup> Dela so ohranjena kot rokopisi ali prepisi, vedno v partih.<sup>42</sup> Z zaporedno številko ali številko opusa (kar je verjetno identično) so označene le maše in requiemi, na ostalih skladbah sta ponekod zapisana kraj in letnica nastanka rokopisa (prepisa). Prevladujejo vokalnoinstrumentalna dela, orkestrski sta ohranjeni le dve. Glasbe, ki jo je Schwerdt pisal za gledališke potrebe,<sup>43</sup> doslej niso našli, vsaj ena partitura pa dokazuje, da je priložnostno instrumentiral dela drugih skladateljev.<sup>44</sup>

Znani orkestrski partituri sta *Simphonia* (v Es-duru) in *Grande Serenade / pour / Violon, Alto, Violoncelle, Contre=Basse, Flute, Hautbois, / Basson, deux Cors, respectueusement / dedié a / La Majesté Francois I / l' Empereur Autriche / par Leop: Ferd: Schwerdt / Compositeur et Maitre de Chapelle de St Jacques / a / Laibach*.<sup>45</sup> To gotovo nista avtorjevi edini instrumentalni deli: viri vsaj posredno poročajo o še eni simfoniji,<sup>46</sup> morda pa je ohranjen tudi primer njegovih plesnih skladb, ki jih je gotovo skladal.<sup>47</sup>

Schwerdtova znana vokalnoinstrumentalna dela so brez izjeme namenjena cerkvi, najštevilnejše med njimi so maše. Izhodišče za njihov popis sta oglasa, prodajni ponudbi, objavljena v *Laibacher Zeitungu* 1814. in 1826. leta. V prvem ponuja skladatelj petnajst maš, našteva jih le po zasedbah, toda brez tonalitetnih oznak in brez imen praznikov, ki so jim bile namenjene.<sup>48</sup> Zato je seznam skoraj nemogoče zanesljivo povezati z ohranjenimi

---

<sup>41</sup>Doslej ugotovljena nahajališča so: arhiv kora ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja (Ls), Glasbena zbirka NUK (NUK,M), knjižnica frančiškanskega samostana v Ljubljani (Lf), knjižnica frančiškanskega samostana v Novem mestu (Nf), knjižnica kolegiatnega kapitulja v Novem mestu, arhiv proštije cerkve na Ptuj (Pž), Musiksammlung der Österreichische National Bibliothek (ÖNB,M).

<sup>42</sup>Kot partitura sta ohranjeni le *Grande Serenade* (ÖNB,M, Suppl. Mus. N<sup>o</sup>. 11103, fotokopije partiture in glasov v NUK,M) in *Tantum ergo* (Nf, Ms.mus. 106 b).

<sup>43</sup>gl. str. 2-3 in opombo 6.

<sup>44</sup>Joh[ann] Bapt[ist] Schiedermayr, *Deutsches Hochamt*, [Instrumentiert von Leop. Ferd. Schwerdt], (NUK,M D 3428/1952). Schiedermayr je bil Schwerdtov sodobnik (23.6.1779-6.1.1840),

<sup>45</sup>Simfonija se nahaja v NUK,M (brez signature), Serenada v ÖNB,M (Suppl. Mus. N<sup>o</sup> 11103, fotokopije v NUK,M).

<sup>46</sup>gl. str. 5 in opombo 21.

<sup>47</sup>gl. str. 4-5 in opombe 16, 20 in 22. V NUK,M je ohranjen *Deutsche / für / das Piano Forte / von / Schwerdt* (FZC 574/1958, priključeno k: MOZART, W. A., Walzer), vendar ni razvidno, ali je avtor Joseph ali Leopold Ferdinand Schwerdt.

<sup>48</sup>Musikalien Anzeige, *Laibacher Zeitung* 1814 (18.3.), 22: Bey Unterzeichneten sind für Landschullehrer und Organisten um beygesetzte Preise ganz neu zu haben:

skladbami. Enako velja za podoben oglas leta 1826,<sup>49</sup> čeprav gre očitno za dela, namenjena božičnim praznikom. Vsekakor pa je prva ponudba vredna še drugačne pozornosti: v njej je naveden Schwerdtov naslov (Krenngasse 93), ki ga najdemo tudi na naslovnici *Grande Serenade*; dovoljuje nam trdnejšo opredelitev letnice, ko je partitura nastala.<sup>50</sup> Velja še omeniti, da je Schwerdt napisal eno mašo za slavnosti ob končanem zidanju kupole na cerkvi sv. Nikolaja leta 1841.<sup>51</sup>

Posthumna seznama skladateljevih vokalnoinstrumentalnih skladb sta zanesljivejša. Veliko podatkov o Schwerdtovih skladbah najdemo že v Steskovem popisu inventarja na koru ljubljanske stolnice, saj zajema poleg maš tudi druga Schwerdtova dela (*Requieme, Te Deume, Hymnus*).<sup>52</sup> Navedene številke opusov omogočajo identifikacijo in dokazujejo, da se je večina navedenih skladb ohranila do danes. – Najbolj popoln (in zato najjobsežnejši)

---

3 Messen für eine Singstimme und Orgel, einzeln 1 fl. 20 kr. zusammen 3 fl.

3 detto für Sopran, Bass und Orgel, einzeln 1 fl. 36 kr. zusammen 4 fl.

3 detto für 4 Singstimmen und Orgel, einzeln 2 fl. 30 kr. zusammen 6 fl.

3 detto für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Klarinet, 2 Corni und Orgel, einzeln 4 fl. zusammen 10 fl.

3 detto für Festtage, für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Klarinett, 2 Corni, Fagot, Orgel und Violon, einzeln 6 fl. zusammen 15 fl.

Diese Messen sind nach dem neuesten Geschmack gefertigt, und dargestalt eingerichtet, daß sie ohne Schwierigkeit, mit guten Effekt können aufgeführt werden; nur empfiehlt er, die Singstimmen gut zu studieren, weil darinn der Ausdruck liegt. (NB. Briefe müssen Postfrey eingesendet werden.) L. Ferd. Schwerdt, Compositeur, dann Kapellmeister und / öffentl. Professor der Tonkunst bey der Stadtpfarr / St. Jakob wohnhaft Nr. 93 in der Krenngasse.

<sup>49</sup>Pränumerationen = Anzeige, *Laibacher Zeitung* 1826 (14.11.), 91, 2142: Unterzeichneter, von mehreren (P.T.) Herren Pfarrern und Organisten aufgefordert, einige Pastoral = Messen zu verfertigen, hat nun eine große und kleine Pastoral = Messe, sammt Offertorium componiert, und kömmt im Pränumerationenwege, die große auf 5 fl., die kleine auf 3 fl. C.M. zu stehen. Erstere ist für 4 Singstimmen, 2 Violinen, 2 Flauten, 2 Trompeten, 2 Hörner, Pauken, Orgel und Violon; letztere, mit Ausnahme des Horns, für eben genannte Instrumente gesetzt. Jene, welche eine oder die andere dieser Messen zu haben wünschen, werden ersucht, durch frankirte Briefe längstens bis Ende d.M. sich an der Gefertigten zu wenden, weil nach Verlauf dieser Zeit keine Pränumeration angenommen wird. / Laibach am 11. November 1826. / L. Ferd. Schwerdt, / Compositeur. Peters=Vorstadt Nr. 8.

<sup>50</sup>Na splošno velja, da je nastala v času, ko je bil avtor kapelnik pri cerkvi sv. Jakoba, torej med 1812 in 1820. Po navedenih pričevanjih (gl. tudi opombo 9) jo smemo datirati okrog leta 1814.

<sup>51</sup>gl. Levičnik, J., Ob stoletnici Riharjevega rojstva, *Dom in svet* 9/1896, 20, 631, opomba 2: Ako se prav spominjam sestavil, je Schwerdt med drugim tudi ono latinsko mašo, katero so v Šenkavžu peli o zahvalni slavnosti, ko je bilo zidanje kupole srečno dovršeno.

<sup>52</sup>Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem, 113-116.

pregled Schwerdtovih del doslej je izdelal Muzikološki inštitut Znanstveno-raziskovalnega centra Slovenske akademije znanosti in umetnosti ob popisovanju arhiva stolnega kora v Ljubljani, knjižnice kolegiatega kapitlja v Novem mestu ter frančiškanskih knjižnic v Ljubljani in Novem mestu.<sup>53</sup> Tem najdbam je treba dodati še skladateljeva dela, ki jih hrani Glasbena zbirka NUK ter mašo, ki je v arhivu proštjske cerkve na Ptuju.<sup>54</sup>

Poleg drugih nabožnih skladb<sup>55</sup> najdemo v knjižnici ljubljanskega frančiškanskega samostana osem maš iz različnih obdobij, vključno z najstarejšim danes znanim opusom 56, kar lahko priča o Schwerdtovem nenehnem sodelovanju s frančiškani. Dve maši sta brez oznake opusa, štiri (opus 91, 110, 127, 149) so variante skladb, ki se nahajajo tudi v drugih arhivih. *Missa Solemnis in C. No. 66* je deloma ohranjena, parti maše št. 91 dopolnjujejo ostalino iste skladbe z kora cerkve sv. Nikolaja oziroma so pretežno prepisi maš, ki jih poznamo s kora stolnice (op. 91, op. 110) ali iz NUK,M (op. 127, op. 149).

Za kronologijo Schwerdtovih maš se zdi pomembna opazka J. Höflerja o razporeditvi skladb po nahajališčih.<sup>56</sup> Iz številke opusov (kadar so zapisani) lahko razberemo, da so dela med opusi 81 in 113 ohranjena na kora ljubljanske stolnice. V Glasbeni zbirki Narodne in univerzitetne knjižnice se nahajajo maše od opusa 120 do opusa 156 ter nekaj prepisov zgodnejših del (op. 86, 100, 102) s kora. Doslej znana nahajališča ter opusi oziroma zaporedne številke mašnih kompozicij se torej večinoma pokrivajo s skladateljevo službo kapelnika v različnih ljubljanskih cerkvah.

---

<sup>53</sup>Nekaj zapisov Schwerdtovih skladb iz popisa Muzikološkega inštituta je uvrščenih na CD-ROM *Manuscripts musicaux après 1600. Catalogue thématique*. 3.ed. München, Saur, 1996. (RISM. Serie A/II).

<sup>54</sup>*Missa a 4 Vocibus / N° 68 / dal / Leop: Ferd: Schwerdt.*

<sup>55</sup>*Benedictus Dominus Deus*, trije ofertoriji (*Ave mundi, Tu Sion, Offertorium für Aller-Heiligen*) ter dva *Tantum ergo*.

<sup>56</sup>Höfler, J., Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, 144.

## ANALITIČNI PREGLED SKLADB

### Missa St. Floriani in D, Opus de Missae N<sup>o</sup> 81

Zasedba: 2 ob., 2 fag., 2 cor. in D, 2 tr. in D, timp. (D – A), archi (v. I, v. II, vla., vc., cb.), org., soli (SATB), zbor (SATB).

- I. Kyrie (*Moderato*): tutti, Christe – soli
- II. Gloria –
  - (a) Gloria in excelsis (*Vivace*): tutti
  - (b) Gratias (*Andante*): tutti, B solo
  - (c) Quoniam (*Vivace*): tutti
- III. Credo –
  - (a) Credo in unum Deum (*Moderato*): tutti
  - (b) Et incarnatus est (*Andante*): 1 ob., 2 fag., 1 cor., archi, org., A solo
  - (c) Et resurrexit (*Moderato*): tutti
  - (d) Et vitam venturi (*Piú allegro*): tutti
- IV. Sanctus –
  - (a) Sanctus Dominus (*Adagio*): 2 ob., 2 fag., 2 cor., zbor
  - (b) Pleni sunt caeli (*Allegro moderato*): tutti
- V. Benedictus (*Andante*): tutti, v. solo
- VI. Agnus Dei (*Adagio*): tutti, T solo, vla. solo  
Dona nobis pacem = Kyrie (Dona sul Kyrie).

Mašo sv. Florijana hrani arhiv ljubljanske stolnice (AM 280), Steskov popis jo navaja pod številko 56.<sup>57</sup> Popolni naslov je izpisan na ovitku kompleta glasov: *Missa St. Floriani in D. / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympani / Organo et Violone / con / Violonzello. / Corno in Et incarnatus, Violino in / Benedictus, et Viola in Agnus Solo. / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / opus de Missae N<sup>o</sup> 81.* Ohranjeni so samo parti, nekateri v dveh izvodih.<sup>58</sup> Kdaj je delo nastalo, ni znano. Ker je bila zasedba bržkone prilagojena sestavi stolne kapele in je maša že od časov Gregorja Riharja v stolnem arhivu, lahko sklepamo, da je nastala med leti 1807-1810, v času skladateljevega delovanja v stolnici.

Skupina pihal (2 oboi, 2 fagota) je v Schwerdtovih mašah izjema, čeprav jo dva inštrumenta sestavljata le na videz. Fagot igra vseskozi basovski part in torej sodi v skupino bassa continua, kakor je terjalo v tedanji cerkveni glasbi še živo baročno načelo "fagotto sempre col basso",<sup>59</sup> oboi pa podvajata

<sup>57</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 114.

<sup>58</sup>Violino 1<sup>mo</sup>, Violino 2<sup>do</sup>, Basso e Violoncello, Soprano, Alto, Basso.

<sup>59</sup>prim. Becker, H., History of instrumentation, 20, 23.

osnovno melodično gibanje violin in le občasno izstopata solistično.

Od trobil sta uporabljena dva clarina (trobenti) in dva rogova. Rogova služita predvsem poudarkom, vendar njuno vlogo občasno obogatijo kromatični toni, neakordični toni, ki so jih igrali z dušenjem (inštrument je bil v začetku 19. stoletja še naravno uglašen). Solistično vlogo dobi le prvi rog ob besedah *Et incarnatus est*, ki so oblikovno in glasbeno - vsebinsko težišče skladbe: tam v dialogu z altom uveljavi svojo zvočnost ter melodične odlike. – Trobentama, ki ju skladatelj označuje za clarina,<sup>60</sup> je v primeri z rogovoma dodeljena znatno skromnejša vloga: nenehno poudarjata le akordične tone glavnih stopenj osnovne tonalitete, njun melodični ambitus je majhen, ritmično gibanje pa povezano s pavkami. Te se največ oglašajo na tutti mestih, za nastope solistov pa so nekajkrat značilni njihovi sordinirani (*con Thecca*) učinki v pianu (*Agnus dei*, t. 1-2):

The image shows a musical score for the beginning of the Agnus Dei movement. It consists of six staves: Timp (Tympani), T (Trumpet), V 1 (Violin I), V 2 (Violin II), Vla (Viola), and Vc/Cb (Violoncello/Contrabass). The key signature is B-flat major and the time signature is 3/4. The T part has lyrics: "con Thecca", "Ag-nus", "De-i, qui". The Vc/Cb part has a "7" above the first measure, indicating a seven-measure rest.

Glasovi godal niso popolnoma diferencirani, čeprav je klasicistični štiri-glasni godalni ansambel temelj Schwerdtovega orkestra. Melodično je v ospredju le delež prvih violin. Druge violine bodisi spremljajo prve v oktavah (unisono) ali v tercah (sekstah) bodisi z violami dopolnjujejo harmonijo, nikoli pa ne dobijo samostojne vloge, kakršno ima prva violina na začetku oziroma koncu *Benedictusa* ter viola v sklepnem stavku. Enako neizpostavljeni so violončeli: praviloma igrajo basso continuo in se le redko izmaknejo oktavnemu podvajanju kontrabasov.

<sup>60</sup>Tako poimenovanje je zagovarjal ob koncu 18. stoletja Johann Georg Albrechtsberger, sprejela pa ga je večina čeških in avstrijskih skladateljev. Obdržalo se je približno do tridesetih let 19. stoletja. Gl. The new Grove dictionary of musical instruments, 1, 405-406.



## Kyrie

Obliko prvega stavka določa tridelnost besedila: Kyrie eleison – Christe eleison – Kyrie eleison. *Kyrie* maše St. Floriani je simetrično zgrajena tridelna forma s kodo: A (t. 1-33) – B (t. 34-71) – A (t. 72-95) – koda (t. 96-117). Zunanja dela se od srednjega razlikujeta tudi po zasedbi.

A	B	A	CODA
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>
tutti s trobentami in pavkami	soli: S+A→T+B v paralelnih tercah	tutti s trobentami in pavkami	uvod: trobente+pavke
osnovna ton.	dominantna ton.	osnovna ton.	odmik v B-dur

Dvotaktna melodično-ritmična celica je začetni impulz ter osnovni gradbeni element stavka. Tema, velika perioda, je zasnovana na nasprotju med tonoma a in gis (as) ter njuni različni funkcionalni interpretaciji v okviru osnovne tonalitete (zbor, t. 6-8, 14-16):

The image shows two systems of musical notation for the phrase 'Kyrie eleison'. Each system consists of five staves: Soprano, Alto, Tenor, Bass, and a basso continuo line. The lyrics are 'lei-son, e-lei-son.' The first system is in A major, and the second system is in B major. The notation includes notes, rests, and bar lines, with the lyrics written below the vocal staves.

Temi sledi zapovrstje sprva enotaktnih, zatem dvotaktnih ter štiritačnih enot, v katerih skladatelj zvočno ekstatično podaja besede *Kyrie*. Enakomernemu šestnajstinskemu toku prvih violin nasprotujejo sinkope na prvo in tretjo dobo drugih violin in viol, metrično sliko pa popestrijo vstopi fanfarnih motivov v trobentah in pavkah na drugo ter vstopi zbora na tretjo dobo (t. 20-21):

Krajši inštrumentalni odlomek zaključí prvi ter pripravi (modulira v dominantno) srednji del stavka.

Skladatelj je *Christe eleison*, B del, oblikoval na svoj značilen način. Melodija velike periode je porazdeljena med soliste (prvi stavek S+A, drugi stavek T+B), ki pojejo v paralelnih terciah. Spremljava je skrčena le na violine in violo, pihala pa z odmevom posameznih motivov dopolnjujejo soliste. Zaključek je enak inštrumentalni odlomek kot med A in B delom, le da modulira v osnovno tonaliteto D-dur.

Tretja oblikovna celota prvega stavka je enaka prvi. Nadaljuje se s kodo, za katero je značilen odmik v spodnjo medianto (B-dur). Slavnostni zaključek dodatno poudarjajo fanfarni motivi trobent in rogov.

## Gloria

Drugi stavek je tridelen. Slavnostnemu začetku (*Gloria*, t. 1-8) v D-duru sledi drugi del besedila (*et in terra*), štiriktaktje v paralelnem molu. Razvidna je uporaba tonskega slikanja – gibanju melodije po akordičnih tonih navzgor (*Gloria in excelsis*) sledi skok za oktavo navzdol (*et in terra pax hominibus bona voluntatis*), ilustracija nebeške vznesenosti in zemeljske (človeške) ponižnosti (t. 1-12):

S

Glo- ri- a, glo- ri- a, glo- ri- a in ex-  
cel- sis Deo - - o et in ter- ra pax ho- mi-ni-bus bo-na vo- lun- ta-tis.

Osnova naslednjega odseka (t. 13-32) je zapovrstje kratkih stavkov (*Laudamus te. Benedicimus te. Adoramus te. Glorificamus te.*), ki so običajno vzrok razdrobljenosti glasbene fature. Ta del besedila je Schwerdt oblikoval kot zapovrstje posameznih taktov (1+1+1+1), oziroma dvotaktnih ter širitaktnih enot nad šestnajstinskim gibanjem razloženih akordov v godalih. Pihala in trobila podvajajo glasove zbora. Odlomek, hkrati tudi celotni A del, zaključí kratek inštrumentalni odlomek (t. 33-42), ki povzema dotedaj uporabljeno glasbeno gradivo.

Srednji del (*Gratias agimus*) stavka je tridelna arija za solo bas in orkester v A-duru. Prvi odsek je nepravilna perioda (9+12 taktov, t. 43-63). Glavo teme, ki je v prvem delu periode zaupana basu, dopolnjujejo motivi v violinah. Enako fakturo skladatelj uporabi tudi v drugem delu periode. Temo uvedejo violine, dopolnjuje pa jo basist. Srednji del arije (*Domine Fili*) je aditivno zapovrstje širitaktnih stavkov, zaključek je oblikovan iz gradiva zadnjih taktov teme. Tretja celota (*Qui tollis*) je variirana ponovitev prve, solističnemu basu se priključi zbor.

*Quoniam* je tretja celota stavka, glasbena faktura pa je v prvih dvanaajstih taktih enaka prvemu delu (*Gloria*). Do konca stavka se vrstijo celote štirih oziroma petih taktov, faktura pa je zasnovana na motivih iz b dela začetka stavka.

Celotno podobo oblike *Glorie* lahko strnemo v naslednji preglednici:

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

## Credo

Štiridelna zasnova stavka (Moderato – Andante – Moderato – Più allegro) se opira na najbolj izrazite dele besedila: *Credo – Et incarnatus est – Et resurrexit – Et vitam venturi*.

*Credo* (Moderato) začne celotni ansambel. Štiritaktnemu uvodu (*Credo in unum Deum*) sledi recitativno oblikovan stavek (*Patrem omnipotentem*), v katerem skladatelj tonalno središče premakne na dominantno. Središče prvega dela stavka je solistični (kontrastni) *Et in unum Dominum*. Periodo začneta sopran in alt v paralelnih tercah, z istim napevom odgovorita tenor in bas. Nenavadno je, da fagota spremljata (podvajata) petje ženskih, klarineta pa moških glasov. Orkester in zbor nadaljujeta na besede *Deum verum*, z zapovrstjem štiritaktnih enot<sup>61</sup>, ki so večinoma grajene iz motiva uvoda, slavnostno zaključita prvi del *Creda*. Začetni Moderato v organsko celoto povezuje značilen inštrumentalni motiv:



*Et incarnatus est* (Andante) je arija (dvogovor) alta in roga v F-duru. Osemtaktno melodijo (prvi del velike periode) zaigra rog ob enakomerni šestnajstinski spremljavi godal ter občasnemu dopolnjevanju prvega fagota. Isto temo, drugi del velike periode, tokrat bogato okrašeno, prevzame solo alt. V srednjem delu arije za altom spet nastopi rog, tokrat v dominantni tonaliteti. Šestnajstinsko gibanje prvih violin zamenjajo triole. Arijo zaključijo skupni nastop alta in roga (*Crucifixus*). Dvoglasje solistov je sestavljeno s pomočjo navzkrižnega združevanja motivov, tudi sicer značilnega Schwerdtovega postopka, pri katerem rog nadaljuje z motiviko alta, in obratno (gl. tudi Gloria, *Gratias*). Modulacijski zaključek pripravi nastop naslednjega dela.

Tretjo oblikovno celoto, *Et resurrexit*, začne "lažna" repriza uvoda *Creda*. Prvi štirje takti stavka so v dominantni tonaliteti (A-dur), sledijo jim štirje v osnovnem D-duru. Naslednjih osem taktov (*Et ascendit*) je enakih kot v prvem delu (*patrem omnipotentem*), neznantne spremembe se pojavljajo v melodiji zaradi drugačnega besedila.

Sledi eden izmed značilnih primerov tonskega slikanja v Schwerdtovih mašah. Skladatelj ga je umestil med besede *Et iteram venturus est cum gloria*<sup>62</sup> ter *cujus regni non erit finis*.<sup>63</sup> Dvotaktno ponavljanje fanfarnega mo-

<sup>61</sup>Stavek *Qui propter* (t. 28-38) je okrajšan: *Qui propter* [nos homines, et propter] *nostram salutem descendit de caelis*.

<sup>62</sup>In bo spet prišel v slavi.

<sup>63</sup>In njegovemu kraljestvu ne bo konca.

tiva (trobenti) in udarec na pavke (2+1) napoveduje zadnjo sodbo – *judicare vivos et mortuos* (sodit žive in mrtve). Odločnem ponavljanju istega tona v forte dinamiki (*judicare*) sledi značilen skok navzgor. Občutek mističnosti še posebej poudari "grozeč" tremolo pavk, ki mu sledi "plašni" piano, akord zbora (*et*) ter po pavzah enako šepetaje zbarski *mortuos*. Ta celota osmih taktov je tudi harmonsko nestabilna in tonalno nedoločljiva. Od kvintakorda A-dura trobente prevzamejo le a (fanfarni motiv), ki postane kvarta dominantnega sekundakorda na es, ta pa se razveže v sekstakord B-dura. Basov ton d v nadaljevanju postane terca zvečanega kvintsekstakorda (v obratu terckvartakorda), ki se razveže v E-dur kvintakord – dominantno A-dura (t. 96-104):

The first system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a rhythmic pattern of eighth notes, followed by a rest and a quarter note. The bottom three staves are bass clefs with the same key signature and time signature, containing rests and quarter notes.

The second system of music consists of four staves. The top staff is a treble clef with a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. It contains a vocal line with lyrics. The bottom three staves are bass clefs with the same key signature and time signature, containing accompaniment. The lyrics are: ju-di-ca-re vi-vos et, et mor-tu-os:

Sledijo spet štirje takti (*cujus regni*), ki so izpeljani iz uvoda, razširjeni z dvotaktnim inštrumentalnim prehodom. Stavek se nadaljuje (*Et in Spiritum Sanctum*) skoraj enako kot v prvem delu na besede *Et in unum Dominum*. Faktura je prenešana v D-dur, drugačno je zapovrstje nastopa solistov (altu in tenorju sledi sopran in bas), drobne spremembe v melodiji so nastale zaradi besedila. Naslednje širitaktje (*Et unam Sanctam*) je vez med nastopom vokalnih solistov ter drugim vložkom – tonskim slikanjem, oba pa povezuje nenehno ponavljanje fanfarnega motiva, enako strukturiranega kot pri prvem

vložku.

V drugem vložku se jasno razlikujeta dve celoti: glasbena podoba prvega dela stavka – *Et exspecto resurrectionem* ter besede *mortuorum*. Prva celota je dinamična, zanjo je značilen skok za določeni interval navzgor (v tem primeru oktavo) nad besedo *resurrectionem*. Na besedo *exspecto* se faktura zbora razredči ter preide v oktavo. Najbolj izrazito pa je vztrajno ponavljanje posameznih melodično-ritmičnih enot, kakor da bi skladatelj hotel ustvariti vtis enakomernega (enoličnega) časovnega poteka, ki je značilen za pričakovanje. Dodatno napetost dajejo signalni motiv trobent v kombinaciji s pavzami ter tremolom pavk.

Statičnost je značilnost druge celote. Na besedi *mortuorum* je ustavljen enakomeren glasbeni potek (dokončnost smrti). Glavne značilnosti so izrazito homofona faktura ter nepričakovana sprememba registra – skok vseh glasov navzdol. Od predhodne celote je ločena s pavzo in tremolom pavk (t. 122-129):

The image displays two systems of musical notation. The first system consists of four staves: two for piano accompaniment (treble and bass clefs) and two for a vocal line (treble and bass clefs). The vocal line contains the lyrics "et ex-". The piano accompaniment features a rhythmic pattern of eighth notes in the right hand and a more sparse pattern in the left hand. The second system also consists of four staves. The vocal line contains the lyrics "pec to re sur rec ti o nem mor tu o rum." The piano accompaniment continues with a similar rhythmic pattern, but with a notable change in register and dynamics, reflecting the text's description of a "skok vseh glasov navzdol" (jump of all voices down).

*Credo* zaključijo besede *Et vitam venturi*. Motivika je prevzeta iz uvoda

stavka, podobno kot pri prejšnjih prehodnih ozioma zaključnih odsekih.

Obliko celotnega stavka lahko strnemo v naslednji tabeli:

Moderato (6/8)	Credo in unum Deum,	tutti	uvod (4)	D	A
	Patrem omnipotentem, ...		a (8)	→A	
	Et in unum ...	soli	b (8)	A	
	Deum verum ...	tutti	c/uvod (8)	D	
	Qui propter nostram ...		zak. (12)		
Andante		rog	d (8)	F	B
	Et incarnatus est ...	alt	d' (8)		
		rog	izp. (9)	C	
	Crucifixus etiam ...	alt+	d'' (12)	F	
	et sepultus ...	rog	coda (8)	→A	
Moderato	Et resurrexit ...	tutti	uvod (4)	A	A'
	Et ascendit ...		a (8)	→A	
	judicare vivos ...		vlž.1 (8)	mod.	
	cujus regni ...		uvod (2+4)	D	
	Et in Spiritum ...	soli	b (8)		
	Et unam sanctam ...	tutti	prehod (4)		
	Et expecto ...		vlž.2 (8+3)		
Piu allegro	Et vitam ...	tutti	zak. (10+9)	D	c.

### Sanctus

V Schwerdtovih mašah je *Sanctus* praviloma kratek stavek. Fakturo počasnega uvoda (Adagio) sestavlja sekvenčno ponavljanje tritaktnega motiva. Zbor spremljajo le pihala in rogova, po spremembi tempa (Allegro moderato) vstopijo še godala. Na besede *Pleni sunt caeli et terra* skladatelj zopet uporabi tonsko slikanje. Štiritaktje, ki se sekvenčno ponovi na toniki, je sestavljeno iz dveh dvotaktnih enot. Prvi dvotakt je namenjen celotnemu ansamblu (*Pleni sunt caeli*). V drugem besedo *terra* poudari skok vseh zborovskih glasov navzdol, razredčena faktura (zbor in pihala) ter ostra sprememba dinamike iz forte v piano.

Ponavljjanje besed *Hosanna in excelsis* večinoma na toniki in dominantni ter ob uporabi fanfarnih motivov v trobentah in timpanih v slavnostnem vzdušju zaključni stavek.

Adagio (3/4)	Sanctus ...	zbor + pihala	uvod (3+3+4)	D
Allegro moderato	Pleni sunt ...	tutti	a (4+4)	
	... gloria tua. Hosanna ...		b (16)	

### Benedictus

*Benedictus* je namenjen solistom. Celotna zgradba *Benedictusa* je umeščena med prvi in drugi del velike periode – uvod ter zaključek stavka –, ki jo je skladatelj zaupal solo violini ob spremljavi godal.

Godala spremljajo glavno temo v solo sopranu. V 17. taktu temo prevzame alt, sopran pa ga spremlja večinoma v tercah in sekstah. Godalnemu ansamblu se priključita fagota. V 24. taktu vstopita še tenor in bas, tenor s temo, ostali pa ga harmonsko dopolnjujejo oziroma ornamentirajo.<sup>64</sup> Godalni part postane bolj nemiren, v spremljavi se prvič pojavijo šestnajstinske ritmične figure, znamenje sicer neoznačenega crescenda, ki doseže višek z vstopom zbora ter celotnega orkestra.

Nastop celotnega ansambla je hkrati začetek srednjega dela stavka, ki je sestavljen iz dveh štiriktaktij (D-dur, h-mol). Vsaka izmed enot je sestavljena iz kontrastnega dvotaktja: klica *Benedictus* (*tutti*) ter zborovskega recitativa *qui venit* ob spremljavi pihal ter solo violine.

Naslednjih osem taktov se dvakrat ponovi. Motivika vodilnega glasu (sopran) je prevzeta iz drugega dela teme stavka, violina solo pa jo dopolnjuje ter ornamentira. Faktura je zasnovana na kontrastu med razredčenim stavkom prvega štiriktaktja (*Benedictus*) in uporabo celotnega ansambla v drugem delu (*Hosanna*).

Stavek zaključijo solo violina ob spremljavi godal ter pihal. Obliko lahko povzamemo v naslednji tabeli:

Andante (C)		vl. solo	uvod (8)	A
	Benedictus qui ...	S solo	a (8)	
	Benedictus qui ...	S+A solo	a' (8)	
	Benedictus qui ...	S+A+T+B solo	a'' (8)	
	Benedictus qui ...	tutti+ vl. solo	b (4+4)	D/h
	Benedictus qui ...		a* (8+8)	A
		vl.solo	zak. (8)	

## Agnus Dei

V Schwerdtovih mašah je zadnji stavek praviloma sestavljen iz dveh delov: počasnemu uvodu (*Agnus Dei*) sledi ponovitev prvega stavka na besede *Dona nobis pacem*, s katero skladatelj sklene krog mašnega ciklusa.

Stavek je zasnovan kot dialog med solistoma, tenorjem in violo. Uvede ga tenor nad diskretnim (pridušenim) tremolom pavk<sup>65</sup> ter ob spremljavi godal in pihal. Drugi del velike periode je odgovor solo viole, ki melodično variira tematiko tenorja. Naslednji nastop tenorja je v paralelnem duru (F-dur), fraza je razširjena zaradi motivičnega dela na dvanajst taktov. Ponovni

<sup>64</sup>Oznaka v partih tenorja in basa: a 4. [quattro].

<sup>65</sup>Oznaka v partu pavk: con Thecca



odgovor viole je nadaljni razvoj motivičnega gradiva. Začetek tretjega nastopa vokalnega solista je tudi zasnovan na motiviki teme. V drugem delu se mu pridruži zbor, tenorski part pa skupaj z basi do konca stavka obstane na pedalnem tonu a (dominanti).

Strukturo oblike ponazarja naslednja tabela:

Adagio (3/4)	Agnus Dei, ...	T solo→vla. solo	a (8+8)	d	A
	Agnus Dei, ...	T solo→vla. solo	a' (12+8)	F	
	Agnus Dei, ...	T solo→tutti	a'' (8+8)	d	
	dona nobis pacem.	tutti	zak. (8)		
Moderato (C)	Dona nobis pacem	tutti	Kyrie	D	B

## Missa in F, op. 83

Zasedba: 2 cl. in C (ad libitum), 2 tr. in C, timp. (C – G), archi (v. I, v. II, cb.), org., soli (SATB) in zbor (SATB).

- I. Kyrie (*Andantino*): tutti, Christe – soli
- II. Gloria (*Allegro*): tutti
- III. Credo –
  - (a) Credo in unum Deum (*Moderato*): tutti
  - (b) Et incarnatus est (*Andante*): tutti brez tr. in timp.
  - (c) Et resurrexit (*Moderato*): tutti, soli
- IV. Sanctus (*Adagio*): tutti, soli
- V. Benedictus (*Andantino*): T in B solo, brez tr. in timp.
- VI. Agnus Dei –
  - (a) Agnus Dei (*Adagio*): B solo, brez tr. in timp.
  - (b) Dona nobis pacem = Kyrie (Dona sul Kyrie).

Glasove maše op. 83 hrani glasbeni arhiv ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja (AM 281), popis V. Steske jo navaja pod številko 9.<sup>66</sup> Popolni naslov je izpisan na ovitku sopranskega parta: *Missa in F / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti ad lib. / Organo / et / Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / op. 83*. Ohranjeni so le glasovi. Letnica nastanka skladbe ni znana, ker pa je v stolnem arhivu vsaj že od Riharjevega obdobja lahko sklepamo, da je nastala med leti 1807-1810, ko je skladatelj deloval v cerkvi sv. Nikolaja.

Skladba sodi med kratke maše (*missa brevis*). Stavki so krajši kot v drugih Schwerdtovih tovrstnih skladbah, najbolj je besedilo okrajšano v *Glorii* in *Credu*.<sup>67</sup>

Iz zasedbe je razvidno, da je Schwerdt za svoj op. 83 imel na voljo le skromno število izvajalcev. Klarineta sta neobvezna, trobenti in pavke igrajo le v prvih treh stavkih<sup>68</sup>, v zasedbi godal sta izpuščena viola ter violončelo. Zasedba se vse bolj manjša proti koncu maše – od popolne zasedbe v prvih treh stavkih, do solista ob spremljavi godal in klarinetov v zadnjem stavku.

<sup>66</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 113.

<sup>67</sup>V *Glorii* manjka besedilo od stavka *Domine Deus, Agnus Dei, Filius Patris* do vključno *Tu solus altissimus, Jesu Christe*. V *Credu* je poleg začetnega *Credo in unum Deum* izpuščen ves tekst od drugega dela stavka *Et in unum Dominum Jesum Christum, Filium Dei unigenitum* do vključno *Qui propter nos homines, et propter nostram salutem descendit de caelis*, potem stavek *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est* ter celotno besedilo od *Et iterum venturus* do *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

<sup>68</sup>V *Sanctusu* zadonijo le v zadnjih štirih taktih.

Delež solistov v skladbi ni enakovreden, najbolj je izpostavljen basist (*Benedictus, Agnus Dei*), manj pa tenor (le v *Benedictusu*). Ženska glasova nimata vidnejše vloge, skladatelj jih rabi le na običajnih mestih, npr. v srednjem delu *Kyrie*, krajših prehodih v *Credo* in *Sanctusu*. Maloštevilna zasedba Schwerdtove maše zrcali tedanje skromne izvajalske možnosti stolne kapele, ki jih je skladatelj moral upoštevati.

## Kyrie

Tridelna zasnova oblike stavka sledi besedilu. Štiritaktni prehod, ki sledi začetni mali periodi (t. 1-8), je oblikovan kot dvogovor med basom zbora ter ostalimi glasovi. Značilnost male periode b (t. 13-20) je izmenjevanje melizmov med basom ter sopranom in altom oziroma sopranom in tenorjem na besedo *eleison* (t. 8-16):

The musical score consists of two systems. The first system shows the vocal parts (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The lyrics are: -son, e - - lei - - - son, e - - lei - - - son. Ky-ri - e, ky-ri e, ky - ri -

The second system continues the vocal parts and piano accompaniment. The lyrics are: Ky- ri- e e- lei- son, e- lei- son. Ky- ri- e e- lei- son, e- lei- son. e e - lei- - - son, e - lei- son.

Srednji del (*Christe eleison*) je velika perioda (t. 25-40), ki jo sestavljata dva dvospeva soprana in alta ter tenorja in basa. Spodnji glas spremlja zgornjega v paralelnih tercah, kot je običajno za srednje dele Schwerdtovih začetnih mašnih stavkov. Štiritaktni zaključek pripravi ponovitev A dela.

Andantino (6/8)	Kyrie eleison	tutti	a (8)	F	A
			prehod (4)		
			b (8)	→ C	
			zak. (4)		
	Christe eleison	soli	c (16)	C	B
		tutti	zak. (4)	→ F	
	Kyrie eleison	tutti	a (8)	F	A
			prehod (4)		
			b (8)	→ C	
			zak. (4+2)		

## Gloria

Kratek, le devetinštirideset taktov obsegajoč stavek, je posledica zelo skrajšanega mašnega besedila.<sup>69</sup> V začetnih petih taktih je zajet prvi ter polovica drugega stavka besedila.<sup>70</sup> V začetni motiviki sopranskega glaslu so opazni postopki tonskega slikanja. Melodija se na besedo *excelsis* povzpne do  $f^2$ , na *et in terra* pa se giblje postopoma navzdol od  $d^2$  do  $f^1$ . Sledi štiritaktna fraza v C-duru, ki se rahlo variirana ponovi.

V načinu glasbenega oblikovanja srednjega dela besedila (*Gratias agimus*) lahko opazimo nekaj značilnih Schwerdtovih kompozicijskih postopkov. Skladatelj v mašah pogosto uporablja zborovski recitativ: sopran in alt nihata med dvema tonoma v intervalu male oziroma velike sekunde, tenor ponavlja isti ton, gibanje basa usmerjajo akordični toni tonike ter subdominante. Tudi v spremljavi (godala) se pojavi značilen Schwerdtov vzorec: violini igrata v celem taktu sinkope, kontrabas pa spremlja v razloženih akordih (t. 15-18):

SA  
TB  
V I  
V II  
Cb

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

Skladateljev značilen način gradnje melodije je razviden iz naslednjega

<sup>69</sup>Glej zgoraj.

<sup>70</sup>*Gloria in excelsis Deo. Et in terra pax.*

odseka. Začetni dvotakt se ponovi rahlo spremenjen ter nadaljuje z naslednjo motivično enoto, ki se zopet nekoliko drugačen ponovi (t. 23-33):

S Do-mi-ne fi-li, Fi-li-u-ni-ge-ni-te Je-su

B Chris-te, Je-su Chris-te, Je-su Chris-te,

Na ta drugi odsek srednjega dela se takoj naveže motivika iz začetka stavka ter preide v zaključni *Amen*.

Obliko povzame naslednja preglednica:

Allegro (C)	Gloria in ...	tutti	a	(5)	F	A
	pax hominibus ...		b	(4)	C	
	Laudamus te ...		b'	(4)		
	Gratias agimus ...		c	(1+8)	As	B
	Domine Fili ...		d	(11)	As/as	
	Cum sancto ...		a'	(16)	F	A'

## Credo

V prvem delu *Creda* (t. 1-18) je glasbena faktura sestavljena iz treh plasti. Zborovski stavek je grajen izrazito homofono. Melodija ni razčlenjena na manjše enote (teče skoraj neprekinjeno vseh šestnajst taktov), izjema je le pavza v četrtem taktu. Tekstura godalne spremljave je zasnovana le na enem motivu, ki se odvisno od harmonije ponavlja na različnih stopnjah. Klarineta dopolnjujeta harmonijo. V enajstem taktu se priključijo še trobente ter timpani s poudarjeno ritmičnim motivom (t. 1-5):

Cl

SA Pa-trem om-ni-po-ten-tem, fac-to-rem

TB

V tr tr tr tr tr

Cb

Drugi del (Andante) vsebuje le osem taktov, v katerih zbor poje besede *Et incarnatus est* nad bolj enakomerno in umirjeno fakturo godal.

Na Andante se takoj navezuje faktura, ki je enaka zasnovi prvega dela. Razlika je v metričnem nastopu zbora – druga osminka prve dobe – ter melodiki soprana, ki je le ponekod podobna ali enaka tisti iz začetka stavka.

V dvainštiridesetem taktu, na besedo *Amen* nastopijo solisti. Sopran in alt se izmenjujeta s tenorjem in basom, vsak par glasov poje v paralelnih terciah. Ob nastopu moških,<sup>71</sup> oziroma ženskih glasov<sup>72</sup> se ustvari ostrá disonanca, npr. v 43. taktu ob akordična g in b v zgornjih glasovih trčita njuna zadržka fis in a v spodnjih (t. 42-44):

Nastop solistov tvori štiritaktno enoto, nadaljuje jo zbor, zopet znotraj štiritaktne enote. Sledijo pari solistov z isto motiviko ter ponovno zbor. Taka razvrstitev štiritaktnih motivov rezultira s simetrijo med enotami po naslednjem vzorcu:

zasedba: soli → tutti → tutti → soli → tutti →  
 motiv: m → n → n → m → n →

Stavek zaključí kratka coda.

Oblikovno zgradbo lahko ponazori preglednica:

Moderato (3/4)	Patrem ...	tutti	a (18)	F→C	A
Andante	Et incarnatus ...		b (8)	C	B
Moderato	Et resurrexit ...		a' (16)	C→F	A'
	Amen	solí/tutti	c (18)	F	
	Amen	tutti	coda (8)		

## Sanctus

<sup>71</sup>Na drugi dobi 43. in 45. takta.

<sup>72</sup>Na drugi dobi 54. in 56. takta.

V Schwerdtovih mašah je *Sanctus* običajno kratek stavek, ima funkcijo premora po *Credo* ter uvoda v *Benedictus*. Osnovna značilnost zasnove stavka je dinamična rast v počasnem tempu (*Adagio*) – od prve velike periode za zbor in godala (senza organo) v pianu, preko druge, v kateri se priključita klarineta (*Hosanna*, *mezzoforte*) do fortissima v zadnjih štirih taktih (*coda*), ki ga poudarijo trobenti in pavke.

Elementi oblike se vrstijo po naslednji shemi:

Adagio (2/4)	Sanctus ...	tutti	a (16)	F
	Hosanna ...	solitutti	b (16)	
	in excelsis.	tutti	coda (4)	

## Benedictus

Stavek je dvospev tenorja in basa. Temo zapoje tenor solo, vodilni glas prevzame bas ter ponovi temo, tenor pa ji kontrapunktira. Kratka medigra godal loči prvi del od naslednjega ter modulira v dominantno tonaliteto. Melodija drugega dela stavka je oblikovana iz motivov teme, glasova pojeta v paralelnih tercah. Ponovni pojav medigre označi nastop naslednje oblikovne enote, v kateri se izpeljevanje stopnjuje. Glasova se izmenjujeta, "pogovarjata", motivika sloni na gradivu glave teme, nastope solistov ločujejo stranske dominante. Glasove združi melizem v paralelnih tercah na besedo *Hosanna*, ki zaključuje stavek.

Obliko stavka ponazori preglednica:

Andantino (3/4)	Benedictus qui ...	T solo	a (8)	B
	Benedictus qui ...	T+B solo	a' (8)	
		god.	medig. (7)	B→F
	Benedictus qui ...	T+B solo	izp. 1 (13)	F
		god.	medig. (7)	F→B
	Benedictus qui ...	T+B solo	izp. 2 (8)	B
	Hosanna in ...		zak. (16+2)	

## Agnus Dei

Tudi v Missi in F je *Agnus Dei* uvod v ponovitev prvega stavka na besede *Dona nobis pacem*. Napisan je za bas solo ob spremljavi godal in klarinetov. Osemtaktna perioda iz osnovnega d-mola modulira v g-mol. Spevni melodiki solista kontrastira motivika medigre, ki je zasnovana na ponavljanju menjalnega tona v intervalu male sekunde (t. 8-13):

Ista situacija se ponovi za kvarto višje, g-mol modulira v c-mol. Zadnji nastop basista je v C-duru – dominantni osnovne tonalitete *Kyrie*, melodija pa je durska varianta teme stavka. Napoved ponovitve prvega stavka stopnjuje tudi tremolo v violinah, ki je zamenjal izmenjevanje osmink in osminkskih pavz. Stavek zaključi dominantni septakord na c, na katerega se neposredno naveže (attacca) tonika F-dura na besede *Dona nobis pacem*.

Obliko ponazori preglednica:

Adagio (2/4)	Agnus Dei, ...	B solo	a (8)	d→g	A
		ork.	medig. (4)	g	
	Agnus Dei, ...	B solo	a (8)	g→c	
		ork.	medig. (4)	c	
	Agnus Dei, ...	B solo	a' (8+1)	C	
Andantino (6/8)	Dona nobis pacem	tutti	Kyrie	F	B



## Missa in B, op. 84

Zasedba: 2 cl. in B, 2 tr. in B, timp. (B – F), archi (v. I, v. II, vc., cb.), org., soli (SATB) in zbor (SATB).

- I. Kyrie (*Allegro non tanto*): tutti, vc. solo, Christe – soli
- II. Gloria (*Allegro*): tutti
- III. Credo –
  - (a) Credo in unum Deum (*Allegretto*): tutti, soli
  - (b) Et incarnatus est (*Adagio*): tutti brez cl., tr. in timp.
  - (c) Et resurrexit (*Allegretto*): tutti, soli
- IV. Sanctus –
  - Sanctus (*Adagio*): tutti
  - Pleni sunt caeli (*Andante*): S solo, tutti
- V. Benedictus (*Andante*): soli, tutti brez tr. in timp.
- VI. Agnus Dei –
  - (a) Agnus Dei (*Adagio*): A solo, tutti brez tr. in timp.
  - (b) Dona nobis pacem = Kyrie (Dona sul Kyrie).

Skladba se nahaja v arhivu na koru ljubljanske stolne cerkve sv. Nikolaja (AM 285), popis Viktorja Steske jo navaja pod številko 38.<sup>73</sup> Celotni naslov je izpisan na ovitku vokalnih glasov: *Missa in B / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti / Organo Violone / et / Violoncello / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / op. / 84*. Ohranjeni so le glasovi. Ni znano, kdaj je skladba nastala. Ker je v stolnem arhivu vsaj že od časa, ko je kor vodil Gregor Rihar, lahko sklepamo, da je nastala med Schwerdtovim delovanjem v stolnici od 1807 do 1810.

Skladba je po tipu missa brevis. Stavki, zlasti *Gloria* ter *Credo*, so krajši kot pri drugih skladateljevih mašah. Tudi besedilo omenjenih dveh stavkov je precej skrajšano.<sup>74</sup>

Zasedba je podobna sestavi ansambla maše v F-duru, op. 83. Klarineta sta tokrat obvezna,<sup>75</sup> trobenti igrata le v paru s pavkami. Med godali ni viole, njeno vlogo pogosto prevzame violončelo, ki niha med vlogo altovskega (oz. tenorskega) in basovskega glasbila (*Gloria*, t. 16-20):

<sup>73</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 114.

<sup>74</sup>V *Glori* so izpuščeni naslednji deli besedila: stavek *Qui tollis peccata mundi*, skladatelj je uporabil le drugi del *miserere nobis*, ter od *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* do vključno *Cum Sancto Spiritu, in gloria Dei Patris*. V besedilu *Creda* so izpuščene besede *Filium Dei unigenitum, Deum de Deo, lumen de lumine* ter *nos homines, et propter*, stavek *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est*, prvi del stavka *Et iterum venturus est* in celoten tekst od besed *cujus regni non erit finis* do vključno *Et exspecto resurrectionem mortuorum*.

<sup>75</sup>V op. 83 sta "ad libitum".

VI I  
VI II  
Vc  
Cb

Med vokalnimi glasovi je v primerjavi z opusom 83 večja pozornost namenjena solistom.

### Kyrie

Začetni del tridelnega prvega stavka je osemnajsttaktna perioda, za katero so značilni trije elementi: izmenjevanje zborovskega soprana in ostalih glasov na začetku prvega in drugega dela periode (zbor, t. 1-4)

S  
A  
T  
B

Ky- ri- e, Ky- ri-  
Ky- ri- e, ky- ri- e,  
Ky- ri- e, ky- ri- e,  
Ky- ri- e, ky- ri- e,

ter nemirna ostinatna ritmična figura v spremljavi godal (godala, t. 2).

VI I  
VI II  
Vc  
Cb

Skladatelj v desetem taktu priključi solo violončelo, ki igra v nedoslednem kanonu s sopranom (t. 10-15):

Musical score for Soprano (S) and Violoncello (Vc) from measures 10 to 15. The Soprano part has lyrics "Ky-ri-e, ky-ri-e, ky-ri-e". The Violoncello part plays a rhythmic pattern in canon with the soprano.

Dinamika prvega stavka je neobičajna za Schwerdtov kompozicijski stavek. V prvem in tretjem delu stavka se vsak takt izmenjujeta forte in piano.

Srednji del *Kyrie, Christe eleison*, je običajno namenjen vokalnim solistom, tudi *Missa in B* ni izjema. Sestavlja ga zapovrstje dvotaktnih celic, ki se ponavljajo v različnih glasovih: v tenorju se ponovi motiv soprana, sledi rahlo ritmično spremenjen začetni motiv, ki ga pojeta sopran in alt, nadaljujeta pa tenor in bas v paralelnih tercah. S pevskimi solisti kontrapunktira violončelo (t. 19-23):

Musical score for Soprano (S), Alto (T), Violin I (V I), Violin II (V II), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb) from measures 19 to 23. The Soprano and Alto parts have lyrics "Chris-te e-lei-son." The Violoncello part plays a rhythmic pattern in canon with the vocalists.

Osemtaktni dvospev soprana in alta zaključí srednji del stavka.

Začetek, (A) del stavka, se ponovi, prvi del periode dosledno, v drugem pa lahko zaznamo nekaj sprememb. Skladatelj je izpustil solistični part violončela ter v prvih violinah nadomestil šestnajstinski vzorec s triolami. Spremljajoči ritmični ostinato nadaljujejo le violončeli, druge viole s celinkami dopolnjujejo harmonijo. Stavek zaključí šesttaktna coda na besedo

*eleison*. Čeprav je Schwerdt uporabil trobente in pavke ter codo začel v forte dinamiki, zadnji takti stavka izvenijo v pianu nad tremolom pavk in kontrabasov.

Obliko stavka kaže naslednja preglednica:

Allegro non tanto (C)	Kyrie eleison	tutti	a (18)	B	A
	Christe eleison	solī	b (16)	F	B
	Kyrie eleison	tutti	a (18)	B	A
	eleison		coda (6)		

## Gloria

Faktura *Glorie* je zaradi številnih kratkih stavkov besedila fragmentarna. Stavek začne štiritaktni uvod, klic na besede *Gloria in excelsis Deo*. Naslednji odlomki besedila so oblikovani kot sekvenca, katere štiritaktni model v B-duru (*Et in terra pax*) se ponovi še v c-molu (*Laudamus*).

Sekvenčno nizanje motivov je značilnost tudi naslednjega odstavka *Gratias agimus*. Začetek enotaktnega modela je na četrti osminki, kar spremeni vzorec metričnih poudarkov s prve, tretje, pete osminke na prvo in četrto, posledica je neoznačena transformacija iz 3/4 v 6/8 takt, oziroma njuno prepletanje.<sup>76</sup> Ritmična tekstura je prav tako šestosminska, čeprav ji ponekod v spremljavi, zlasti pri godalih, nasprotuje tričetrtinska razvrstitev ritmičnih enot.

Prepletanje s šestosminkim metrumom se nadaljuje do konca stavka. Značilno mesto metrične dvojnosti je naslednji začetek odstavka *Domine Deus*, v katerem se izmenjejo pari vokalnih solistov v 6/8 metrumu (S+A → T+B → S+A → T+B) ob *colla parte* spremljavi prvih in drugih violin, motivika klarinetov in violončel pa je izrazito tričetrtinska (t. 26-28):

<sup>76</sup>O metričnem prehajanju iz 6/8 v 3/4 lahko razmišljamo kot o ostalini koloracije semi-brevis v *tempus imperfectum cum prolatione perfecta*. Gre torej za zelo stara razmerja v ritmični strukturi.

Stavek zaključí coda na besedo *Amen*, v kateri se solisti in zbor izmenjujejo podobno kot pri *Domine Deus*.

Razvrstitev oblikovnih členov kaže naslednja preglednica:

Allegro (3/4)	Gloria in ...	tutti	uvod (4)	B
	Et in terra ...		a (8)	B→c
	Gratias agimus ...		b (12+1)	c→g
	Domine Deus ...	soli/tutti	c (21)	B
	Amen		coda (12+2)	

## Credo

Zasnova tretjega stavka je tridelna: *Credo – Et incarnatus est – Et resurrexit*. Prvi del A sestavlja štiritaktni uvod, veliki periodi ter štiritaktna zaključna skupina. Zaradi reduciranega besedila je stavek krajši kot v drugih skladateljevih mašah.<sup>77</sup>

Prva velika perioda, na besede *Credo in unum Deum*, je pisana za zbor ob spremljavi klarinetov in godal. Druga je zaupana solistom, ki se vrstijo po naslednjem vzorcu: A solo (4) → A+B solo (4) → A solo (8). V zadnjih štirih taktih drugega nastopa alta skladatelj prvič uporabi trobente in tim-

<sup>77</sup>Glej nazaj.

pane in poveže solistični del z zaključkom stavka, ki s poudarjanjem tona d, dominante g-mola, pripravi nastop nove tonalitete naslednjega B dela stavka.

*Et incarnatus est* je homofoni zborovski stavek, spramljajo ga le godala. Skladatelj je upočasnil tempo (Allegretto → Adagio) ter spremenil taktovski način (C → 3/4). Splošno zmanjšani zvočni inteziteti kljubujejo močni poudarki na drugi osminki takta, vzorec, ki se v godalih ponavlja do konca odseka (t. 42):

The image shows a musical score for four string parts: Violin I (V I), Violin II (V II), Violoncello (Vc), and Contrabasso (Cb). The music is in 3/4 time and features a rhythmic pattern of a quarter rest followed by a quarter note on the second eighth note of the measure. The dynamics are marked as forte (f) and piano (p). The key signature has one flat (B-flat).

Ponovitev se začne v 52. taktu na besede *Et resurrexit*. Prva perioda je podobna tisti iz prvega A dela. Manjše spremembe v melodiji so nastale zaradi drugačnega besedila.

Druga perioda je zopet namenjena solistom, prvih osem taktov sopranu, naslednjih osem tenorju. Poleg nove melodije je tudi faktura v primerjavi s solističnim odsekom iz prvega dela nekoliko drugačna – valovanje violin in klarinetov je skladatelj nadomestil s krepkimi punktiranimi akordi ter izmenjevanjem osmink in osminkskih pavz.

Po četrtinski pavzi v vseh glasovih nadaljuje celotni ansambel. Ob fanfarnem motivu trobent in pavk skladatelj slavnostno zaključi stavek na besedo *Amen*.

Naslednja preglednica podaja razvrstitev elementov oblike stavka:

Allegretto (C)		inštr.	uvod	(4)	B	A
	Credo in unum Deum ...	tutti	a	(16)		
	Et ex Patre ...	solī	b	(16)	F	
	Qui propter ...	tutti	zak.	(4)	g	
Adagio (3/4)	Et incarnatus est ...	tutti	c	(11)	g	B
Allegretto (C)	Et resurrexit ...	tutti	a	(16)	B	A
	Et vitam venturi ...	solī	b <sup>1</sup>	(16)		
	Amen	tutti	coda	(8)		

## Sanctus

*Sanctus* je le petindvajset taktov dolg stavek, sestavljajo ga večinoma štiritaktne enote. Stavek uvede akord s korono na toniki. Sledi mu osem taktov, ki so sestavljeni iz sekvenčne ponovitve prvih dveh za terco višje (2+2) ter štiritaktja, v katerem punktirani motiv trobent in pavk kontrastira šestnajstinskem gibanju prvih violin.

Z nastopom sopranistke (*Pleni sunt caeli*) se tempo Adagio spremeni v Andante. Višek stavka je vstop celotnega ansambla na besede *Hosanna in excelsis* (14. takt). Skladatelj slavnostno zaključi stavek, v katerem se trobente in pavke v maši zadnjič oglasijo.

Adagio (3/4)	Sanctus ...	tutti	uvod (1+8)	B
Andante (3/4)	Pleni sunt ...	S solo	a (4)	B
	Hosanna ...	tutti	b (4+4)	
	in excelsis		zak. (4)	

## Benedictus

*Benedictus* je tridelna arija za sopran, zbor ter orkester, trobente in timpani so izpuščeni. Sopranski solo obsega veliko periodo. Pri ponovitvi začetek teme uvede prva violina, sopran jo prevzame šele na zadnji četrtniki, kar je eden izmed značilnih Schwerdtovih kompozicijskih postopkov (t. 1-2, 9-10):

The image shows a musical score for the beginning of the Benedictus. It features two staves: Soprano (S) and Violin I (V I). The Soprano part is in treble clef with a key signature of one flat and a common time signature. The lyrics are: "Bene-dic-tus qui ve-nit in qui ve-nit in". The Violin I part is also in treble clef with the same key signature and time signature, playing a rhythmic accompaniment.

Srednji del oklepata štiritaktna instrumentalna prehoda. V prvem (t. 17-20) skladatelj modulira v dominantno, v drugem, ponovitvi prvega (t. 33-36), pa nazaj v osnovno tonaliteto. Med prehodoma je umeščena dvanajsttaktna fraza zbora.

Pri ponovitvi prvega dela je nekoliko predrugačena solistična zasedba. Po mali periodi soprana sledi izmenjevanje solističnih parov (S+A → T+B), nižji glas spremlja višjega v spodnji terci.

Stavek zaključi coda (sedem taktov), v kateri je melodija tenorja prenesena v sopran zbora.

Zgradbo stavka ponazarja preglednica:

Andante (C)	Benedictus ...	S solo	a (16)	F	A
		inštr.	(4)	→C	
	Benedictus ...	tutti	b (12)	C	B
		inštr.	(4)	→F	
	Benedictus ...	S solo → S+A → T+B	a' (16)	F	A'
Hosanna in ...	tutti	coda (4+3)			

### Agnus Dei

Zadnji stavek opusa 83 je oblikovan na za Schwerdta običajen način: počasnemu uvodu (*Agnus Dei*, Adagio) sledi ponovitev prvega stavka (*Kyrie*, Allegro non tanto). Vodilni glas stavka je altovski solo, ki se mu šestem taktu šepetaje priključi zborovski recitativ na besede *miserere nobis*. Štiritaktni inštrumentalni vložek zaključi šestnajsttaktno frazo, ter jo hkrati loči od njene variirane ponovitve na dominantni. V štiritaktni codi alt ostane sam, le na zadnji besedi (*pacem*) se združi z ostalimi glasovi na dominantnem septakordu B-dura, ki pripravi ponovitev *Kyrie*, tokrat na besede *Dona nobis pacem*.

Oblika stavka je prikazana v preglednici:

Adagio (3/4)	Agnus Dei ...	A solo	a (16)	B	A
	Agnus Dei ...		a' (10)	F	
	Dona nobis pacem		coda (4)	B	
Allegro non tanto (C)	Dona nobis pacem	tutti	Kyrie	B	B



## Missa Pastorale, op. 93

Zasedba: 2 fl., 2 tr. in D, timp. (D – A), archi (vl. I, vl. II, vc., cb.), org., soli (SATB), coro (SATB).

- I. Kyrie (*Poco allegro*): tutti, Christe: soli
- II. Gloria (*Vivace*): tutti
- III. Credo –
  - (a) Credo in unum Deum (*Allegro spiritoso*): tutti
  - (b) Et incarnatus est (*Adagio*): tutti, fl. solo
  - (c) Et resurrexit (*Allegro spirito*): tutti
  - (d) Et vitam venturi (*Vivace*): tutti
- IV. Offertorium (*Andantino*): B solo, senza tr., timp.
- V. Sanctus –
  - (a) Sanctus Dominus (*Adagio*): tutti
  - (b) Pleni sunt caeli (*Allegro*): tutti
- VI. Benedictus (*Andante*): tutti
- VII. Agnus Dei (*Adagio*): tutti  
Dona nobis pacem = Kyrie

Glasovi maše se nahajajo v arhivu ljubljanske stolnice (AM 282), Steskov popis jo navaja pod številko 11.<sup>78</sup> Celotni naslov je izpisan na naslovnici basovskega parta:<sup>79</sup> *Missa Pastorale / a / 4 Vocibus / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Clarini, Tympani / Organo et Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / op. 93*. Tudi za to mašo ne vemo natančno, kdaj je nastala. Ker je bila v arhivu že za časa Gregorja Riharja, se zdi verjetno, da je nastala med leti 1807-1810, ko je v stolnici deloval tudi skladatelj.

Naslov in vsebina besedila kažeta, da je bila maša namenjena božičnemu času. Schwerdt je v sosledje stavkov mašnega ordinarija uvrstil del propriuma – ofertorij in uporabil besedilo z božično tematiko.<sup>80</sup>

Maša je tudi edina doslej znana Schwerdtova skladba, v kateri je izdatno uporabljena tehnika imitacije, zlasti v stavkih *Credo*, *Sanctus* in *Benedictus*.

Zasedba orkestra je značilna za razmere v ljubljanski stolnici na začetku 19. stoletja: instrumenta iz družine pihal (flavti), stalna skupina trobente – timpani ter godala brez viol. Takšen izbor najdemo v Schwerdtovih svečanih mašah pogosto. Prve violine so tokrat melodično bolj samostojne kot v ostalih mašah (druge jih spremljajo v ponavljajočih se intervalnih razmerjih: terce –

<sup>78</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 113.

<sup>79</sup>Violone e Cello.

<sup>80</sup>*Parvulus filius hodie natus est nobis: et vocabitur Deus, fortis, alleluia*. Prim. Liber usualis missae et officii, 399.

sekste, oktave – unisono); isto velja za violončela, ki so ritmično povezani z basom ter zapolnjujejo zvočni prostor med violinami in kontrabasi namesto opuščeni viol. Flavti podpirata melodijo ali barvata harmonijo, značilen orkestrski zvok pa daje raba trobent in timpanov.

V skladbi se vokalni solist pojavi samo v enem stavku (*Offertorium*, bas solo), v *Glorii* pa ni povsem jasno, komu je osemtakti stavek namenjen — solistom ali solističnim glasovom. V 21. taktu, na besede *Gratias agimus*, nastopita alt in tenor brez oznak solo oziroma tutti. Tekstura odlomka je podobna nastopom solistov v drugih Schwerdtovih mašah, zato lahko sklepamo, da je tudi ta pasus namenjen solistoma.

## Kyrie

Stavek se začne s tritaktnim uvodom, ki mu sledi prva tema (mala perioda a). Duktus sopranske melodije je značilen: od  $a^1$  se v prvem stavku postopoma povzpne do velike sekste in doseže z njo najvišjo točko, drugi stavek se na enak način vrne z dominante na toniko (t. 4-11):

s 

Ky-ri-e e lei-son. Ky-ri-e e lei-son. Ky-ri-e e lei-son, e - lei - son.

Z odnosom "vprašanje – odgovor" med sestavnimi deli (stavki) je utemeljena tudi mikrostruktura periode in to predvsem v razmerjih med dvotaktji posameznih stavkov. Rezultat je valovanje napetosti harmonskega loka periode ( $T \rightarrow D, D \rightarrow T$ ) ter dinamičnih in motivičnih kontrastov v dvotaktjih:

t.	4	5	6	7	8	9	10	11
	$a^1$	$d^2$	$d^2$	$fis^2 - e^2$	$a^1$	$e^2$	$fis^2 - h^1$	$d^2$
	p		f		p		f	
D-dur:	T-D	T	T	D	D	D	T-S-D	T

V spremljavi prve teme se strukturalno pomemben motiv s spodnjim menjalnim tonom oglasi najprej v drugih violinah, potem tudi v basu. Kasneje ga srečamo še v prvih violinah (t. 68-69) v kombinaciji z motivičnimi celicami prehoda (V II, t. 5):



Razgibani in dinamično kontrastni temi sledi zvočno statičen most, prehod k drugi temi. Nad pedalno kvinto D-A se v zboru (podvajata ga violini in flavti) izmenjujeta harmoniji prve in pete stopnje. Motiv prehoda se izlušči

iz tona  $e^2$  hkrati z dinamično spremembo iz forte v piano. Skladatelj ga v nadaljevanju metrično prepolovi ter v predzadnjem taktu reducira na osminsko ponavljanje  $d^2$ ; to ponavljanje okrepi trobenti in timpani, ki zaokrožijo vezni člen med temama.

Osemtaktna druga tema se ponovi dvakrat: prvič je oblikovana kot duet soprana in tenorja ob spremljavi godal (t. 19-26),

S  
Chris-te e-lei-son. Chris-te, Chris-te e-lei-son.

T  
Chris-te e-lei-son. Chris-te, Chris-te e-lei-son.

V I

V II

Vc/Cb

S  
Ky-ri-e e-lei-son. Chris-te e-lei-son.

T  
Ky-ri-e e-lei-son. Chris-te e-lei-son.

V I

V II

Vc/Cb

ponovita pa jo alt in bas, ki se jima ob koncu pridružita flauti. Naslednji most je soroden s tistim med prvo in drugo temo. Zgrajen je iz podobne, le nekoliko spremenjene motivike in ostaja v tonaliteti A-dura. Sledi zaključek, kjer godala v zadnjih treh taktih pripravijo ponovni nastop prve teme.

Po tej ponovitvi se stavek nadaljuje v tematsko fragmentarni strukturi. Prvih pet taktov uporablja ritmično predrugačene motive mostu (zbor) in melodično - ritmične celice iz basove spremljave prve teme (orkester), v naslednjih petih taktih skladatelj kombinira pedalni ton mostu in zborovski

recitativ zaključka dela B. Odseka sta tudi dinamično kontrastna ( $ff - p$ ). Reminiscenca na prvo temo (značilni kvartni skok  $a^1 - d^2$ ) pripravi ekstatični vrhunec stavka. Začetnemu vzponu sledi postopno drsenje melodije navzdol ( $a^2 - e^2$ ), ki se trikrat ponovi, zadnjič augmentirano (zbor, t. 77-82, 84-88):

S  
Ky-ri-e-e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son,

A  
Ky-ri-e-e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son,

T  
Ky-ri-e-e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son,

B  
Ky-ri-e-e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son, e-lei-son,

S  
-son, e-lei-son.

A  
-son, e-lei-son.

T  
-son, e-lei-son.

B  
-son, e-lei-son.

To ekstatičnost prekine uvodni motiv stavka in oznani začetek code, sestavljene iz celic prehoda in uvoda.

Oblikovna zasnova celote veže torej tri, po dolžini in gradnji neenake dele:

Poco allegro (6/8)	Kyrie eleison	tutti	inštr. (3)	D	A
			a (8)		
			prehod (7)		
	Christe eleison	soli	b (16)	A	B
	Kyrie eleison	tutti	prehod <sup>1</sup> (16)	D	
			zak. (4)		
			inštr. (3)		
			a (8)		
			prehod <sup>2</sup> /zak. <sup>1</sup> (11)		
	a <sup>1</sup> (2+10)	A <sup>1</sup>			
coda (16)					

## Gloria

Mikrostruktura tridelne zasnove tega stavka se opira na uveljavljeno delitev besedila v enajst sintaktičnih enot.<sup>81</sup>

Klic *Gloria in excelsis Deo* je štiritaktni uvod, *Et in terra pax* pa prva tema (mala perioda). Nenavadno je, da Schwerdt tematike ni zaupal zboru temveč orkestru, ki se mu pevci pridružijo le občasno. Tema je tudi primer tonskega slikanja: osrednji ton uvoda je d<sup>2</sup>, zbor pa se na besedilo *Et in terra* oglasi oktavo niže in z razliko v tonski višini ponazori odnos *excelsis – terra* (zbor, t. 1-8):

The image displays two systems of musical notation for a vocal ensemble (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and piano accompaniment. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is common time (C). The first system shows the vocal parts singing "Gloria in excelsis, in excelsis" with a forte (f) dynamic. The piano accompaniment is shown in the bottom staff. The second system shows the vocal parts singing "Deo. Et in terra pax hominibus" with a piano (p) dynamic. The piano accompaniment is also shown in the bottom staff.

Sledi osemtaktni most (*Laudamus*) sestavljen iz dvotaktne celice, ki se štirikrat ponovi nad pedalno kvinto d – a.

”Navidezna” druga tema je zaupana altu in tenorju na besede *Gratias agimus* in je osemtaktni odsek (ponovljeno štiritaktje), ki je po melodično - ritmični teksturi različica prve teme:

<sup>81</sup> *Gloria – Laudamus – Gratias – Domine Deus – Domine Fili – Qui tollis – Qui sedes – Quoniam – Jesu Christe – Cum sancto Spiritu – Amen.* Prim. Kantner, L. M., *Traditionen katholischer Kirchenmusik*, v: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*, 102.

I. tema, D-dur, V I, t. 5-8



II. tema, A-dur, V I, t. 21-24



Harmonsko se izmenjujeta prva in peta stopnja osnovne tonalitete, pri drugi ponovitvi že nad ležecim basom (ton A), ki celoto povezuje z naslednjim odsekom. V nadaljevanju je ritmična struktura prvih violin spremenjena v primerjavi s spremljavo začetka stavka. V fakturi zbora sta notranja glasova obkrožena s tonom a v sopranu in basu. Glasbeno dogajanje v zboru je povzetek t. 71-75 iz prvega stavka, ki se razlikuje se le v metrumu (*Kyrie* 6/8, *Gloria* C) in legi akordov (*Kyrie* – široka lega, *Gloria* – ozka lega).

Prvi del stavka (A) sklene "vprašanje" – lestvični postop  $a^1 - gis^2$  v prvih violinah. Za sklep dela A je namreč značilna zabrisanost tonalnega centra. S pedalno kvinto d – a (t. 12-20) skladatelj najprej utrdi toniko D-dura, nato z orgelpunktom potrdi a (t. 25-25) kot novo toniko, lestvični postop  $a^1 - gis^2$  pa nas pusti v dvomih. Dejansko se prvi del *Glorie* sicer konča na dominantnem septakordu osnovne tonalitete, toda septima ( $g^2$ ) s prehodom v  $gis^2$  D-dur zanika. Razrešitev se pojavi šele v padajočem lestvičnem postopu ( $a^2 - cis^2$ ) v 88. taktu, ki sklene del B (t. 36-38, 88-89):

Del B se po generalni pavzi začne v D-duru. Osemtaktno temo zopet igrata prve violine in se dvakrat ponovi (t. 40-48):

Zbor nastopa občasno. Pri drugi ponovitvi se ritem spremljave zgosti iz osmink v triole (druge violine in violončeli). Z zadnjim akordom skladatelj modulira iz D-dura v d-mol, ki je prehodna tonaliteta pred novo ponovitvijo teme v B-duru. Temo slišimo nato še dvakrat, vendar se zbor pogosteje prepleta z orkestrom in se ob besedilu *Qui tollis* ustali v homofonem recitativu. – S sintaktično enoto *Qui sedes* ga povzamejo tudi prve violine, drugi instrumenti pa jih akordično spremljajo. Del B zaključí orkestrska coda, ki je oblikovana z gradivom code prvega dela.

Stavek končata ponovitev teme iz dela A (*Quoniam*) in viharna coda (*Amen*), njegova oblikovna struktura pa je naslednja:

Vivace (C)	<i>Gloria</i> in excelsis Deo.	tutti	(4)	D	A	
	Et in terra pax ...	a	(8)			
	<i>Laudamus</i> [te], ...	most	(8)			
	<i>Gratias</i> agimus ...	soli?	a <sup>1</sup>	(8)		
	<i>Domine Deus</i> , Rex ...	tutti	coda	(10)		
	<i>Domine Fili</i> unigenite ...					
	Domine Deus, Agnus Dei, ...		b	(16)	D	B
	<i>Qui tollis</i> ...		b <sup>1</sup>	(16)	B	
	<i>Qui tollis</i> ...			(8)		
	<i>Qui sedes</i> ...		coda <sup>1</sup>	(15)	→ A	
	<i>Quoniam</i> tu solus sanctus.		a	(8)	D	A <sup>1</sup>
	Tu solus Dominus.					
	Tu solus altissimus, ...		most <sup>1</sup>	(8)		
<i>Cum Sancto Spiritu</i> , ...		coda	(10)			
<i>Amen</i> .						

### Credo

Besedilo je razdeljeno v štiri celote: *Credo* – *Et incarnatus* – *Et resurrexit* – *Amen*. Stavek se začne z veliko periodo (a), ki v drugem delu modulira na dominantno. Melodično - ritmične celice prehodnega dela so motivične izpeljanke prve teme; poudarjen je zlasti drugi motiv prvih violin, ki je uporabljen spremenjen: skladatelj je permutiral zaporedje tonov in ga drugače harmoniziral.

Dominantno območje "teme" b se začne z imitacijami enotaktnega motiva, ki sledijo štiritaktnemu členjenju razširjene dvanajsttaktne periode (t. 31-34):

S  
Ge - ni - tum, non fac - tum, con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

T  
Ge - ni - tum, non fac - tum con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

B  
con - sub - stan - ti - a - lem Pa - tri:

Sklep dela A je osemtaktje, v katerem skladatelj tonsko odslika besedo *descendit* s pomočjo dveh padajočih lestvičnih postopov v prvih violinah in sopranu.

Srednji del stavka (*Et incarnatus est*) je zasnovan na respensoriju podobnem izmenjavanju orkestra in zboru: po pettaktnem instrumentalnem uvodu si sledijo dvotaktne celice, od katerih že prva modulira v fis-mol. Zaključek odseka je zopet zborovski recitativ (*Crucifixus etiam pro nobis*), inštrumentalna spremljava pa je enaka tisti iz uvoda. *Et resurrexit* je različica dela A. Sprememba prve teme je metrična: namesto v prvem, nastopi zbor šele v drugem taktu, kar povzroči metrično neskladnost med inštrumentalnim in vokalnim ansamblom. Prehod, druga tema in coda so spremenjeni, ker so postavljeni v osnovno tonaliteto. Kot je v Schwerdtovih mašah običajno, zaključni odsek tonsko slikanje na besede *Et exspecto*. Prvi del stavka (*Et exspecto resurrectionem*) je oblikovan iz elementov prve teme, drugi (*mortuorum*) je od prvega ločen s pavzo, glasovi pa s padcem za veliko seksto (na kvintakord B-dura) spremenijo lego.<sup>82</sup> Ta nepričakovani pojav sredi D-dura je osnovna oblika neapeljskega sekstakorda za dominantni trizvok a-cis-e, ki mu sledita sekstakord molske VI. stopnje ter zvečani sekstakord – dominantina dominanta (t. 134-141):

<sup>82</sup>Odnos med tonalitetami je enak kot v *Glorii*, t. 56-57.



S  
-rum. Et exs-pec-to re-sur-rec-ti-o-

A  
-rum. Et exs-pec-to re-sur-rec-ti-

T  
-rum. Et exs-pec-to re-sur-rec-ti-

B  
-rum. Et exs-pec-to re-sur-rec-ti-

V I

V II

Vc/Cb

nem mor-tu-o-rum.

o-nem mor-tu-o-rum.

o-nem mor-tu-o-rum.

o-nem mor-tu-o-rum.

Stavek sklenske dvojne fuga (del C) na besede *Et vitam venturi*. Ritmično in melodično kontrastni temi se istočasno predstavita (zbor, t. 142-147):

S  
A  
T  
B

Et vi - tam ven- tu- ri sae- cu - li.

Et vi - tam ven- tu- ri sae - cu- li.  
men. A - - - men.  
A - - - men. A - - - men.  
Et vi - tam ven- tu- ri sae- cu - li. A - - -

Odgovora pri obeh temah sta tonalna. Značilni so nastopi tem: *dux* prve teme se začne na prvi dobi, *comes* na tretji, metrični odnos med nastopi druge teme in njenega odgovora pa je zrcalno simetričen v odnosu na prvo. Temi se do konca ekspozicije zvrstita skozi vse glasove. Že v ekspoziciji, pri tretjem nastopu, je skladatelj spremenil prvo temo (t. 147-150) ter je naprej imitiral v predružačeni obliki. Kontrapunkta nista izrazita, temo spremljata v paralelnih sekstah in tercah.

Struktura izpeljave je bolj podobna sonatni izpeljavi kot srednjemu delu fuge. Enega osnovnih postopkov izpeljave fuge – ponavljanje teme (*tem*) v različnih tonalitetah – nadomesti motivično delo. Temi sta že takoj po koncu ekspozicije skrajšani, v nadaljevanju odlomka pa sta podlaga za motivično delo le njuna začetka (t. 165-174). V izpeljavi je skladatelj uporabil tudi imitacijske (t. 167-168) in sekvenčne postopke (t. 165-167). Srednji del tonalno modulira v paralelni mol.

Klasične reprize fuge ni. Nadomešča jo *coda*, zgrajena na način *strette* iz začetnega motiva prve teme (t. 175-181).

Celotni *Credo* kaže torej naslednjo razčlenjenost oblike:

Allegro spiritoso (3/4)	Credo in unum Deum, ...	tutti	a (16)	D A	A
	factorem caeli et ...				
	Et in unum Dominum ...		prehod (14)		
	Genitum, non factum ...		b (12)		
	Qui propter ...		coda (8)		
Adagio (C)		instr.	(5)	A	B
	Et incarnatus est	tutti	odpev <sup>1</sup> (2)	fis	
		instr.	(2)		
	de Spiritu sancto	tutti	odpev <sup>2</sup> (2)		
		instr.	(2)		
	ex Maria Virgine:	tutti	odpev <sup>3</sup> (2)		
		instr.	(2)		
	et homo factus est,	tutti	odpev <sup>4</sup> (4)		
		instr.	(2)		
et homo factus est.	tutti	odpev <sup>5</sup> (4)	A		
	Crucifixus etiam ...		zak. (6)		
Allegro spiritoso (3/4)	Et resurrexit ...	tutti	a <sup>1</sup> (16)	D	A <sup>1</sup>
	Et iterum venturus ...		prehod (14)		
	et vivificantem: ...		b (12)		
	et apostolicam ...		coda (8)		
	Et exspecto ...		(8)		
Vivace (C)	Et vitam ...		fuga (40)		C

## Offertorium

Stavek je tridelna (A B A) arija za bas in orkester brez trobent in timpanov. Dvanajsttaktna tema, ki sledi instrumentalnemu uvodu, je po obliki razširjena perioda (4 + 4 + 4).

Krajši instrumentalni uvod in zaključek oklepata srednji del (B) v paralelnem molu. Sestavljen je iz zapovrstja štiritaktnih oziroma dvotaktnih motivičnih prvin ter doseže višek v 38. taktu na dominantni fis-mola.

V tem ofertoriju spet zasledimo nekaj značilnih Schwerdtovih postopkov, s katerimi je gradil melodični duktus. Gre predvsem za "motivčne permutacije", torej spremenjena zaporedja tonov v motivu, ki hkrati spremenijo tudi ritmično podobo melodije (sopran t. 18, 22):

B

De - - - us,

Pogosta so tudi sekvenčna ponavljanja motivov (t. 32-35),

B

et vo- ca- bi- tur, et vo- ca- bi- tur, et vo- ca- bi- tur,

širjenje intervalnega obsega motivov ter "dopolnjevanje" intervalov s prehodnimi toni (t. 29-31):

B

Par- vu- lus fi- li us ho- di- e na - tus est no- bis:

Oblika Ofertorija pokaže naslednjo razčlenjenost:

Andantino (C)		instr. (12)	A	A
	Parvulus filius hodie natus ...	a (12)		
		instr. (4)	fis	B
	Parvulus filius hodie natus ...	(19)		
		instr. (4)		
	Parvulus filius hodie natus ...	a (12)	A	A
		instr. (10)		

## Sanctus

Uvod je oblikovan iz osemtaktne periode in štirih dvotaktij v počasnem tempu (Adagio). Sledi mu Allegro, s katerim se metrum prepolovi. Zgradba teme (*Pleni sunt*) je za Schwerdta nekoliko nenavadna: celota velike periode je responsorij v malem. Prva polovica prvega stavka je namenjena solističnemu sopranu, druga je odgovor celega ansambla. Drugi stavek periode začne solistični alt, nadajuje pa spet ves ansambel (solisti, zbor t. 16-23):

S  
-oth. Ple-ni sunt coe - - li et ter- ra glo- ri- a, glo- ri- a tu - a.

A  
-oth. Glo- ri- a, glo- ri- a tu - a.

T  
-oth. Glo- ri- a, glo- ri- a tu - a.

B  
-oth. Glo- ri- a, glo- ri- a tu - a.

Tej periodi sledi štiriglasni fugato na besede *Hosanna in excelsis*. Dux in comes oblikujeta pravilno ekspozičijo fuge z realnimi odgovori. V nadaljeva-

nju se tema in njene imitacije spremenijo ter naposled skrčijo na glavo teme (zbor, t. 57-62):

S  
-sis. Ho san na in ex- cel- sis,

A  
-sis. Ho san na in ex- cel- sis, in ex-

T  
-sis. Ho san na in ex- cel- sis. Ho- san - na

B  
-sis. Ho san na in ex- cel- sis. Ho- san - na in ex -

Stretta je hkrati coda celotnega stavka, ki kaže naslednjo razvrstitev formalnih enot:

Adagio (C)	Sanctus Dominus ...	tutti	(16)	D
Allegro (2/4)	Pleni sunt ...		a (16)	
	Hosanna ...		fugato (24)	
	Hosanna ...		coda (10)	

## Benedictus

*Benedictus* je sestavljen iz treh delov, homofonega, imitacijskega (polifonega) ter sinteze obeh. Prvi del je desettaktna razširjena perioda (3+3+2+2), ki jo prvič izvede orkester, pri ponovitvi še zbor. Ta nastop teme sklene coda (z isto motiviko Schwerdt stavek tudi zaključi). Za ves prvi del so značilni močno poudarjeni zaključki strukturnih enot (glej npr. t. 3 in 6). Čeprav je potek izrazito homofon, se med glasovi zbora že oglašajo drobne imitacije.

Del B je zasnovan na širitaktnem modelu, ki s pomočjo imitacij prehaja iz glasu v glas in prepreda domala ves odlomek (zbor, t. 24-29):

S  
A  
T  
B

-ni. Be - ne - dic - tus, be - ne - dic - tus, Be - ne - dic - tus qui ve - nit, qui ve - nit, qui ve - nit

Tekstura orkestra, ki spremlja ta potek je homofona, v part prvih violin pa je skladatelj vpletel motiv teme iz dela A:

Odlomek je tonalno nestabilen, v resnici le veriga modulacij (G – g – c – Es – es – B – g – G), katere sklepno kadenco poudarijo trobente in timpani. Ko zbor utihne, zaključi odlomek šesttaktna orkestrska kadenca in ga poveže z začetkom tretjega dela stavka (A<sup>1</sup>).

Ta se pričinja s tematiko periode a. Melodika v orkestru je oblikovana polifono, glasbeno gradivo zbora je novo. V zaključnem delu združi zbor oba tematska sklopa (a in b), stavek pa se konča s ponovitvijo code dela A.

Benedictus je torej zasnovan kot različica tridelne oblike:

Andante		ork.	a+coda (10+5)	G	A
	Benedictus qui venit ...	tutti	a (10)	mod.	B
	Benedictus qui venit ...		b (19)		
	Benedictus qui venit ...		b <sup>1</sup> (10)		
	Benedictus qui venit ...	ork.	(6)	G	A <sup>1</sup>
	Benedictus qui venit ...		a <sup>1</sup> (14)		
	Benedictus qui venit ...		a <sup>2</sup> (10)		
	Hosanna in excelsis.		a+b (24)		
			coda (5)		

## Agnus Dei

Stavek je dvodelen (*Agnus Dei – Dona nobis pacem*). Prvi del v počasnem tempu (trikratna ponovitev besed *Agnus Dei, qui tollis peccata mundi: miserere nobis*) ima vlogo uvoda in je oblikovan kot zaporedje treh razširjenih period. Vsaka je v drugi tonaliteti, uvaja pa jih enotaktni, ritmično značilni

utrip pedalnega tona (prvič v timpanih in generalnem basu, drugič v kontrabasih in violončelih, tretič spet v timpanih, ki se jim pridružijo trobente):



Tudi odnos tonalitet je značilen: stavek se začne z molovo subdominanto osnovne tonalitete ter preko terčnih postopov pride do d-mola.

Drugi del je ponovitev glasbe prvega stavka maše na besedilo *Dona nobis pacem*. Oblika celote je zato:

Adagio (3/4)	Agnus Dei ... miserere nobis	tutti	a	(10)	g
	Agnus Dei ... miserere nobis		a <sup>1</sup>	(10)	b
	Agnus Dei ... nobis pacem		a <sup>2</sup>	(10)	d
Poco allegro (6/8)	Dona nobis pacem.	tutti	Kyrie		D

## Missa Pro resurrectione D.N.J.C. in Es, op. 110

Zasedba: 2 cl. in B, 2 cor. in Es, 2 tr. in Es, timp. (Es – B), archi (v. I, v. II, vla., vc., cb.), org., soli (SATB), coro (SATB).

- I. Kyrie (*Allegro risoluto*): tutti, soli (TB→SA), tutti, Christe – soli (S→T)
- II. Gloria –
  - (a) Gloria in excelsis (*Allegro molto*): tutti→Gratias: soli, archi, org.
  - (b) Qui tollis (*Adagio*): tutti, soli
  - (c) Quoniam (*Allegro*): tutti
- III. Graduale (*Allegro*): tutti, solo (S)
- IV. Credo –
  - (a) Credo in unum Deum (*Allegro moderato*): tutti, soli
  - (b) Deum verum (*Andante*): 2 cl., 2 cor., 2 cl., timp., solo (B), org.→tutti
  - (c) Et incarnatus est (*Adagio*): tutti, soli
  - (d) Et resurrexit (*Moderato*): tutti
- V. Offertorium (*Allegro risoluto*): tutti, solo (S), solo (B)
- VI. Sanctus (*Andante*): 2 cl., 2 cor., vc., zbor, org.
- VII. Benedictus (*Allegro moderato*): tutti, soli
- VIII. Agnus Dei (*Adagio*): tutti, solo (S), solo (A), solo (T)  
 Dona nobis pacem = *Et unam, sanctam, catholicam.*

Glasove hrani arhiv ljubljanske stolnice (AM 284), violinske v dveh izvodih,<sup>83</sup> priredba za orgle je v knjižnici frančiškanskega samostana v Ljubljani.<sup>84</sup> Na ovitku kompleta partov je delo označeno z *Missa 110*. Viktor Steska jo je verjetno zato poimenoval *Missa solemnis v Es duru*.<sup>85</sup> Popolni naslov pa je izpisan na naslovnici orgelske priredbe: *Missa pro Resurrectione / D. N. J. C. in Es / a 3 Voci et organo / dal L. F. Schwerdt / op. 110*. Kdaj je delo nastalo, ni znano. Ker je bilo v stolnem arhivu že ob Riharjevem času, se zdi mogoče, da je nastalo med leti 1807-1810, ko je v stolnici delal skladatelj.

Sodeč po naslovu in vsebini besedila, je bila maša namenjena velikonočnemu obdobju. Schwerdt je namreč v uveljavljeno sosledje stavkov umestil dva dela mašnega proprija – gradual in ofertorij, za oba pa uporabil besedilo z velikonočno tematiko.<sup>86</sup>

---

<sup>83</sup>Violino 1<sup>mo</sup>, Violino 2<sup>do</sup>.

<sup>84</sup>No. 52.

<sup>85</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 113, št. 7. Maša je napačno označena kot opus 100.

<sup>86</sup>Graduale: *Resurrexi, et adhuc tecum sum, alleluia: posuisti super me manum tuam, alleluia: mirabilis facta est scientia tua, alleluia, alleluia. Domine, probasti me, et cognovisti me: tu cognovisti sessionem meam, et resurrectionem meam. Gloria Patri, et Filio, et Spiritui Sancto. Sicut erat in principio, et nunc, et semper, et in saecula saeculorum.*



Zasedba orkestra je značilen Schwerdtov inštrumentalni sestav: eno glasbilo iz družine pihal, tokrat par klarinetov, obvezna skupina rogovi–clarini–timpani ter popolno zasedena godala; slednja v Schwerdtovih svečanih mašah sicer niso pravilo, ker je violo običajno izpuščal. Prve violine so melodično samostojne od drugih, ki prve skoraj vedno le spremljajo v paralelnih terciah (sekstah) ali oktavah (unisono) oziroma dopolnjujejo harmonijo. Enako ravna skladatelj z violami, kontrabasi (violoni) pa praviloma podvajajo violončela v spodnji oktavi. Klarinetoma je namenjeno bodisi podpiranje melodije bodisi barvanje harmonije, značilen zvok pa daje Schwerdtovemu orkestru razkošna raba trobil. Tudi v tej maši so rogovom in trobentam (ob podpori pavk) namenjeni harmonski in ritmični poudarki. Za primerjavo: Schwerdtov starejši sodobnik Joseph Haydn se je v mašah trobilom izogibal; nadomeščali ali podvajali so jih rogovi.<sup>87</sup>

### Kyrie

Tema prvega stavka je velika perioda. Sestavljena je iz dveh osemtaktnih stavkov, ki se razlikujeta samo v zadnjem taktu – prvi se konča na dominantni Es-dura, drugi na toniki. Za spremljavo je uporabljeno gradivo začetnega takta: akord prve osminke (t. 1) se nadaljuje v razloženem osminskem gibanju violin (t. 5), viole in violončeli pa vzdržujejo šestnajstinski "tremolo", v katerem se iztečejo druga, tretja in četrta osminka prvega takta:

Glava teme (t. 1-8) je oblikovana iz odločnih melodično – ritmičnih postopov, značilnih za začetke skladateljevih prvih mašnih stavkov:

*Amen. Prim. Liber usualis missae et officii, 777-778. Offertorium: Terra tremuit, et quievit, dum resurgeret in iudicio Deus, alleluia. Ib., 781.*

<sup>87</sup>Landon, R. H. C.: Haydn: The years of "The Creation", 162, 163.

S  
Ky- ri- e e- lei- son. Ky- ri- e e- lei- son.  
Ky- ri- e e- le- i- son. Ky- ri- e e- le- i- son.

Strukturni red *Kyrie* niha med sonatnim stavkom in tridelnostjo po vzorcu A B A<sup>1</sup>. Prvi del prinaša dve med seboj kontrastni temi (T – D, tutti – soli), vendar se druga tema v zaključnem delu ne ponovi na toniki. V srednjem delu je Schwerdt uvedel novo temo, toda videz sonatne izpeljave doseže s tonalno bolj nestabilnimi harmonskimi sosledji (stranske dominante) in spremenjeno ritmično fakturo spremljave (t. 37-39):

S  
Chris- te e- lei- son. Chris-  
V I  
V II  
Vla  
Vc/Cb

Oblikovna zasnova je torej:

Allegro risoluto	Kyrie eleison.	tutti	a	(16)	Es	A
		soli	b	(8)	B	
		tutti	z.s.	(12)		
	Christe eleison.	soli	c	(16)		B
	Kyrie eleison.	tutti	a	(16)	Es	A <sup>1</sup>
zak.			(19)			

## Gloria

Besedilo *Gloriae* so skladatelji na začetku 18. stoletja večidel razvrščali v enajst sintaktičnih enot: *Gloria – Laudamus – Gratias – Domine Deus – Domine Fili – Qui tollis – Qui sedes – Quoniam – Jesu Christe – Cum*

*sancto Spiritu – Amen.*<sup>88</sup> Vsak teh delov je lahko postal samostojna glasbena celota oziroma stavek. Schwerdt jih je v maši *Za vstajenje* sicer razporedil v okvir tridelnega stavka, vendar je nanje oprl mikrostrukturo svoje zasnove.

Stavek se prične z odločno osemtaktno temo v sopranih in klarinetih. Spremljava violin valovi v ritmu triol, pregnantni ritem trobil, timpanov, viol in basovskih instrumentov daje temi slavnostni značaj. Nadaljevanje je zgrajeno iz zapovrstja štirih dvotaktij, v katerih šestnajstinsko gibanje zamenja triole. S prejšnjim odsekom jih povezuje prav pregnantni ritem (trobila – timpani – viola – generalni bas), ki utripa še v štirih taktih tega prehoda (t. 8-10):

The musical score shows three measures of music. The vocal parts (SA and TB) have lyrics: "-tis. Lau - da - mus te." The instrumental parts include Clarinet (Cl), Trumpets (Tr), Violins I/II (V I/II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vc/Cb). The string parts feature a triplet rhythm. The woodwind parts have a more complex rhythmic pattern.

Naslednjo enoto je skladatelj običajno namenil solistom, v maši *Pro Resurrectione* pa je besedili *Gratias agimus* in *Domine Deus* združil v veliki periodi; prvo osemtaktje je namenil sopranu (*Gratias*), odgovor tenorju (*Domine Deus*), spremljavo pa skrčil na godala, ki se ponavlja v punktiranem ritmu (t. 17-18):

<sup>88</sup>prim. Kantner, L. M., Traditionen katolischer Kirchenmusik, v: Die Musik in des 18. Jahrhunderts, 102.

S  
Gra - ti - as, gra - ti - as

V I

V II

Vla

Vc/Cb

V nadaljevanju (*Domine Fili*) se vrstijo v šestnajstaktnem območju dvotaktna celice, namesto soprana in tenorja se izmenjata alt in bas.

Šele novi odsek – *Qui tollis* upočasni glasbeni tok: Allegro molto preide v Adagio, tridobni metrum zamenja štiridobnega, Es-duru sledi As-dur. Preprosti tričetrtinski ritem spremljave oživljajo sinkope prvih violin (t. 48-52):

SA  
Qui tol - lis pec - ca - ta mun - di,

TB  
- tris.

V I

V II

Vla

Vc/Cb

Po tem oddihu se s *Quoniam* pričinja dosledna ponovitev dela A. Zadnji enoti besedila (*Cum Sancto Spiritu, Amen*) je skladatelj uporabil za codo, ki jo je prav tako oblikoval z gradivom prvega dela (triole v violinah, ritem,

izmenjevanje četrtnik in osmink v drugih violinah in violah, slavnostni zvok celotnega orkestra).

Zasnova stavka pokaže torej naslednji vzorec A B A:

Allegro molto	<i>Gloria in excelsis Deo.</i>	tutti	a (8)	Es	A
	<i>Laudamus te.</i>		b (4x2)		
	<i>Gratias agimus ...</i>	soli	c (16)	B	B
	<i>Domine Fili unigenite ...</i>		x (16)	m.	
Adagio	<i>Qui tollis peccata ...</i>	tutti	d (16)	As	
	<i>Qui sedes ad ...</i>	soli/tutti			
Allegro	<i>Quoniam tu solus ...</i>	tutti	a (8)	Es	A
	<i>..., Jesu Christe.</i>		b (4x2)		
	<i>Cum Sancto Spiritu, ... Amen.</i>		coda		

## Graduale

*Graduale* je zgrajen po načelu responsorija. V prvem (A) in tretjem delu stavka se dosledno izmenjujeta solistka (sopran s spremljavo godal) in zbor (tutti), kar ustvarja videz rondoja (brez harmonskega členjenja), sklep pa so štirje takti na besedo *alleluia*. Značilna je tudi ritmična struktura spremljave. Osminke v prvih violinah iz a (t. 1-4)

The musical score for the Graduale consists of five staves. The top staff is for the Soprano (S), with lyrics: "Re - sur - re - xi, et". The second staff is for Violin I (V I), the third for Violin II (V II), the fourth for Viola (Vla), and the fifth for Violoncello/Double Bass (Vc/Cb). The key signature is one flat (F major), and the time signature is common time (C). The vocal line is in a simple, rhythmic pattern, while the instrumental accompaniment features a consistent eighth-note pattern in the strings.

v a<sup>1</sup> preidejo v triole (t. 9-16),

SA  
Re - sur - re - xi, et

TB

V I

V II

Vla

Vc/Cb

ves b del izpolnjuje vztrajna menjava osmink in osminskih pavz, b<sup>1</sup> pa povzema ritmično strukturo a<sup>1</sup>.

Prvi del zaključijo šestnajstinke v godalih. Srednji (B) del je po zasedbi enak uvodnemu, melodično pa recitativen in sloni na nemirnem toku modulacijskih prehodov: As – f – c – C – f – As – f – As – as – As – f – c – C (t. 38 in naprej).

S  
Do - mi - ne, pro - ba - sti me, et cog - no - vis - ti me:

V I

V II

Vla

Vc/Cb

Ritem spremljave ponavlja obrazec odseka b, le v zaključku je enak sklepu A dela. S tem šestnajstinskim gibanjem Schwerdt ločuje glavne strukturne enote stavka, ki je (sorodno prejšnjim) oblikovan po shemi A B A:

Allegro	Resurrexi, et adhuc ...	soli	a	(8)	C	A
		tutti	a <sup>1</sup>	(8)		
	posuisti super me ...	soli	b	(8)		
	mirabilis facta est ...	tutti	b <sup>1</sup>	(8)		
	alleluia.		z.s.	(4)		
	Domine, probasti me, ...	soli	x	(24)	m.	B
	Resurrexi, et adhuc ...	soli	a	(8)	C	A
		tutti	a <sup>1</sup>	(8)		
	posuisti super me ...	soli	b	(8)		
	mirabilis facta est ...	tutti	b <sup>2</sup>	(8)		
	alleluia,		z.s.	(4)		
	alleluia,	soli	coda	(4)		
	alleluia.	tutti	coda	(12)		

### Credo

Besedilo *Creda* je razdeljeno v skladu z izročilom, ki so ga utrdila stoletja pred Schwerdtom: *Credo – Et incarnatus – Et resurrexit – Et vitam venturi*. Dispozicija tém v prvem, doktrinarnem delu *Creda*, spominja na sonatni stavek, tonalna zasnova (T – D – T) ter menjave vokalno-instrumentalnih skupin (tutti – soli – tutti) pa nakazujejo tridelno obliko brez reprize, ki jo sklene odsek z vlogo code. Stavek začenja klic *Credo in unum Deum*, štiritaktni uvod z unisono vodenimi glasovi. Sledijo tri teme. Prva (velika perioda) se izlušči iz nekajkrat ponovljenega b<sup>1</sup> ter doseže višek na g<sup>2</sup>. Druga je dvospev soprana in alta na besede *Et ex Patre natum*, kot odgovor jo nadaljuje bas (*Deum verum*); njegov nastop je poudarjen z rahlo spremembo tempa (Allegro moderato → Andante) ter uporabo pihal, trobil in pavk, ki zamenjajo godala. Oba odseka povezuje generalni bas z nespremenjeno harmonsko in zlasti ritmično strukturo. Besede *Qui propter* zaključijo prvi del *Creda*.

Tudi v zasnovi drugega dela (*Et incarnatus est – Crucifixus*) so razvidne stalnice tedanjega načina oblikovanja mašnega ordinarija. Tempo ter metrum se spremenita (Andante → Adagio, 3/4 → C), le besedilo je zaupano solistu oziroma solistom, ki se vključujejo postopoma (T → S+A → A+T+B) in tako trikrat ponovijo malo periodo. Kompozicijski postopek je enak poznejšemu v *Benedictusu*. Prva perioda je dvogovor tenorja in solističnega roga, v drugi se melodija oglasi v sopranu in jo tenor nadaljuje s kontrapunktom, tretjič slišimo že močno spremenjeno temo v altu. Spremljava je za vsako ponovitev ritmično rahlo variirana, posamezne nastope teme pa popestrijo tudi rogovi in klarineti.

Višek tega odseka in celega stavka je uglasbitev besedila *Crucifixus etiam pro nobis sub Pontio Pilato: passus, et sepultus est*. Skladatelj ga je razdelil na dva dela. Prvi del, *Crucifixus*, je zborovski oktavni recitativ na tonu c z

močnimi poudarki pihal, trobil in timpanov, med katerim se v orkestru nad basovskim c izmenjujeta dominantna in tonika f-mola. Drugi del, *passus, et sepultus est*, je za makro-strukturo stavka bolj pomemben. Nad štiridobnim četrtinskim utripom generalnega basa in sinkopiranim ritmom violin se oglaš zbor s tonalno nestabilnim sosledjem harmonij, oboje pa služi tonskemu slikanju (t. 78-81):

The image shows a musical score for measures 78-81. It features a vocal quartet (Soprano, Alto, Tenor, Bass) and an orchestra (Violin I, Violin II, Viola, Violoncello/Double Bass). The vocal parts are in a soprano clef and have the lyrics: "pas-sus, et se-pul-tus est." The instrumental parts are in various clefs and are marked with a piano (*p*) dynamic. The score is written in a key signature of two flats (B-flat and E-flat) and a 4/4 time signature. The vocal parts are in a soprano clef, and the instrumental parts are in various clefs (treble and bass). The lyrics are: "pas-sus, et se-pul-tus est." The instrumental parts are marked with a piano (*p*) dynamic.

Domislek srečamo še v 124 t. na besedi *et mortuos* in v t. 178 na besedo *mortuorum*, obakrat v tridobnem taktu (t. 124-127):



S  
et mor- tu- os:

A  
et mor- tu- os:

T  
et mor- tu- os:

B  
et mor- tu- os:

V I

V II

Vla

Vc/Cb

Besede *Et resurrexit* niso ponovitev začetka stavka kakor v drugih skladateljevih mašah: tokrat je odsek lažna repriza. Tempo (*Allegro*), metrum (3/4) in zasedba orkestra so enaki kot v delu A, vendar je tonaliteta B- in ne Es-dur. Bolj skrite so sorodnosti v melodični dikciji. Velika perioda sloni namreč na enakem razponu male sekste ( $b^1 - g^2$ ) kot začetna tema *Creda*. V skladu s tradicijo tonskega slikanja je melodično gibanje na besedah *Et resurrexit* in *Et ascendit* usmerjeno navzgor. Nekaj taktov zaključka ter glasbeno gradivo, ki ga je skladatelj že uporabil za besede *passus et sepultus* (glej zgoraj), sklenejo odsek ter pripravijo ponovitev dela A.

Ta repriza se začne šele v 134. taktu z istim širitaktnim uvodom (tudi z istimi besedami: *Credo in unum Deum*) ter z enako prvo periodo (a na besedilo *Et in spiritum*), nadaljuje pa jo ponovitev tematike lažne reprize v osnovni tonaliteti (Es-dur). Sledi odlomek *Et exspecto resurrectionem mortuorum*, ki je v Schwerdtovih mašah vedno najizrazitejši in strukturalno najbolj značilen primer tonskega slikanja. Odlomek je razdeljen v dve besedno – glasbeni celoti: *Et exspecto resurrectionem* in *mortuorum*. Prva je dinamična, čeprav sloni na vztrajnem ponavljanju melodično - ritmičnih celic in ustvarja vtis enoličnega minevanja časa, značilnega za pričakovanje. Dodatno napetost

doseže skladatelj s fanfarnim motivom trobent in timpanov (t. 169-173):

The musical score consists of eight staves. From top to bottom: Trumpet (Tr), Timpani (Timp), Soprano (SA), Tenor (TB), Violin I (V I), Violin II (V II), Viola (Vla), and Violoncello/Double Bass (Vc/Cb). The key signature has two flats (B-flat and E-flat). The trumpet and timpani parts play a fanfare motif of eighth notes. The vocal parts (SA and TB) sing the lyrics: "Et ex-pec-to re-sur-rec-ti-o-nem,". The violin and viola parts play a rhythmic accompaniment of eighth notes. The cello and double bass parts play a simple harmonic accompaniment of quarter notes.

Nadaljevanje je statično, enakomerni glasbeni tok se ustavi ob besedi *mortuo-rum*; napetost vzdržujejo le sinkope v violinah. Druga celota je od prešnje ločena s pavzo, glasovi s skokom navzdol dosežejo nižišče, tonsko slikanje je še bolj izrazito (daljše notne vrednosti, enakomeren ritem, nizka lega); uporabljeno gradivo je prevzeto iz zaključka dela B (glej nazaj).

Stavek končuje zaključna skupina 1, prilagojena besedilu, ter *Amen*, ki ima vlogo code. Oblika celote je torej nova različica vzorca A B A:

Allegro moderato	Credo in unum Deum,	tutti	(4)	Es	A	
	Patrem omnipotentem, ...		a (16)			
	Et ex Patre natum ...	soli	b (8)	B		
Andante	Deum verum ...	tutti	c (8)	Es		
	Qui propter nos homines, ...		z.s.1			
Adagio	Et incarnatus est ...	S	d (8)	As	B	
	Et incarnatus est ...	S+A	d' (8)			
	Et incarnatus est ...	A+T+B	d'' (8)			
	Crucifixus etiam ...	tutti	x (4+15)	m.		
Allegro	Et resurrexit ...	tutti	e (16)	B	A'	
	Et iterum venturus ...		z.s.2			
	vivos et mortuos ...		x (13)			m.
	Credo in unum Deum.	tutti	u (4)	Es		
	Et in Spiritum ...		a (16)			
	Et unam, sanctam, ...		e (16)			
	Et exspecto ...		z.s.3			
	mortuorum.		x (6)			m.
	Et vitam venturi saeculi.		z.s.1			Es
	Amen.		coda			

## Offertorium

Sledove responsorialnega oblikovalnega načela najdemo tudi v ofertoriju,<sup>89</sup> v katerem je izmenjava solistov in zbora podrejena gradnji sonatnega stavka. Odločno prvo temo predstavi zbor, ki ga spremljata viharni unisono godal in močan utrip pedalnega tona iz dvojno punktiranih četrtink; kar slikovito odzvoči besedilo *Terra tremuit et quievit*. Klarineta podvajata soprane, rogova dopolnjujeta harmonijo, trobentam in timpanom so namenjeni poudarki. Druga tema (po generalni pavzi) je močno kontrastna: solistka (S) ob spremljavi godal, jo odpoje v pianu; ritmična tekstura spremljave pa je značilna za Schwerdtove solistične odlomke (t. 28-31):

---

<sup>89</sup>prim. *Graduale*.

Izpeljava je zasnovana na melodičnem gibanju, ki je prevzeto iz prve teme (na besede *dum resurget in iudicio*), le drugače ritmizirano in harmonizirano, ritem spremljave pa se opira na diminuirani vzorec spremljave druge teme. – Repriza obdrži svoje značilnosti zadnjega dela sonatnega stavka, izjema je le druga tema, ki jo zapoje bas. Gre torej za skromno, vendar jasno začrtano tridelno shemo sonatnega stavka:

Allegro risoluto	Terra tremuit, ...	tutti	I. (16)	es	Eks.
	alleluia,		most (11)	Es	
	alleluia,	soli	II. (16)	B	Izp.
	alleluia.	tutti	z.s. (9)	B	
	Terra tremuit, ...		mod. (10)		Rep.
	Terra tremuit, ...		I. (16)	es	
	alleluia,	soli	II. (16)	Es	
	alleluia.	tutti	z.s. (10)	Es	

### Sanctus, Benedictus, Agnus Dei

V Schwerdtovih mašah velja *Sanctus*, *Benedictus* in *Agnus Dei* obravnavati kot celoto, ker so stavki tonalno in oblikovno med seboj povezani. V maši *Za vstajenje* je njihova odvisnost naslednja:

<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Dona nobis pacem</i>
Es-dur	B-dur	es-mol	Es-dur
T	D	t	T

Oblikovno je *Sanctus* (Andante) uvod k *Benedictusu* (Allegro moderato), *Agnus Dei* pa priprava za *Dona nobis pacem*, ki je ponovitev zadnjih petdesetih taktov *Creda*.

V izjemno kratkem *Sanctusu* (le 21 taktov) nastopi zbor ob spremljavi pihal (klarinetov in rogov) ter generalnega basa (violončelo in orgle).<sup>90</sup> Na ravni makrostrukture doseže Schwerdt s takšnim redčenjem teksture popuščanje napetosti, ki jo je ustvaril v Ofertoriju ter pripravi začetek naslednjega stavka. Drobna celota ima kar najbolj preprosto zasnovo "uvoda":

Andante	Sanctus Dominus Deus Sabaoth.	tutti	a (8)	Es
	Pleni sunt caeli et terra. Hosanna in ...		b (8)	
	Hosanna in excelsis.		z.s. (5)	

*Benedictus* je v mašnem ciklusu običajno namenjen solistom. Schwerdt se je pri oblikovanju ravnal po navadah svojega časa ter zasnoval stavek na mali periodi, ki jo trikrat ponovijo (različni) solisti (bas, t. 4-12):

B

Be - ne - dic - - tus qui ve - - nit in no - mi - ne Do - mi -  
ni. Be - ne - dic - - tus qui ve - - nit in no - mi - ne Do - mi - ni.

Vsak njihov nastop izzove tudi spremembo ritmične teksture v spremljavi,<sup>91</sup> solist, ki konča temo, pa nadaljuje s kontrapunktiranjem melodije. V 28. taktu zamenja solistično petje hvalnica zbora in orkestra s koncertantnim orgelskim solom, ki traja do konca stavka, a je zgrajena brez izrazitejše tematike:

Allegro moderato		ork.	u (4)	B
	Benedictus qui ...	B solo	a (8)	
	Benedictus qui ...	A+B solo	a' (8)	
	Benedictus qui ...	S+A+B solo	a'' (8)	
	Benedictus qui ...	tutti+org. solo	b (16)	
	Benedictus qui ...	tutti	c (12)	Es
	Hosanna ...	solī, tutti	z.s. (14)	B

Zadnji stavek mašnega cikla je pri Schwerdtu vedno dvodelen (*Agnus Dei - Dona nobis pacem*). Prvi del v istoimenskem molu in počasnem tempu ima vlogo uvoda, zajema štirikratno ponovitev besedila (*Agnus Dei qui tollis peccata mundi: miserere nobis*). Oblikovan je kot zapovrstje štirih malih period. Skladatelj ga je namenil solistom ob spremljavi godal, torej je strukturiran podobno kot *Et incarnatus est* in *Benedictus*. Od običajne prakse ga loči, pa je štirikratna namesto trikratna ponovitev besedila; vsaka melodično in harmonsko vedno bolj spreminja začetno temo. Stavek je torej dvodelen:

<sup>90</sup>Enako oblikovan orkestrski zvok najdemo na istem mestu tudi v *Missai St. Floriani*.

<sup>91</sup>Postopek, ki smo ga že srečali v *Credū* pri besedah *Et incarnatus est*.

Adagio	Agnus Dei, qui ...	S solo	a (8)	es	A
	Agnus Dei, qui ...	A solo	a' (8)		
	Agnus Dei, qui ...	T solo	b (8)	ges	
	Agnus Dei, qui ...	SATB	c (8)	Ges/es	
Allegro molto	Dona nobis pacem.	tutti	Credo	Es	B

## Missa solemnis in A, brez op.

Zasedba: 2 fl., 2 cl. in A, 2 cor. in A (muta in D), 2 tr. in C, timp. (C – G), archi (v. I, v. II, vla., vc., cb.), org., soli (SATB), coro (SATB).

- I. Kyrie –
  - (a) Kyrie (*Andante*): tutti
  - (b) Kyrie (*Allegretto*): tutti
- II. Gloria (*Allegro*): tutti, soli
- III. Credo –
  - (a) Patrem omnipotentem (*Allegro*): tutti
  - (b) Et incarnatus est (*Adagio*): tutti
  - (c) Et resurrexit (*Allegro*): tutti
- IV. Sanctus (*Andante*): tutti senza tr., timp.
- V. Benedictus (*Andante*): 2 fl., 2. cor. in D, archi, org, T, B solo
- VI. Agnus Dei (*Adagio*): archi (v. I, v. II, cb.), org., A solo

Glasovi *Svečane maše* se nahajajo v arhivu stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani (AM 283), popis Viktorja Steske jo navaja pod številko 17.<sup>92</sup> Popolni naslov je izpisan na ovitku basovskega parta:<sup>93</sup> *Missa Solemnis in A. / a / Soprano, Alto, Tenore, Basso. / 2 Violini, / Viola, / 2 Flauti, / 2 Clarinetti, / 2 Corni, / 2 Trombi, / Tympany, Violone et Organo. / Composta dal / Leopoldo Ferdinando Schwerdt*. Tudi to delo je v stolnem arhivu vsaj že od časa Gregorja Riharja, torej lahko sklepamo, da je nastalo med leti 1807-1810, ko je v cerkvi sv. Nikolaja delal skladatelj.

V zasedbi orkestra sta zastopana dva instrumenta iz družine pihal – flavta<sup>94</sup> in klarinet, običajna kombinacija rogovi – trobente – timpani ter polno zasedena godala. Nenavadna je izbira intonančne različice clarinov (trobent) ter timpanov. Uglasitev rogov, trobent ter pavk je običajno enaka ter ustreza osnovni tonaliteti.<sup>95</sup> Za *Svečano mašo* Schwerdt verjetno ni imel na voljo ustreznih glasbil, kajti uglasitev timpanov (C – G) in clarinov (in C) ne ustreza osnovnemu A-duru. Taka izbira glasbil neposredno vpliva tudi na strukturo stavkov. Skladatelja sili v pogoste modulacije v C-dur. Vsi bolj dramatični deli skladbe, so v tej tonaliteti, saj tako omogočajo rabo trobent in pavk.

Od *Creda* dalje se zasedba postopoma zmanjšuje. Skladatelj je začel redukcijo pri najbolj značilni cerkveni sestavi: v *Sanctusu* je izločil trobente in

<sup>92</sup>gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 113.

<sup>93</sup>Organo e Violone.

<sup>94</sup>Part druge flavte je izgubljen.

<sup>95</sup>npr. D-dur → in D oz. pri timp. D - A.

timpane. Zbor in klarinete je izpustil v naslednjem stavku, v zadnjem delu je ostal samo še alt solo ob spremljavi violin in basa continua (cb.+org.):

	<i>Kyrie</i>	<i>Gloria</i>	<i>Credo</i>	<i>Sanctus</i>	<i>Benedictus</i>	<i>Agnus Dei</i>	<i>Dona nobis</i>
Fl.	*	*	*	*	*		*
Cl	*	*	*	*			*
Cor	*	*	*	*	*		*
Tr	*	*	*				*
Timp	*	*	*				*
S solo	*	*	*	*			*
A solo	*	*	*	*		*	*
T solo	*	*	*	*	*		*
B solo	*	*	*	*	*		*
S	*	*	*	*			*
A	*	*	*	*			*
T	*	*	*	*			*
B	*	*	*	*			*
V I	*	*	*	*	*	*	*
V II	*	*	*	*	*	*	*
Vla	*	*	*	*	*		*
Vc	*	*	*	*	*		*
Cb	*	*	*	*	*	*	*
Org	*	*	*	*	*	*	*

V besedilu *Glorie* je izpuščen prvi del stavka *Qui tollis peccata mundi, suscipe deprecationem nostram* ter celotna naslednja vrstica.<sup>96</sup> Tudi v *Credo* manjkajo deli besedila: drugi del stavka *Et resurrexit tertia die, secundum Scripturas* ter vrstica *Et unam, sanctam, catholicam et apostolicam Ecclesiam*. V *Benedictusu* je izpuščena *Hosanna in excelsis*, v zadnjem delu se besedilo *Agnus Dei* ponovi le dvakrat.

## Kyrie

Tridelni *Kyrie* pričinja uvod (Andante), zasnovan na devettaktni periodi, ki sledi inštrumentalnemu štiritaktju. Sklene ga štiritaktna zaključna skupina. Harmonski ter tonalni odnos med prvim in drugim stavkom periode (A-dur/h-mol) napoveduje strukturo osnovnega tematskega materiala stavka. Uvod se konča na dominantni osnovne tonalitete.

Stavek preide v Allegretto, dvodobni metrum (2/4) zamenja tridobnega (3/4). Tema je po zasnovi velika perioda, njena stavka pa medseboj dinamično kontrastna. Na temo se verižno navezuje prehod, v katerem se tonalni center premakne v dominantni E-dur.

<sup>96</sup>*Qui sedes ad dexteram Patris, miserere nobis.*



Srednji del je fragmentaren, modulacijski ter poudarjeno recitativen v melodiki. Tonalni odnosi so za Schwerdta značilni: iz končne tonalitete prehoda (E-dur) se tonalni center premika po tercah navzdol dokler ne doseže osnovno tonaliteto A-dura (E – C – a – A). Del B je po zasnovi velika perioda, stavka sta sestavljena iz dveh kontrastnih štiriktij (godala, zbor, t. 48-55):

I

SA Ky- ri- e e- lei- son. Ky- ri- e e-

TB

V I *ff* *tr*

V II *ff*

Vla *ff*

Cb *ff*

Inštrumentalni odsek zaključi srednji del ter pripravi ponovni nastop teme a. Po ponovitvi teme kratek zaključek zaokroži *Kyrie*. Zasnovo stavka pokaže tabela:

Andante(3/4)		instr.	(4)	A	uvod	
	Kyrie eleison.	tutti	(9+4)			
Allegretto(2/4)	Kyrie eleison.		a	(16)	A	A
	Kyrie eleison.		prehod	(8+4+2)	A/E	
	Kyrie eleison./ Christe eleison.	tutti/ soli	mod.	(16)	C/a	B
		instr.		(8)	A	
	Kyrie eleison.	tutti	a	(16)	A	A
Kyrie eleison.		zak.	(8+4)			

## Gloria

Besedilo Glorie je razvrščeno v enajst sintaktičnih enot: *Gloria – Laudamus – Gratias – Domine Deus – Domine Filli – Qui tollis – Qui sedes – Quoniam – Jesu Christe – Cum sancto Spiritu – Amen.*<sup>97</sup>

Stavek prične dvanajesttaktna razširjena perioda (a) v osnovni tonaliteti, njena osrednja značilnost je menjavanje zbora in solo soprana. Znotraj prvega stavka (med prvim in drugim dvotaktjem) je harmonski odnos enak (A-dur/h-mol) kot v tematskem materialu prvega stavka maše. Takoj sledi druga

<sup>97</sup> prim. Kantner, L. M., Traditionen katholischer Kirchenmusik, v: Die Musik in des 18. Jahrhunderts, 102.

perioda (b), ki je enake dolžine kot prva, toda v dominantni tonaliteti. Tudi tokrat je skladatelj izkoristil priložnost za tonsko slikanje ter je s pomočjo melodičnega gibanja v sopranu nakazal kontrast med besedami *excelsis in terra* (sopran, t. 9-16):

s in ex-cel-sis De-o. Et in ter-ra pax ho-mi-ni-bus

V prvih štirih taktih periode b lahko opazujemo, kako skladatelj gradi teksturo orkestra: drugo dvotaktje je oktavna preslikava prvega (godala, t. 13-16):

V I *p* *f*  
 V II *p* *f*  
 Vla *p* *f*  
 Cb *f*

*Laudamus* je oblikovan kot prehod k nastopu variante prve teme. Sestavljata ga dva medseboj kontrastna štiritaktna stavka. Začetna tonaliteta je C-dur, naslednji stavek pa je v osnovni tonaliteti (A-dur). Tonalni centri so zato v enakem terčnem odnosu, kot na koncu prvega stavka (E – C – A). Prvi del prehoda je namenjen celotnemu orkestru, istopaju trobente in timpani, v drugem pa zbor spremljajo samo violini in viola.

V 34. taktu (*Gratias*) se ponovno oglasi prva tema. Glasbena tekstura je predrugačena na značilno Schwerdtov način: v prvem štiritaktju je spremenjeno zaporedje taktov, melodija preostalega dela periode je variirana, vendar so glavni toni ohranjeni:

sopran, t. 1-12

s Glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a, glo-ri-a in ex-cel-sis De-o, in ex-cel-sis De-o.

sopran, t. 34-45

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

Struktura spremljave je podobna gradivu orkestra iz prehoda, zlasti ponavljajoče se sinkope. Sledi dvakrat ponovljeno štiriktaktje v E-duru (*Domine Deus*), v prvem (sopran) spet opazimo permutacijo taktov.

Srednji del zajema naslednjih štiriinštirideset taktov. Sestavljen je iz zapovrstja štiriktaktij, deloma zasnovanih na izpeljevanju motiva glave prve teme (t. 66-69),

S  
Fi-li-us  
A  
Fi-li-us  
T  
Fi-li-us-  
B  
Pat-ris

deloma pa iz motivike mostu. Tekstura orkestralne spremljave je podobna tisti iz prehoda. Tonalni centri se gibljejo v območju sorodnih tonalitет dominante A-dura (E – cis – H – h – cis – CIS – E).

Po dvotaktnem inštrumentalnem prehodu prvih violin na besede *Qui tollis* se začne zadnja formalna celota *Glorie*. Prinaša rahlo spremenjeno gradivo začetka, kateremu namesto ponovitve teme b sledi zaključek (*Quoniam*) ter desettaktna coda (*Cum Sancto Spiritu*).

Razvrstitev formalnih delov kaže naslednji vzorec:

Allegro(C)	<i>Gloria in excelsis Deo.</i>	tutti/	a	(12)	A	A
	<i>Et in terra pax ...</i>	soli	b	(12)	E	
	<i>Laudamus te.</i>	tutti	prehod	(4+4)	C/A	
	<i>Gratias agimus tibi ...</i>		a <sup>1</sup>	(12)		
	<i>Domine Deus, Rex ...</i>			(4+4)	E	
	<i>Domine Fili unigenite ...</i>			(44)	mod.	B
	<i>Qui tollis peccata ...</i>		a <sup>2</sup>	(12)+8	A	A <sup>1</sup>
	<i>Quoniam tu solus ...</i>		zak.	(8)		
	<i>Cum Sancto Spiritu, ...</i>		coda	(10)		

## Credo

Tretji stavek je sestavljen iz zapovrstja osemtaktnih odsekov, ki skupaj tvorijo tridelno ABC obliko. Začetni del besedila (*Credo in unum Deum*) je izpuščen, prva perioda a se začne z besedilom *Patrem omnipotentem*. Že naslednja strukturalna enota zapusti osnovno tonaliteto, modulira v E-dur in se konča v e-molu. Strukturi period sta si podobni, najbolj opazna razlika je recitativna melodika periode b. Motivika basovskega parta se iz periode a nadaljuje v naslednjo strukturalno enoto:



Sledi perioda c (*Et ex patre*), recitativnost soprana zamenja bolj spевна melodika (sopran, t. 17-22), C-dur tonaliteto E-dura.

S

Pa- tre na- tum an- te om- ni- a sae- cu- la. De-  
um de De- o, lu- men de lu- mi- ne, De- - um ve- rum de De- o ve - ro,

Dvanajsttaktni odsek (*Genitum, non factum*) je zgrajen iz motivov prvih treh period, tonalno pa se iz C-dura preko a-mola vrača v osnovno tonaliteto stavka. Prvi del *Creda* zaključi orkester.

*Et incarnatus est*, osrednji del *Creda*, prinese spremembo tempa (Allegro → Adagio), metruma (3/4 → C) ter tonalitete (A-dur → E-dur). Odsek je modulativno razgiban, saj skladatelj v dvanajstih taktih zamenja več tonalitet ter doseže C-dur. Posledica hitrega menjavanja tonalnih centrov se kaže tudi v kromatičnem gibanju sopranskega glasu (zbor, t. 45-48):

S  
Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu Sanc- to

A  
Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu Sanc- to

T  
Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu Sanc- to

B  
Et in- car- na- tus est de Spi- ri- tu Sanc- to

Sledi *Crucifixus*. Osnovna značilnost fature sta responsorijalni odnos med tenorjem oziroma basom in ostalimi zborovskimi glasovi ter krepkimi poudarki trobent in pavk (tr., timp. zbor 57-64):

Tr  
p f p

Timp  
p f p

S  
Cru- ci- fix- us, cru- ci-

A  
Cru- ci- fix- us, cru- ci-

T  
Cru- ci- fix- us, cru- ci- fix- us

B  
Cru- ci- fix- us, cru- ci-

fix- sus e- ti- am pro no- bis

fix- sus

sub Pon- ti- o

fix- sus

sub Pon- ti- o

sub Pon- ti- o

Ta odsek zaključijo besede *passus, et sepultus est*, za katere je Schwerdt zopet uporabil znan postop tonskega slikanja – dolge notne vrednosti in nizko lego (zbor, t. 66-73):

Pi- la- to: pas- sus, pas- sus, et se- pul- tus est,

Pi- la- to: pas- sus, pas- sus, et se- pul- tus est,

Pi- la- to: pas- sus, pas- sus, et se- pul- tus est,

pas- sus, pas- sus, et se- pul- tus est,

Tonalni centri se tokrat spreminjajo od začetnega C-dura do osnovnega E-dura.

Čeprav se na besede *Et resurrexit* povrne začetni tempo (Allegro) in predznaki osnovnega A-dura, je faktura stavka še naprej v dominantnem E-duru. Melodično gibanje soprana je ilustrativno (sopran, t. 80-83):

Et re- sur- rex- it ter- ti- a di- e.

Čeprav je faktura nova, obstaja povezava z začetkom stavka – varianta značilnega motiva z okrasom:



Ta del lahko imenujemo "lažno" reprizo, ker je nadaljevanje (*Et iterum venturus*) po melodičnih značilnostih soprana (recitativnost) ter šestnajstinskem gibanju prvih violin sorodno periodam b in c iz A dela stavka.

Glasbena snov naslednjega odseka *Qui cum Patre* je popolnoma nova. Skladatelj v partih ni označil zasedbo vokalnih glasov, vendar lahko iz fature sklepamo, da je ta del namenjen solistom, zaključni pa ga zbor. Gre za šestnajsttaktno periodo, v kateri prve violine okrašujejo vodilni glas. V nasprotju s prejšnjim odsekom dinamika je piano, v partu prvih violin najdemo eno izmed redkih agogičnih oznak (*dolce*). Tema prehaja iz glasu v glas (S+A → T+B → S+A → T+B → S+A → T) nad osminsko spremljavo, flavta podvaja vodilni glas, klarineta in rogova dopolnjujeta harmonijo (t. 104-108):

Cl

Cor

SA

TB

V I

V II

Vla

Cb

*Qui cum*

*p*

*p*

*p*

*p*



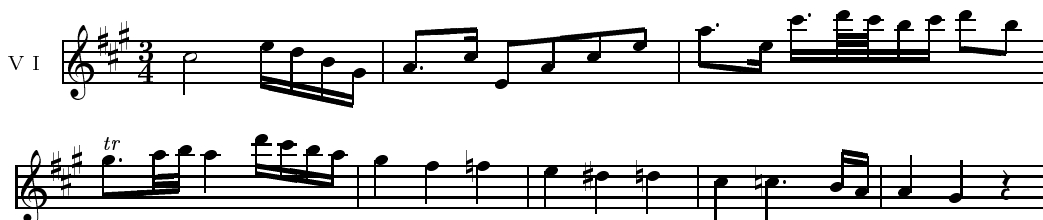
Po štiriktaktnem orkestralnem prehodu sledi osemtakti zaključek, skladatelj priključi zbor (*qui locutus*) v forte dinamiki, ki se v izrazitem decrescendu v zadnjem taktu spremeni v pianissimo. Ves odsek deluje kot umiritev pred viharnim sklepom.

*Confiteor*, zaključek *Creda*, se začne v C-duru zaradi izdatne rabe trobent in pavk, ki so uglaseni v C. Faktura je zasnovana na modificiranem gradivu iz odseka *Et resurrexit*. V 154. taktu skladatelj uvede osnovni A-dur, po dvotaktnem inštrumentalnem prehodu nastopi coda stavka z besedami *Et unam, sanctam, catholicam*.

Allegro(3/4)	Patrem omnipotentem, ...	tutti	a (8)	A	A
	Et in unum ...		b (8)	E/e	
	Et ex Patre ...		c (8)	C	
	Genitum, non factum, ...		d (12)	E	
	... descendit de caelis.		z.s. (8)		
Adagio(C)	Et incarnatus est ...	tutti	e (12)	E/C	B
	Crucifixus etiam ...		f (24)	C/E	
Allegro(C)	Et resurrexit ...	tutti	g (8)	E	C
	Et iterum venturus ...		b'/c' (17)	A	
	Qui cum Patre, ...		h (25)		
	Confiteor unum ...		g' (24)	C	
	Et unam, sanctam, ...		b"/c" (18)	A	

### Sanctus

Stavek je dvodelen, kratek, kot je to značilno za *Sanctus* večine skladateljevih maš. V zasedbi orkestra so izpuščeni trobenti in timpani. Težišče stavka je part prve violine, ki je nosilec melodije, naloga zbora je spremljanje in dopolnjevanje le-te (violina, t. 1-8):



Prvi del je osemtaktna perioda, ki ima funkcijo uvoda. Oktave v rogovih povezujejo drugi (b) del z uvodno periodo. Osnovi princip gradnje zborovskega stavka drugega dela je dvogovor med sopranom (pozneje basom) in ostalimi glasovi. Melodičnemu motivu soprana sledi recitativni odgovor ostalih glasov, spremljava pa preide iz osmingskega gibanja v šestnajstinsko. Dvotaktni klic (*Hosanna in excelsis*) zaključí stavek.

Andante(3/4)	Sanctus Dominus Deus Sabaoth.	tutti	a (8)	A
	Pleni sunt caeli ...		b (11)	B
	Sanctus Dominus Deus Sabaoth.		b <sup>1</sup> (11)	
	Hosanna in excelsis.		zak. (2)	

### Benedictus

Stavek je tridelni dvopev, tenorja in basa, ob spremljavi orkestra. Zasedba je še bolj skrčena kot v *Sanctusu*: poleg godal nastopata še flauti in rogova.

Stavek začne štiritaktni orkestrski uvod, ki mu sledi osemtaktna tema. Naslednji odsek je sestavljen iz zapovrstja osnovnih oblikovnih elementov:

ponovljenega dvotaktja ter prav tako ponovljene štiritaktne enote. Solista pojeta večinoma v paralelnih tercah in sekstah. Prvi del stavka konča dvotaktna instrumentalna zaključna skupina.

Za srednji del stavka so značilni dolgi melizmi na besedi *venit* in zlasti *Domine* (tenor in bas, t. 38-50):

The musical score consists of four systems of staves. The first system shows the tenor (T) and bass (B) parts with lyrics: "ve - nit in no - mi - ne". The second system continues the melismas with the word "Do". The third system continues the melismas. The fourth system concludes with the lyrics "mi - ni." and includes trill ornaments (*tr*) above the notes.

Ta del *Benedictusa* je zasnovan na zapovrstju dvo- in štiritaktij ter ima funkcijo izpeljave motivov prvega dela.

Ponovitev zopet začne orkester, to štiritaktje se razlikuje od uvoda. Drugi del je nekoliko spremenjen zaradi svečanega konca, ki ga zaznamujejo šest-najstinski ostinanti v godalih. *Benedictus* kaže naslednjo razporeditev formalnih enot:

Andante(6/8)		instr.	uvod (4)	D	A
	Benedictus qui ...	tutti	a (8)		
	Benedictus qui ...		b (2+2+4+4)		
		instr.	zak. (2)		
	Benedictus qui ...	tutti	c (5+4+3+13)	A	B
		instr.	uvod (4)	D	A <sup>1</sup>
	Benedictus qui ...	tutti	a (8)		
	Benedictus qui ...		b (2+2+4+4)		
Benedictus qui ...		b <sup>1</sup> (2+2+12)			
	instr.	zak. (2)			

### Agnus Dei

Zadnji stavek je tudi v tej maši uvod v ponovitev *Kyrie* na besede *Dona nobis pacem*. Stavek je namenjen solističnemu altu ob spremljavi cerkvenega tria (violini in kontrabas) ter bassa continua. Faktura stavka je fragmentarna, zasnovana na širitaktnih enotah.

Uvodno širitaktje je namenjeno le inštrumentom. Skladatelj ga ponovi, tokrat priključi še alt, mezzoforte spremeni v piano. Naslednja enota (*miserere*) je sestavljena iz sekvenčne ponovitve dvotaktnega motiva (alt t. 9-12):

A 

mi - se - re - re, mi - se - re - re,

Naslednja širitaktna enota zaključuje prvi del stavka.

Začetek drugega dela stavka zopet uvede ansambel, začetek motiva skladatelj metrično premakne na drugo dobo, inštrumentalistom se prav tako priključi alt. Motivika je izpeljana iz začetka stavka. Naslednji odsek, t. 25-36, je členjen po vzorcu 4+8, znotraj katerega lahko razločimo še manjše motivične enote. Stavek sklone dvotaktna akordična zaključna skupina.

Oblika kaže naslednji vzorec:

Adagio(3/4)	Agnus Dei, qui ...	instr. → + alt	a (4+4)	A	A
	miserere nobis.	tutti	b (8)		
	Agnus Dei, qui ...	instr. → + alt	a' (4+4)		
	miserere nobis.	tutti	c (4+8)		
		instr.	z.s. (2)		
Andante	Dona nobis pacem.	Kyrie			B

## ZNAČILNOSTI KOMPOZICIJSKEGA STAVKA

### Zasedba orkestra in raba inštrumentov

V kapeli stolne cerkve sv. Nikolaja v Ljubljani je proti koncu 18. stoletja sodelovalo pet violinistov (dva za prve, 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.<sup>98</sup> Takšna sestava je bila po izboru in številu inštrumentov bolj podobna leipziškemu orkestru prve polovice 18. stoletja kakor sodobnim dunajskim ali milanskim ansamblom.<sup>99</sup> Vrhu tega je bila značilnost stolne kapele univerzalnost njenih članov, saj so nekateri igrali po nekaj glasbil, verjetno pa niso popolnoma obvladali nobenega. Oboje je seveda vplivalo na fakturo skladb, ki so nastale za ansambel škofijske cerkve: notranji glasovi, namenjeni nevesčim 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 pihal harmonsko nepopolna. Avtor se je večidel omejil na eno samo pihalo, običajno na klarinet,<sup>100</sup> le redko je uporabil dve: flavto in klarinet v *Slovesni maši*, oboe in fagot v *Maši sv. Florijana*.<sup>101</sup> 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 načelo – "fagoto sempre col basso".<sup>102</sup>

Od trobil sta v mašah vedno uporabljena dva clarina (trobenti), nekajkrat tudi dva rogova.<sup>103</sup> Čeprav manj kot trobenti, sta predvsem inštrumenta namenjena poudarkom, enako kot v *Simfoniji*,<sup>104</sup> vendar njuno tonsko sliko kdaj pa kdaj bogatijo tudi kromatični, neakordični toni, ki so jih igrali z dušenjem (inštrument je bil v začetku 19. stoletja še naravno uglašen). 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

<sup>98</sup>Höfler, J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800-1810, 7ss.

<sup>99</sup>Carse, A., The history of instrumentation, 338.

<sup>100</sup>V mašah op. 83, op. 84, op. 110; flavta v maši op. 93.

<sup>101</sup>Skupino pihal sestavljata v tem delu dva inštrumenta le na videz: fagot igra vseskozi basovski part in torej sodi v skupino, ki izvaja basso continuo. Gl. nadaljevanje.

<sup>102</sup>Becker, H., History of instrumentation, 20, 23.

<sup>103</sup>*Missa St. Floriani, Missa Solemnis, Missa pro Resurrectione D.N.J.C.*

<sup>104</sup>Rijavec, A., Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta, *Muzikološki zbornik* 1988, 24, 65.

ter pokaže melodične zmožnosti. – Trobenti, ki ju Schwerdt označuje za clarina,<sup>105</sup> 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 večinoma oglašajo na tutti mestih, za nastope solistov pa so nekajkrat značilni njihovi sordinirani (con Thecca) učinki v pianu.<sup>106</sup>

Med godali glasovi niso diferencirani, čeprav je klasicistični 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 (sekstah) bodisi z violami dopolnjujejo harmonijo, nikoli pa ne dobijo samostojne vloge, kakršno ima npr. solistična viola v zadnjem stavku *Maše sv. Florijana*. Enako neizpostavljeni so violončeli; praviloma igrajo basso continuo in se le redko izmaknejo oktavnemu podvajanju kontrabasov.

Takšna raba inštrumentov in orkestracija sta brez dvoma v skladu s priporočili, ki jih je bil Johann Adolf Scheibe objavil v reviji *Critischer musicus*, čeprav ne vemo ali je Schwerdt publikacijo poznal.<sup>107</sup> Njegove maše odsevajo Scheibejeve ideje v številčnem razmerju med obveznimi trobili (trobentami, rogovi) in godali, v enakem glasbenem gradivu pihal in violin ter uporabi fagota. Nemški teoretik je npr. za orkester s trobili priporočal najmanj štiri do pet prvih oziroma drugih violin, dve violi, tri do štiri kontrabase ter par fagotov.<sup>108</sup> Število prepisanih inštrumentalnih glasov<sup>109</sup> in poročilo o stanju ljubljanske stolne kapele na začetku 19. stoletja<sup>110</sup> pričajo o podobnem številu izvajalcev Schwerdtovih maš. Vsaj pri izvedbi *Missae St. Floriani* je verjetno sodelovalo čez 20 inštrumentalistov: štiri do osem violinistov, eden ali dva violista, dva violončelista, dva kontrabasista ter organist, dva oboista, dva fagotista, dva hornista, dva trobentača in pavkist. Scheibe je tudi svetoval, naj oboi podvajata parta violin – in v Schwerdtovih mašah ju poleg oboi podvajajo tudi ostala uporabljena pihala. Po Scheibejevem načelu se je skladatelj ravnal glede fagota: inštrument okrepi basovo linijo, kadar sta v

<sup>105</sup>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. Dahlqvist, R. & E. H. Tarr, Clarino. – v: *The new Grove dictionary of musical instruments*, 1, 405-406.

<sup>106</sup>Npr. *Missa St. Floriani*, op. 81: *Gloria - Gratias agimus*, t. 45-103; *Agnus Dei*.

<sup>107</sup>Izhajala je 1738. leta kot polmesečnik, po enoletnem premoru kot tednik (1739-40). Gl. Buelow, G. J., Scheibe, Johann Adolph. – v: *The new Grove dictionary of music and musicians*, 16, 599-601; Becker, H., ib., 20.

<sup>108</sup>Becker, H., ib. 20.

<sup>109</sup>Le v kompletu partov maš *St. Floriani* in *Pro Resurrectione* so prve violine ohranjene v dveh izvodih.

<sup>110</sup>Höfler, J., ib., 7ss.

zasedbi tudi oboi.<sup>111</sup> V skladu s teoretičnimi izhodišči Adolfa Scheibeja je Schwerdt podvajal glasove zbora z inštrumenti, običajno godali.

### Tonsko slikanje

Pogosto rabo tonskega slikanja, značilno baročnega kompozicijskega postopka, kažejo tudi številni primeri, zapisani v prejšnjem poglavju. Schwerdt je sledil tipiziranim glasbenim vzorcem. V skladateljevih mašah melodično gibanje navzgor in/ali visoka glasovna lega spremljajo besede *resurrexit, coelum, ascendum* ali *altissimus*, besede *descendit, terra* in *sepultus est* gibanje navzdol in nizka lega melodije. Enako vzorčno oblikovanje kaže tudi dinamika: *mortuorum, sepultus est* ter *invisibilibium* se oglašajo v pianu ali pianissimu, verski zanos besed *gloria, glorificamus, conglorificatur* pa so skladatelj poudari s krepko zvočnostjo ob izdatni podpori trobent (fanfarni melodično - ritmični obrazci) in tremola na pavkah.

Odlomek *Et exspecto resurrectionem mortuorum* tretjega stavka *Credo*, je najizrazitejši in strukturalno najbolj značilen primer te baročne tehnike v Schwerdtovih delih, in ne po naključju. Moč in mistika besedila sta že od nekdanj mikali cerkvene skladatelje, ker so posamezne besede ter smisel celega odlomka ponujali obilo možnosti za izkazovanje večine 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. – 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. Takšno strukturo kaže tudi primer iz skladbe Georga Reutterja *Missa S. Caroli* (*Credo*, t. 127-135):

---

<sup>111</sup>Takšno zasedbo orkestra 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).

## [Allegro]

Tr

Timp

SA  
-rum. Et ex-spe-cto re-sur-re-cti-o-nem,

TB

V I/II

Cb

## Adagio

re - - sur-re-cti-o-nem mor-tu-rum, mor-tu-rum, mor-tu-rum.

o-rum, mor-tu-

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 Schwedt ni presejal te tradicije, le da jo je včasih uporabil za presenetljive prekinitve običajnega poteka stavkov. V mašah *St. Floriani* in *Pro Resurrectione*<sup>112</sup> je npr. *Et exspecto* vložek sredi reprize in dobi takó vlogo uvoda k zaključku stavka (*Et vitam venturi*).

<sup>112</sup>Glej nazaj.



## Značilnosti oblike in strukture mašnih stavkov

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 Glorio*, *Credo* ter *Sanctus*, *Benedictus* in *Agnus Dei*.<sup>113</sup> Vsaka teh celot je bila nato razčlenjena v zapovrstje med seboj neodvisnih struktur ali v cikel stavkov:

I. KYRIE	I. CREDO	I. SANCTUS
II. GLORIA	II. Et incarnatus est	Pleni sunt coeli
III. Gratias,	III. Et resurrexit	II. BENEDICTUS
Qui tollis ali	IV. Et vitam venturi	Hosanna
Miserere		III. AGNUS DEI
IV. Quoniam		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 v zmernem tempu in le v *Slavnostni maši in A* se prične z uvodom, 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 tercah. 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 postavljal drugo ob drugo kot ločeni, vendar med seboj odvisni strukturalni enoti tridelnega *Kyrie* in uporabljal naslednji oblikovni vzorec:

<sup>113</sup>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. London, 1970, 126-128.

<b>A</b>	<b>B</b>	<b>A'</b>
<i>Kyrie eleison</i>	<i>Christe eleison</i>	<i>Kyrie eleison</i>
– tutti: obvezna raba trobent in pavk	– soli: S+A→T+B v paralelnih tercah	– enako kot A
– osnovna tonaliteta	– dominantna tonaliteta	
– praznična zvočnost	– ponižna molitev	

Takšen *Kyrie* je 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 zadnji<sup>114</sup> in je glasbeno ter oblikovno zaokrožil ciklus mašnega ordinarija.

Za strukturo Schwerdtovih svečanih maš je 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,<sup>115</sup> 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 praksa uveljavila stalno strukturo posameznih stavkov: *Laudamus* je bil npr. oblikovan kot sopranska arija, *Cum sancto Spirito* na način fuge itn.<sup>116</sup> Šele razsvetljske 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 mikrostrukturi, 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 jasen in porcionalen tridelen stavek, ki je najbolj razviden iz *Maše sv. Florijana*:

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

<sup>114</sup>Izjema je *Missa pro Resurrectione D.N.J.C.*, op. 110.

<sup>115</sup>*Gloria – Laudamus – Gratias – Domine Deus – Domine Fili – Qui tollis – Qui sedes – Quoniam – Jesu Christe – Cum sancto Spiritu – Amen.*

<sup>116</sup>Gl. Kantner, L. M., Traditionen katholischer Kirchenmusik. – v: *Die Musik des 18. Jahrhunderts*. Laaber, 1985. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5), 102.

Vendar takšna kontrastnost med notranjim in zunanjima deloma v tempu, izvajalskem ansamblu in fakturi ni značilna za vse Schwerdtove maše. Predvsem v krajših opusih, npr. *Missa in F*, op. 83), je tridelnost komaj nakazana s spremenjeno tonaliteto<sup>117</sup> ter z melodično nevtralnimi zborovskim recitativom srednjega dela (*Missa in F*, op. 83: *Gloria*, 15-18).

V I/II

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

Cb

*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.<sup>118</sup> Tonalni načrt (T – D – T) in menjave vokalno-instrumentalnih skupin (tutti – soli – tutti) nakazujejo tridelno obliko A B C brez reprize vendar z zaključno skupino, ki ima funkcijo code. Tudi v zasnovi 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. Četrta del *Creda*, *Et vitam venturi*, ni vedno samostojna enota, ki bi jo od prejšnjih ločevali tempo, metrum in glasbeno gradivo, vedno pa ima vlogo code. Svojevrstna zanimivost med primerjanimi partiturami je polifoni *Et vitam venturi* v *Pastoralni maši*, op. 93, ki je oblikovan v načinu (okorno izpeljane) dvojne fuge v osnovni tonaliteti. To delo je tudi edina znana Schwerdtova skladba, v kateri je izdatno uporabljena

<sup>117</sup>V opusu 83: F-dur – As-dur.

<sup>118</sup>Npr. v mašah *Sv. Florijana* in *Za vstajenje*.

tehnika imitacije, zlasti v stavkih kot so *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	solī	tutti
uvod – zapovrstje stavkov	a – velika perioda	b – fuga

*Benedictus* je navadno oblikovan kot arija za solista ali ansambel solistov, med katero so vedno vpleteni inštrumentalni 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 izmenjujeta tenorist in solistična viola z variirano dvotaktno motivično enoto. V drugih delih je *Agnus Dei* oblikovan kot tonalno nestabilno nizanje period z modulacijami prek molskih tonalitet 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*,<sup>119</sup> *Missa Pro Resurrectione D.N.J.C.*, op. 110 *Gradual*<sup>120</sup> 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 zametke sonatnega stavka, čigar formalna doslednost je v Schwerdtovih mašah izjema.

<sup>119</sup>Začetek besedila: *Parvulus filius*.

<sup>120</sup>Začetek besedila: *Resurrexi, et adhuc tecum sum*.

## SKLEP

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 spremljavi tipizirana metrično - ritmična sosledja, 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), 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 pravilom 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,<sup>121</sup> toda že naslednji generaciji je bil komajda bežen mladostni spomin<sup>122</sup> ali oseba iz anekdot<sup>123</sup> – in takšen je v zavesti slovenskih glasbenikov tudi ostal.

<sup>121</sup>Prim. Premrl, S. (Pl), Schwerdt, Leopold Ferdinand. – v: *Slovenski biografski leksikon III*, Ljubljana, 1960-71, 255.

<sup>122</sup>Gerbič, F., Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-književna priloga 6, 41-42; *Slovenec* 39/1911 (5.1.), 4, 1-2.

<sup>123</sup>Keesbacher, F., Die Philharmonische Gesellschaft in Laibach, Laibach, 1862, ?; J. St., (Aus der Zeit der französischen Occupation), *Laibacher Tagblatt* 5/1872 (27.7.), 170, [4].

## SEZNAM MAŠ L. F. SCHWERDTA

Pregled ločuje dela označena z zaporedno številko ali navedbo opusa ter skladbe brez oznak. V prvem delu sosledje skladb narekujejo opusi, drugi pa je urejen po abecedi naslovov. Naslovi maš in številčne oznake so zaradi preglednosti seznama odtisnjene polkrepko. Pomen poševne črtice (/) je čimbolj nazorno predstaviti videz naslovne strani. Dopolnila naslovov ter število strani pri posameznih glasovih so v oglatem oklepaju. V opombah so navedena nahajališča in signature, oznaka pisave, popisani glasovi ter navedeni morebitni pripisi. Zapovrstje navajanja partov je naslednje: pihala–trobila–tolkala–godala–solisti–zbor–orgle, vedno od sopranskih inštrumentov (glasov) proti basovskim. Dopolnila naslovov ter število strani pri posameznih glasovih so v oglatih oklepajih. Stavki so našteti, kadar njihovo število ali zapovrstje odstopata od mašnega ordinarija. Dimenzije so izpuščene.

Pri izvorniku so, če je ohranjen, navedeni prepisi skladb v okvirju iste enote.

### Kratice:

Lf = Ljubljana, Frančiškanski samostan, knjižnica

Ls = Ljubljana, Stolnica, Arhiv stolnega kora

Nf = Novo mesto, Frančiškanski samostan, knjižnica

Nk = Novo mesto, Kolegiatni kapitelj, knjižnica

NUK, M = Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka

Pž = Ptuj, Župnijski urad sv. Jurija, Glasbeni arhiv

**Skladbe z oznako opusa:**

1. **Missa St: Ignatii N° 56 in C** / a / 4 Vocibus[,] 2 Violini / Viola[,] 2 Clarinetti, Fagotto / 2 Clarini[,] Tympani, Violone / et / Organo / dal Leop: Ferd: Schwerdt.

Lf, N° 62. - Rokopis. - Glasovi: cl. 1 in C [5], cl. 2 in C [4], fg. [6], cln. 1 in C [3], cln. 2 in C [3], timp. in C [2], vl. 1 [9], vl. 2 [dva izvoda, 8, 9], vla. [8], violone [8], S [7], A [8], T [8], B [8], org. [8]. - Med besedama *Organo* in *dal* je pripisano v gotici: Dem Herrn Herrn P[ater] v[enerabilis] Sazy / und der Kirche zur Mariae / Verkündigung gewidmet / vom Verfasser. - Naslov na sopranskem partu: Missa Solemne / in C / 4 Singstimen / 2 Violin / 1 Viola / 1 Basso / 2 Clarinetti / 1 Fagotto / 2 Clarini / Tympani et Organo / von Schwerd. Na vrhu strani je pripisano v gotici: Vorstadt Pfarr Maria Verkündigung.

Nf, Ms. mus. 184. - Prepis?. - Glasovi: cl. 1 in C [5], cl. 2 in C [5], cln. 1 in C [5], cln. 2 in C [3], timp. [3], S [8], A [9], T [8], B [7], vl. 1 [10], vl. 2 [8], vla. [11], violone [8], org. [9].

2. **Missa Solemnis in C. N° 66** / a: / 4 Voce. / 2 Violini. / 2. Clarinetti / 2. Corni. / 2. Clarini. / Tympany. / Violonzello et Violone con / Organo. / Leopold Ferd. Schwerdt.

Lf, N°. 68. - Prepis. - Glasovi: cl. 1 in C [7], cl. 2 in C [7], cor. 2 in C [5], timp. in C [2], vl. 2 [15], viol. [11], T [9]. - Na vrhu naslovnice je pripisano: Pfarrkirche Maria Verkündigung 2/3/26; med besedama *Organo* in *Leopold* je pripisano v gotici: Komponiert, und in tiefster Ehrfurcht bischöflichen Gnaden, / Herrn, Herrn Anton von Wolf<sup>124</sup> gewidmet. / von; v desnem spodnjem kotu: 7/48.

3. **Missa a 4 Vocibus / N° 68** / dal / Leop: Ferd: Schwerdt.

Pž. - Rokopis, 3<sup>te</sup> prepis. - Glasovi: 1<sup>te</sup> [21], 2<sup>te</sup> [20], 3<sup>te</sup> [19], 4<sup>te</sup> [18].  
+ Sacris solemnis (*Sacris solemnis*), Tantum ergo (*Tantum ergo sacramentum*), Offertorium (*Jubilemus Deo*).

4. **Missa St. Floriani in D.** / a / 4 Voci / 2 Violini / Viola / 2 Oboi / 2 Corni / 2 Fagotti / 2 Clarini / Tympany / Organo et Violone / con / Violoncello. / Corno in Et incarnatus, Violino in / Benedictus, et Viola in Agnus Solo. / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / **opus de Missae N° 81.**

Ls, AM 280; Steska 56. - Rokopis. - Glasovi: ob. 1 [6], ob. 2 [6], fag. [1 & 2] [6], cor. in D [1 & 2] [5], cln. in D [1 & 2] [4], timp. in D [4], vl. 1 [dva izvoda, 12, 11], vl. solo - Benedictus [2], vl. 2 [dva izvoda, 10, 8], vla. [8], Basso e Violoncello [dva izvoda, 9, 8], S [dva izvoda, 8, 8], A [dva izvoda, 8, 8], T [8], B [dva izvoda, 8, 8], org. [8].

<sup>124</sup>Anton Alojzij Wolf (14.6.1782–7.2.1859), 24. ljubljanski škof, 1824–1859.

5. **Missa in D-dur, opus 82.**

Steska 10. - Skladba je izgubljena.

6. **Missa in F** / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti ad lib. / Organo / et / Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / **op. 83.**

Ls, AM 281; Steska 9. - Rokopis. - Glasovi: cl. 1 in C [3], cl. 2 in C [3], cln. in C [1 & 2] [2], timp. in C [2]. vl. 1 [5], vl. 2 [5], viol. [5], S [5], A [4], T [4], B [5], S rip. [4], A rip. [3], T rip. [3]. B rip. [3], org. [5]. - Na naslovnici je, navpično glede na naslov, v gotici pripisano: Mit Pauken und Trompetten.

7. **Missa in B** / a / 4 Voci / 2 Violini / 2 Clarinetti / Organo Violone / et / Violoncello / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / **op. / 84.**

Ls, AM 285; Steska 38. - Rokopis. - Glasovi: cl. 1 in B [2], cl. 2 in B [2], cln. in B Basso [1 & 2] [1], timp. in B et F [1], vl. 1 [4], vl. 2 [4], vc. [4], viol. [4], S [4], A [4], T [3], B [3], S rip. [2], A rip. [2], T rip. [2], B rip. [2], org. [4]. - Na naslovnici je, navpično glede na naslov, v gotici pripisano: Mit Trompetten und Pauken.

8. **Missa in A** / a 4 Voci et Organo / Comp: dal Sig. Leop. Ferd. Schwerdt / **N° 85.**

Nf, Ms. mus. 181, 182. - Prepis. - Glasovi: S [4], A [4, 3], T [4, 3], B [4], org. [11, 10]. - Nf, Ms. mus. 422. - Prepis. - Glasovi: S [2], A [2], T [2], B [2], org. [6]. - Pripisano: Fr. Robertus Wonzhina.<sup>125</sup>

9. **Missa in G** / mit / 4 Singstimmen / und / Orgel / von / L. F. Schwerdt. / **N° 86.**

NUK, M N 841/1954. - Glasova in orgle [11].

10. **Missa Pastorale in D** / a / Canto, Tenore, Basso / e / Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / **N° 91.**

Ls, AM 286; Steska 36. - Rokopis. - Glasovi: cor. in D [4], S [dva izvoda, 13, 11], A [dva izvoda, 13, 11], Infra Alto seu Tenore bastardo [5], B [trije izvodi, 9, 9, 6], org. [24].

+ Graduale (*Dies sanctificatus*), Offertorium (*Tui sunt coeli*).

**Missa Pastoralis / in D** a / Canto, Tenore e Basso / e / Organo / dal / Leop. Ferdinando Schwerdt / **N° 91.**

<sup>125</sup>Robert Vončina (Wonzhina, Wončina; Idrija, 8.1.1803 - Novo mesto, 31.5.1856), frančiškan. V Novo mesto je prišel leta 1840, kjer je do smrti učil prvi razred normalke; gl. Höfler, J., Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, 143 ter opomba 32.



Lf, No. 7. - Prepis. - Glasovi: vl. 1 [15], S [10], A [9], T [10], B [9], org. [19, 11]. - Na dnu naslovnice je pripisano: Pro Conventu Labacensi anno 1835. Na dnu zadnje strani orgel je pripisano: Laybach am 6<sup>ten</sup> 9ber 1835.  
+ Graduale (*Dies sanctificatus*), Offertorium (*Tui sunt coeli*).

11. **Missa Pastorale** / a / 4 Vocibus / 2 Violini / 2 Flauti / 2 Clarini, Tympani / Organo et Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / **op. 93.**

Ls, AM 282; Steska 11. - Rokopis. - Glasovi: fl. 1 [9], fl. 2 [8], cln. in D [1 & 2] [6], timp. in D [5], vl. 1 [15], vl. 2 [14], Violone e Cello [13], S [12], A [9], T [10], B [10], org. [11].  
+ Offertorium (*Parvulus filius*).

12. [Maša] **Štv. 100 [v C-duru]**, comp. v. L. F. Schwerdt.

NUK, M N 709/1957; privezано k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [4]. - Na naslovnici je pripisano: Joža Levičnik / orglovac Železniki. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.

13. **Missa in G** / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / **102te Messe.** Organo et Cantus.

NUK, M N 730/1957. - Orgle s podpisanim besedilom [7]. - Na naslovnici je z modrim črnilom pripisano: Fr[anc] Kramar, organist.

14. **Missa [in Es, op.] 110.**

Ls, AM 284; Steska 7<sup>126</sup>. - Rokopis. - Glasovi: cl. 1 in B [11], cl. 2 in B [11], cor. 1 in Es [10], cor. 2 in Es [9], cln. 1 in Es [8], cln. 2 in Es [8], timp. in Es [7], vl. 1 [dva izvoda, 19, 18], vl. 2 [dva izvoda, 17, 16], vla. [15], Violoncello e Basso [18], S [15], A [13], T [13], B [13], S rip. [13], A rip. [12], T rip. [13], B rip. [12], org. [15], org. solo - Benedictus [3].

+ Graduale (*Resurrexi, et adhuc tecum sum*), Offertorium (*Terra tremuit, et qui evit*).

**Missa pro Resurrectione / D. N. J. C. in Es** / a 3 Voci et organo / dal L. F. Schwerdt / **op. 110.**

Lf, No. 52. - Rokopis. - Partitura [S, A, B, org., 50]. - Na zadnji strani je pripisano: Dona ut Quoniam, a / segno dal segno. / Laibach am 24 Jänner 838. / Leop. Ferd. Schwerdt.

+ Graduale (*Resurrexi, et adhuc tecum sum*), Offertorium (*Terra tremuit, et qui evit*).

<sup>126</sup>Pod številko 7 Steska navaja: Missa solemnis v Es-duru, Ferd. Schwerdt opus 100, gl. Steska, V., Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem, 113. Missa 110 je edina Schwerdtova missa solemnis v Es-duru, ki se nahaja v arhivu stolnega kora, torej je Steskina navedba "opus 100" verjetno tiskarska napaka.

15. **Missa für / Mariae Himmelfahrt / von / Leop. Ferd. Schwerdt. / N° 114.**

Lf, No. 51. - Rokopis. - Partitura [T 1, T 2, B, org., 46]. - Na zadnji strani je pripisano: Laibach 3 Juny 839 / L .Ferd Schwerdt / 6 ? copirt.

+ Graduale (*Felix sacra virgo Maria*), Offertorium (*Assumpta est Maria*).

16. **Missa in G a Organo / et / Cantu / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° 120.**

NUK, M N 731/1957. - Orgle z besedilom, fragment Kyrie [2]. - Na naslovnici je pripisano: Johann Kukmann.

17. **Missa in C / für / Gesang und Orgel, von / Leop. Ferd. Schwerdt. / N° 125.**

NUK, M N 709/1957; privezano k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [5]. - Na naslovnici je pripisano: Josef Levitschnig Organist von Eisern 1847. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.

18. **Missa in C. / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° 127.**

Lf, No. 17. - Rokopis. - Orgle s podpisanim besedilom [7].

**Missa / für Gesang und Orgel / von / Leop. Ferd. Schwerdt. / N° 127.**

NUK, M N 697/1957; privezano k: Sveta maša / Kirie, Gloria, Credo e Sanctus / zložil v spomin / slovesnega vpelovanja visokočastitega gospoda Anton-a Hafner-ja v faro Smledniško / 1856. / Jos. Levičnik / orglovac - Železniki / Delo. 3. - Orgle s podpisanim besedilom [6]. - Na naslovnici je z rdečim črnilom pripisano: Švertova Sv. Jožefa maša. - Manjkajo Sanctus, Benedictus, Agnus Dei.

**Missa in C, a / Organo et Cantu / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° 143.**

NUK, M N 709/1957; privezano k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Rokopis. - Orgle s podpisanim besedilom [8]. - Manjka Agnus Dei.

19. **Pastoral Messe von L. F. Schwerdt N° 128.**

NUK, M N 2384/1954. - Prepis. - Orgle s podpisanim besedilom [9]. - Pripisano: Ant. Lavrič.

+ Offertorium.

20. **Missa in D** / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / N° **130**.

NUK, M N 700/1957; privezano k: Missa Pastorella / in A / a / Organo / et / Cantu / dal / L. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [8]. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.

21. **Missa in C**, a / Organo et Cantu / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° **143**.

*gl.* **Missa in C**. / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° **127**.

22. **Missa in D**. / a / 3 Voci / Organo / et / Violone / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / opus **149**.

Lf, M. No. 15. - Rokopis. - Glasovi: S 1 [4], S 2 [4], B [4], violone [3], org. [10].

**Missa in D**. / a / Voci et / Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt / N° **149**.

NUK, M N 709/1957; privezano k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Rokopis. - Orgle z glasovi [8]. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.

23. **Missa in F** / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / N° **152**.

NUK, M N 709/1957; privezano k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [6]. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.

24. **Missa** a / Organo et / Cantu / dal / L. F. Schwerdt / N° **156**.

NUK, M N 709/1957; privezano k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [10]. - Kyrie je brez podpisane besedila, manjkata Benedictus in Agnus Dei.

**Brez oznake opusa:**

1. **Messa breve** / a / Soprano Basso ed Organo / dal / Sigr L. F. Schwerdt.  
Lf, brez signature. - Prepis. - Glasovi: S [3], B [3], org. [6]. - Pripisano: Fr. Wolfgang Klemen.
2. **Messe in D** / a / 3 Voci Soprano / Tenore et Basso / Comp. dal Sig. Leop. Ferdinando Schwerdt.  
Nf, Ms. mus. 183. - Prepis. - Glasovi: S, T [dva izvoda, 4, 4], A [4], B [4], org. [12]. - Pripisano: Fr. Robert Wonzhina.
3. **Missa** / a Cantu et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt.  
NUK, M N 709/1957; privezано k: Tantum ergo in C / für / Orgel und Gesang / von / Leop. Ferd. Schwerdt. - Orgle s podpisanim besedilom [4]. - Manjkajo Sanctus, Benedictus in Agnus Dei.
4. **Missa in D** / a / 3 Voci et Organo Oblig. / Kyrie Gloria et Credo dal Sig. Marzona / Sanctus Benedictus Agnus dal Sig. Leop. / Ferdinando Schwerdt / Ex Rebus F. Roberti Wonzhina.  
Nf, Ms. mus. 186. - Glasovi: S [8], T [4], B [9], org. [14]. - Misa in D. / a. / 3 Voci et Organo oblig. / Kyrie, Gloria et Credo dal Sig. Marzona / Sanctus Benedictus Agnus dal Sig. / Leopoldo Ferdinando Schwerdt // P. Hilarius Wutti<sup>127</sup> / 832 (Nf, Ms. mus. 187). Glasovi: S [4], T [4], B [4], org. [19]. - Misa in D / a / Canto / Tenore / Basso / con / Organo / Kyrie, Gloria, Credo dal Sig. Abbate Marzona. / Sanctus, Benedictus, ed Agnus dal Sig. Schwerdt. / Podobnik (brez inventarne številke). - Orgle z besedilom, fragment.
5. **Missa in Es** / a 2 voci con Organo / Comp. dal Sig. Leopoldo Schwerdt. / F. Raphaël Klemenčič<sup>128</sup> / Cler. Theol. stud. 1851.  
NUK, M D 2431/1953. - Orgle s podpisanim besedilom [5]. - Glasovi: S [2], B [2].
6. **Missa in G.** / a / 2 Voce ed Organum / Comp. dal Sig. Leop. Ferdinando Schwerdt. / Ex Rebus Fr. Robert Wonzhina.  
Nf, Ms. mus. 185. - Prepis. - Fragment: org. [1].

<sup>127</sup>Hilarij Wutti (? , 1810? - 1838), frančiškan. Profesor na novomeški gimnaziji 1834-1838. Gl. Vrhovec, I., Zgodovina Novega mesta, 292; tudi Höfler, J., Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, 143.

<sup>128</sup>Rafaël Klemenčič (? , 1831? - 29.6.1886), frančiškan. V Novo mesto je prišel 1859. leta, na novomeški gimnaziji je poučeval zgodovino in zemljepis, od aprila 1868 do 1875. leta tudi petje. Gl. Vrhovec, I., Zgodovina Novega mesta, 297; tudi Höfler, J., Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu, 143.

7. **Missa in G** / a / 4 Voci ed Organo / Comp: dal Sig. Leop. Ferdinando Schwerd / ... Wonzhina.  
Nf, Ms. mus. 421. - Fragment: org. [1].
8. **Missa in G** / a / 4 Voci ed Organo / Comp: dal Sig. Leop. Ferdinando Schwerd / ... Wonzhina.  
Nf. - Prepis. - Fragment: org. [1].
9. **Missa in G dur** / für / Canto Alto Tenor Bass / 2 Violinen / 1 Viola / 1 Flöte / 1 Clarinett / Violon / et Orgel / L. Schwerdt.  
Nk, Ms. mus. 23. - Prepis. - Glasovi: fl. obligato [7], fl. solo - Benedictus [2], cl. in C [4], cor. 1 [4], cor. 2 [4], vl. 1 [11], vl. solo - Benedictus [2], vla. [6], violon [9], B [10], org. [8]. - Na partu flavte solo je, deloma v gotici, pripisano: Flöte Solo in Ermanglung eines Violins Solo-Spielers; na dnu naslovnice: Eigenth. Kranz.
10. **Misa in G** von L. F. Schwerdt.  
NUK, M MN 697/1957; privezano k: Sveta maša / Kirie, Gloria, Credo e Sanctus / zložil v spomin / slovesnega vpelovanja visokočastitega gospoda Anton-a Hafner-ja v faro Smedniško / 1856. / Jos. Levičnik / orglovac - Železniki / Delo. 3. - Orgle s podpisanim besedilom [3]. - Manjkajo Credo, Benedictus in Agnus Dei.
11. **Missa Pastorella** / in A / a / Organo / et / Cantu / dal / L. Ferd. Schwerdt.  
NUK, M N 700/1957; privezano: Missa in D / a / Canto et Organo / dal / Leop. Ferd. Schwerdt. / No. 130 in J. Flajšman, Maša A-dur. - Orgle s podpisanim besedilom [7]. - Na naslovni strani je pripisano: lastnina Jos. Levičnik-a, kateri si je dal to Mašo nalaš od slovečega skladatelja Švert-a sestaviti. - Manjkata Benedictus in Agnus Dei.
12. **Missa Solemniis in A** / a / Soprano, Alto, Tenore, Basso / 2 Violini, / Viola, / 2 Flauti, / 2 Clarinetti, / 2 Corni, / 2 Trombi, / Tympany, Violone et Organo. / Composta dal / Leopoldo Ferdinando Schwerdt.  
Ls, AM 283; Steska 17. - Rokopis. - Glasovi: fl. 1 [4], cl. 1 in A [4], cl. 2 in A [4], cor. 1 in A [4], cor. 2 in A [4], cln. 1 in C [2], cln. 2 in C [1], timp. in C [1], vl. 1 [13], vl. 2 [11], vla. [7], Organo et Violone [7], S [8], A [8], T [8], B [9], org. [9].

## VIRI IN LITERATURA

### Viri:

1. Comedien-Zettel Sammlung. VI Band, von 2. November 1806 bis 15. Februar 1807. Nro. 11., 19.11.1806.
2. Comedien-Zettel Sammlung. VI Band, von 2. November 1806 bis 15. Februar 1807. Nro. 39., 29.12.1806.
3. Comedien-Zettel Sammlung. VI Band, von 2. November 1806 bis 15. Februar 1807. Nro. 50., 13.1.1807.
4. Comedien-Zettel Sammlung. 1. Band, von 1. Oktober 1814 bis 10. Februar 1816. [Nro. 30.], 31.12.1815.
5. Comedien-Zettel Sammlung. 4. Band, von 2. September 1819 bis 15. März 1821. Nro. 100., 2.3.1820.
6. Comedien-Zettel Sammlung. 5. Band, von 13. Oktober 1821 bis 14. April 1822. Nro. 59., 7.1.1822.
7. Comedien-Zettel Sammlung. 5. Band, von 13. Oktober 1821 bis 14. April 1822. Nro. 63., 13.1.1822.
8. Comedien-Zettel Sammlung. 6. Band, von 1. Oktober 1822 bis 22. März 1823. Nro. 152., 12.12.1822.
9. Comedien-Zettel Sammlung. 6. Band, von 1. Oktober 1822 bis 22. März 1823. Nro. 164., 1.1.1823.
10. Comedien-Zettel Sammlung. 6. Band, von 1. Oktober 1822 bis 22. März 1823. Nro. 170., 9.1.1823.
11. Comedien-Zettel Sammlung. 6. Band, von 1. Oktober 1822 bis 22. März 1823. Nro. 172., 12.1.1823.
12. Competenten=Table für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrerstelle an der Normalhauptschule zu Laibach. Prepis Josipa Mantuanija, gl.: Zapuščina—Konsistorialni arhiv, NUK, R 6/58.
13. [Der Endesgefertigte gibt . . .]. *Laibacher Zeitung* 1820 (29.9.), 78, 1109; (3.10.), 79, 1125–1126; (6.10.), 80, 1139.

14. I. St.: Aus der Zeit der Französischen Occupation. *Laibacher Tagblatt* 5/1872 (27.7.), 170, [4].
15. Musikalien Anzeige, *Laibacher Zeitung* 1814 (18.3.), 22, [6]; (22.3.), 23, [7].
16. Musikalische Akademie. *Laibacher Zeitung* 1813 (5.11.), 6, [8].
17. Nachricht. *Laibacher Zeitung* 1813 (22.10.), 2, [5].
18. Nachricht. *Laibacher Zeitung* 1818 (15.5.), 39, 541; (19.5.), 40, 560.
19. Nachricht. *Laibacher Zeitung* 1818 (22.9.), 76, 1067–1068; (25.9.), 77, 1085.
20. Oratorium. *Laibacher Zeitung* 1818 (13.2.), 13, 129; (17.2.), 14, 147; (20.2.), 15, 165–166.
21. Pränumerations=Anzeige. *Laibacher Zeitung* 1826 (14.11.), 91, 2142; (17.11.), 92, 2148; (21.11.), 93, 2170.
22. Verzeichniß der hier Verstorbenen. *Laibacher Zeitung* 1854 (7.10.), 230, [998].

**Literatura:**

1. Altmann, Nikolaus: Die Messen von Ignaz Holzbauer (1711–1783). Inaugural-Dissertation. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1983.
2. Becker, Heinz: History of instrumentation. Köln, Arno Volk, 1964. (Anthology of music).
3. Buelow, George J.: Scheibe, Johann Adolph. - v: *The new Grove dictionary of music and musicians*, 16. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers, 1980. Str. 599–601.
4. Capuder, Karol: Zgodovina c. in kr. pešpolka št. 17. Celovec, Družba sv. Mohorja, 1915.
5. Carse, Adam: The history of orchestration. New York, Dover, 1964.
6. Chusid, Martin: 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, 1970. Str. 125–135.
7. Cvetko, Dragotin: Slovenska glasba v evropskem prostoru. Slovene music in its European setting. Ljubljana, Slovenska matica, 1991.
8. Cvetko, Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 2. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1959.
9. Cvetko, Dragotin: Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem 3. Ljubljana, Državna založba Slovenije, 1960.
10. Čučkov, Vlado: Leopold F. Šverdt, predstavnik na slovenčiot muzički klasicizam. *Razgledi* 5/1958 (12.1.), 1, 9. V cirilici.
11. Dahlqvist, Reine & Edward H. Tarr: Clarino. - v: *The new Grove dictionary of musical instruments*, 1. Edited by Stanley Sadie. London, MacMillan Publishers, 1984. Str. 405–406.
12. Feil, Arnold: Die "Grande Serenade" von L. F. Schwerdt unter den Nachfolgekompotionen von Beethovens Septett Op. 20. Zum Verhältnis Klassik-Klassizismus in der musikalischen Komposition nach 1800. *Muzikološki zbornik* 1988, 24, 47–59.



13. Gerbič, Fran: Moji prvi glasbeni početki. Črtica iz mojega življenja. *Novi akordi* 9/1910, Glasbeno-književna priloga 6, 41–43; *Slovenec* 39/1911 (5.1.), 4, 1–3.
14. Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Herausgegeben von Karl Gustav Fellerer. Kassel, Bärenreiter, 1976.
15. Haydn studies. Proceedings of the International Haydn Conference, Washington D.C. 1975. Edited by Jens Peter Larsen, Howard Serwer, James Webster. New York & London, W. W. Norton & Company, 1981.
16. Höfler, Janez: Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810. *Muzikološki zbornik* 1981, 17/2, 7–21.
17. Höfler, Janez: Glasbena kapela ljubljanske stolnice v drugi polovici 17. stol. *Kronika* 1969, 17, 141–147.
18. Höfler, Janez: Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu. *Kronika* 1967, 3, 135–148.
19. Höfler, Janez: Tokovi glasbene kulture na Slovenskem od začetkov do 19. stoletja. Ljubljana, Mladinska knjiga, 1970.
20. Jakulsky, Hans: Die lateinischen Messen Franz Schuberts. Mainz [etc.], Schott, 1986.
21. Karaman, Ljubo: O djelovanju domaće sredine u umjetnosti hrvatskih krajeva. - v: Karaman, Ljubo: *Odabrana djela*. Split, Književni krug, 1986. Str. 185–242.
22. Keesbacher, Friedrich: Die philharmonische Gesellschaft in Laibach. Laibach, Druck von Ig. v. Kleinmayr & F. Bamberg, 1862.
23. Krstulović, Zoran: Kompozicijski stavek v svečanih mašah Leopolda Ferdinanda Schwerdta. *Muzikološki zbornik* 1993, 29, 21–32.
24. Krstulović, Zoran: Masses by Leopold Ferdinand Schwerdt. Structures of musical periphery. - v: *Off-Mozart*. Glasbena kultura i "mali majstori" srednje Europe 1750.–1820., Musical culture and the "Kleinmeister" of central Europe 1750–1820. Radovi s međunarodnog muzikološkog skupa održanog u Zagrebu, Hrvatska, 1.–3.10.1992., Proceedings of the International Musicological Symposium held in Zagreb, Croatia, on October 1–3, 1992. Urednica, Editor Vjera Katalinić. Zagreb, Hrvatsko muzikološko društvo, Razred za Glazbenu umjetnost i muzikologiju

- HAZU—Odsjek za povijest hrvatske glazbe 1995. (Serija Muzikološki zbornici, br. 3). Str. 86–90.
25. Krstulović, Zoran: Sljedovi baroka u misi St. Floriani Leopolda Ferdinanda Schwerdta. - v: *Radovi Zavoda za znanstveni rad Varaždin*, 1990–1991, 4-5. Str. 207–216.
  26. Landon, Howard Chandler Robbins: Haydn: the late years 1801–1809. Bloomington & London, Indiana University Press, 1977. (Haydn: Chronicle and works, 5).
  27. Landon, Howard Chandler Robbins: Haydn: the years of "The Creation" 1796–1800. Bloomington & London, Indiana University Press, 1977. (Haydn: Chronicle and works, 4).
  28. Levičnik, Jožef: Ob stoletnici Riharjevega rojstva. *Dom in svet* 9/1896, 19, 597–599; 20, 629–632; 21, 667–670; 22, 689–691.
  29. Liber usualis missae et officii pro dominicis et festis cum cantu Gregoriano ex editione Vaticana adamussim excerpto et rhythmicus signis in subsidium cantorum a Solesmensibus monachis diligenter ornato. Parisiis [etc.], Desclée & Socii, 1964.
  30. Loparnik, Borut: Slovenska glasba in slovenska cerkev: 19. stoletje. - v: *Vloga cerkve v slovenskem kulturnem razvoju 19. stoletja*. Simpozij 1988. Uredil France M. Dolinar [et alii]. Ljubljana [etc.], Slovenska matica [etc.], 1989. Str. 153–173.
  31. Manuscrits musicaux après 1600, Catalogue thématique. Music manuscripts after 1600, Thematic catalogue. Musikhandschriften nach 1600, Thematischer Katalog. CD-ROM, 3. ed. München, Saur, 1996. (RISM. Serie A/II).
  32. Die Musik des 18. Jahrhunderts. Herausgegeben von Carl Dahlhaus. Laaber, Laaber-Verlag, 1985. (Neues Handbuch der Musikwissenschaft, 5).
  33. Pauly, Reinhard G.: The reforms of church music under Joseph II. *The Musical Quarterly* 43/1957, 3, 372–382.
  34. Pokorn, Danilo: Komentar h gramofonski plošči. - v: Schwerdt, Leopold Ferdinand: *Serenada—Simfonija*. Ljubljana, Založba kaset in plošč RTV, 1983. (Ars musica Sloveniae). LD 0941.

35. Premrl, Stanko (Pl): Schwerdt, Leopold Ferdinand. - v: *Slovenski biografski leksikon III*. Ljubljana, SAZU, 1960–1971. Str. 254–255.
36. Radics, Peter von: Die Geschichte der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach seit zwei Jahrhunderten 1701-1901. Rokopis, NUK, Glasbena zbirka.
37. Rheinische Musiker, 1 Folge. Herausgegeben von K. G. Fellerer. Köln, Bärenreiter, 1960. (Beiträge zur rheinischen Musikgeschichte, 43).
38. Rijavec, Andrej: Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta. *Muzikološki zbornik* 1988, 24, 61–68.
39. Rosen, Charles: Klasični stil. Haydn, Mocart, Betoven [The classical style. Haydn, Mozart, Beethoven]. Preveli Branka Lalić i Ivan Stefanović. Beograd, Nolit, 1979. (Književnost i civilizacija).
40. Sivec, Jože: Opera v Stanovskem gledališču v Ljubljani od leta 1790 do 1861. Ljubljana, Slovenska matica, 1971.
41. Steiner, Ruth [et alii]: Mass. - v: *The new Grove dictionary of music and musicians*, 11. Edited by Stanley Sadie. London, Macmillan Publishers 1980. Str. 769–797.
42. Steska, Viktor: Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorijem Riharjem. *Cerkveni glasbenik* 51/1928, 7–8, 113–119.
43. Steska, Viktor: Javna glasbena šola v Ljubljani od leta 1816.–1875. *Cerkveni glasbenik* 52/1929, 1–2, 22–25; 3–4, 52–55; 5–6, 82–86; 7–8, 115–118; 9–10, 143–148; 11–12, 179–182.
44. Steska, Viktor: Organisti pri ljubljanski stolnici. *Cerkveni glasbenik* 63/1940, 11–12, 168–172.
45. Strobl von Ravelsberg, Ferdinand: Geschichte des k. u. k. Infanterieregiments Ritter von Milde Nr. 17, 1674–1910. Laibach, Buchdruckerei von Ig. v. Kleinmayr & Fed. Bamberg, 1911.
46. Ternes, Hans: Die Messen von Luigi Cherubini. Inaugural-Dissertation. Bonn, Rheinische Friedrich-Wilhelms-Universität, 1980.
47. Ursprung, Otto: Die katolische Kirchenmusik. Potsdam, Athenaion, 1931. (Handbuch der Musikwissenschaft).
48. Vrhovec, Ivan: Zgodovina Novega mesta. Ljubljana, Matica slovenska, 1891.