

UDK 783.21 Wratny

Aleš Nagode
Ljubljana

SLAVNOSTNE MAŠE VENČESLAVA WRATNYJA

Do sedaj zbrani podatki o cerkveni glasbi na Slovenskem na prelomu iz 18. v 19. stoletje kažejo, da je, podobno kot druge zvrsti, doživljala velik razmah in stilno preorientacijo. Čeprav v našem poznavanju glasbenega življenja tega časa zevajo precejšnje praznine, nam opravljene raziskave ohranjenih glasbenih zbirk v mnogih večjih krajih dokazujejo, da je razcvet enakomerno zajel celo slovensko ozemlje. Obsežnejše zbirke vokalno-instrumentalnih del, ki mnogokrat zahtevajo precejšnjo zasedbo, so v celoti ali pa vsaj deloma ohranjene v Ljubljani (stolnica, frančiškanski samostan, sv. Jakob), Mariboru (bivša mestna župnijska cerkev, danes stolnica), Celju (opatijska cerkev), Ptuj, Novem mestu (kapitelj in frančiškanski samostan), Gorici (gradivo iz različnih cerkva zbrano v Archivu storico provinciale di Gorizia), Trstu in Kopru. Negovanje vokalno-instrumentalne glasbe, ki bi lahko slonelo na starejši tradiciji, pa je vsaj za dvajseta leta 19. stoletja izpričano tudi v Idriji.¹

O tem, koliko in kakšne izvajalske moči so imele omenjene cerkve na razpolago, lahko največkrat le ugibamo. Podrobneje poznamo le stanje stalne ljubljanske stolne kapele, ki pa je, po svoji tradiciji in materialni osnovi imela na Slovenskem izjemen položaj. V začetku osemdesetih let 18. stoletja je obsegala poleg organista, učiteljskega pomočnika in altista še štiri violiniste in poganjalca meha. Slaba kvalitetna raven kapele je vzpodbudila škofa Karla Herbersteina in njegovega naslednika škofa Mihaela Brigida k več reformnim poskusom. Tako je stolna kapela ok. leta 1790 dobila obseg in sestavo, ki je ustrezala izvajanju tudi zahtevnejših cerkveno-glasbenih del klasicističnega repertoarja. Leta 1792 je tako imela petnajst članov: organista, dva prva violinista, tri druge violiniste, violonista, štiri pevce (sopranista, altista, tenorista in basista), dva oboista in dva trobentača. Načrtovana nastavitve samostojnega kapelnika ni bila nikoli izvedena.² Kakšni sestavi so izvajali cerkveno glasbo v drugih omenjenih cerkvah ostaja neznanka. Domnevamo lahko, da so bili to ad hoc sestavljeni ansambli, v katerih so po potrebi sodelovali glasbeniki, ki so bili v nekem kraju takrat na voljo.

V zbirkah ohranjeni repertoar obsega večinoma skladbe skladateljev južno-nemškega in avstrijskega kroga, sopotnikov dunajske klasike. Dela ostajajo v okviru

1 Prim. Mihael Arko, Idrijski organisti, v: Cerkveni glasbenik 52 (1929), str. 55-58.

2 Prim. Janez Höfler, Tokovi glasbene kulture na Slovenskem. Od začetkov do 19. Stoletja (Ljubljana, Partizanska knjiga 1970), str. 83-86.

zgodnje klasicističnega glasbenega jezika. Cerkveno-glasbena dela obeh velikih mojstrov, Josepha Haydna in Wolfganga A. Mozarta so presenetljivo slabo zastopana. V zbirkah je le nekaj njunih tiskanih maš, oz. prepisov tiskanih izdaj. To pa dokazuje, da so bile v zbirke uvrščene šele v prvem ali drugem desetletju 19. stoletja, ali pa še kasneje. Mlajšega datuma so tudi številne priredbe popularnih opernih arij, ki so z latinskim duhovnim besedilom postale priljubljena popestritev cerkvenih obredov.

Pomembno so k prodoru novega klasicističnega glasbenega jezika na Slovenskem prispevali tudi glasbeniki, ki so prihajali k nam iz tujine. Med tistimi, ki so v glasbenem življenju tistega časa pustili izreden pečat, je bil ob Benediktu Dusiku, Leopoldu Schwerdtu in Antonu Hollerju prav gotovo tudi Venčeslav Wratny. O kraju in letu njegovega rojstva nimamo nobenih podatkov. Po imenu sodeč, gre za enega od številnih čeških ali slovaških skladateljev 18. stoletja, ki jih je iskanje boljših možnosti za preživljanje odvedlo v tujino. Tudi o nadaljevanju življenjske poti imamo večinoma le posredne podatke. Najzgodnejši podatek sega v leto 1783, ko naj bi bil kapelnik prvega pešpolka "Zettitz", nastanjenega v Gorici.³ Od 1785 do 1789 je bil "Musikdirector" pri gledališkem ravnatelju Weitchoferju v Gradcu.⁴ V tem času naj bi napisal nekaj pantomim.⁵ Lahko domnevamo, da je tudi v naslednjih letih deloval v štajerski prestolnici, saj je med letoma 1792 in 1794 tamkaj gostujoča gledališka skupina Josefa Belloma izvedla dve njegovi deli. Predelavo neke italijanske opere neznanega avtorja, ki je bila z nemškim besedilom izvedena pod naslovom "Drei Sultaninen" in njegovo opero "Der Sieg der Treue und der Liebe".⁶ Leta 1796 se je mudil v Ljubljani, kjer je bil verjetno član stolne kapele.⁷ Naveden je tudi med člani Filharmonične družbe,⁸ za katero je komponiral Koncert za lovski rog in orkester v Es-duru, ki je naveden v popisu društvenega arhiva.⁹ Kasneje se je verjetno preselil v Gorico, kjer je deloval kot organist ali kapelnik v eni od mestnih cerkva. O tem pričajo ohranjeni avtografi v tamkajšnjem pokrajinskem arhivu, ter zveze s Petrom Antonom Codellijem.¹⁰ O njegovem bivanju v Gorici imamo tudi veliko mlajše, posredno pričevanje. Omenja ga namreč Andrej Marušič v svojih spominih¹¹ kot nekdanjega goriškega kapelnika, po rodu Čeha, čigar pastoralni offertorij "Laetentur coeli" se je že kakih 60 let (ok. leta 1860) izvajal pri božični maši. Skladba se izvaja še danes.

Skladateljev opus, kolikor ga danes poznamo je dokaj obsežen. Žal sta od njegove posvetne ustvarjalnosti ohranjeni le dve deli: Sinfonia in priredba neke Uverture Josepha Weigla za klavir.¹² Druga že omenjena dela, glasbeno scenska in Koncert za lovski rog v Es-duru veljajo zaenkrat za izgubljena.

3 ibid, str. 133.

4 Rudolf Flotzinger, Anfänge des deutschsprachigen Musiktheaters in Graz, v: Muzikološki zbornik 18 (1982), str. 23-41.

5 Ernst L. Gerber, Historisch-Biographisches Lexicon der Tonkünstler (1^o Leipzig, Breitkopf-Härtel, 1790; reprint Graz, Akademische Druck. und Verlagsanstalt, 1977), str. 831.

6 Rudolf Flotzinger, Graz, v: New Grove Dictionary of Opera, ur. Stanley Sadie (London-New York, MacMillan, 1992).

7 Prim. Dragotin Cvetko, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 2. Zv. (Ljubljana, Državna založba, 1959), str. 162.

8 Verzeichnis sämtlicher wirklicher und Ehrenmitglieder der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach, rkp., 1801.

9 Musicalien-Catalog der Philharmonischen Gesellschaft in Laibach. N^o 1 (Ljubljana 1804).

10 Alessandro Arbo, I Fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia (Gorica, 1994), str. 31.

11 Andrej Marušič, Moja doba in podoba (Gorica, Goriška Mohorjeva, 1991), str. 62.

12 Obe skladbi sta v Zgodovinskem arhivu v Gorici.

Neprimerno bolje so ohranjene njegove cerkveni rabi namenjene skladbe. Prevladujejo maše, kar triindvajset po številu. Pretežno so to skladbe za dva do štiri glasove z orgelsko spremljavo. Večji instrumentalni sestav zahtevajo le maše v C-, D- in B-duru iz zbirke frančiškanskega samostana v Novem mestu, ter v A-, G- in D-duru iz zbirke celjske Optaijske cerkve. Od verjetno tudi ambicioznejše zasnovane maše v F-duru je v arhivu frančiškanskega samostana v Ljubljani ohranjen le ovitek. Poleg maš poznamo še nekaj manjših cerkvenih skladb: dvoje litanij (v C- in F-duru), Graduale in dva Tantum ergo. Nekaj njegovih cerkvenih skladb je tudi v graškem škofijskem arhivu in v obsežni zbirki muzikalij Nikole Udine-Algarottija (hrani Hrvatski glazbeni zavod). Z nekaj mašami je zastopan tudi v zbirki Antonia Gracca, ki jo hrani Biblioteca civica di Trieste.

Vpogled v značilnosti in kompozicijsko dospelost Wratnyjevih skladb nam bolje kot njegova manjša dela, ki sodijo v sfero porabne cerkvene glasbe, da že omenjenih šest slavnostnih maš. Te so s svojo številčejšo orkestralno zasedbo, z nastopi vokalnih in instrumentalnih solističnih glasov ter dolžino, ki presega okvire običajnega nedeljskega bogoslužja, skladatelju ponujale dovolj možnosti, da je lahko pokazal svoje ustvarjalne sposobnosti.

Vseh šest maš ima dokaj veliko zasedbo. Zbor je večinoma štiriglasen (sopran, alt, tenor, bas). Izjema je le maša v D-duru,¹³ ki zahteva le tri pevske glasove. Jedro orkestrskega zvoka še vedno predstavlja cerkveni trio - dve violini in bas. Basovski fundament je poverjen orgelskemu partu, ki je zapisan kot oštevilčeni bas. Le-ta na zborovskih mestih zvesto sledi liniji zborovskega basa in jo le malenkostno variira. Odstopanja so predvsem ritmične narave. Pogosta je drobitev daljših notnih vrednosti na vrsto repetitivnih tonov, ki so s svojim enakomernim utripanjem v oporo drugim izvajalcem. V medigrah se giblje bolj svobodno. Pogoste so markantne unisono pasaže in razloženi akordi velikega obsega. V solističnih nastopih orgle običajno ne prinašajo tehtnejše tematike, temveč imajo izrazito virtuozen značaj. Odvijajo se v bogato razvejanih pasajah in hitri figuraciji. Svoj zalet črpajo predvsem iz izmenjavanja triolnih in binarnih ritmičnih vzorcev. Najdemo tudi enoglasna mesta v diskantnem registru, ki skladatelju služijo za karakterizacijo nekaterih mest besedila.

Glasovi za violone so ohranjeni le za maši v B- in C-duru iz novomeške zbirke.¹⁴ Pri dveh, v G- in A-duru iz zbirke celjske opatijske cerkve¹⁵ nosi orgelski part dostavek "et Violone", pri obeh mašah v D-duru¹⁶ pa v orgelskem partu ni iznak, ki bi kazale na sodelovanje še drugih instrumentov pri izvedbi generalbasa. Oba violonska parta skoraj dosledno podvajata orgelski glas. Odstopanja najdemo predvsem tam, kjer le-ta podvojen oktavno nižje prekoračuje obseg instrumenta. Mesta na katerih nastopa violone sam ("senza organo") so zelo redka. Kot že rečeno, v glasovih ne najdemo oznak, ki bi nam podrobneje osvetlile vprašanje zasedbe generalbasa. Zato lahko domnevamo, da je bila zasedba generalnega basa v obeh kapelah pač prepuščena vsakokratnim izvajalcem. Ti so uporabili instrumente, ki so bili trenutno na voljo.

Violo, kot izpisan, samostojen glas zahtevata dve maši iz celjske zbirke.¹⁷ Njena vloga v glasbenem stavku je dvojna. Deloma še sledi starejši tradiciji, tako da oktavno

13 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 203.

14 Ms. Mus. 201, Ms. Mus. 205.

15 Ms. Mus. 106, Ms. Mus. 107.

16 Novo mesto-frančiškani Ms. Mus. 203, Celjeopatijska cerkev Ms. Mus. 105.

17 Ms. Mus. 106, Ms. Mus. 107.

više podvaja basovsko linijo, redkeje prvo ali drugo violino oktavo niže. V obeh mašah pa najdemo mesta, kjer dobiva samostojnejšo vlogo, kot harmonijo izpolnjujoč srednji glas. S tem se je skladatelj oddaljil od baročne tradicije, ter poskušal vsaj mestoma slediti pridobitvam sodobnega razvoja, ki je orkestrski zvok utemeljil na štiriglasnem godalnem stavku.

Obe violini sta osrednji nosilec tematike v orkestrskem stavku. Kljub temu je njuna vloga v posameznih mašah zelo različna. Njuno gibanje je lahko popolnoma podrejeno zborovskim glasovom. Prva violina podvaja predvsem sopran, lahko pa tudi katerega od obeh srednjih glasov (alt, tenor), če ta prevzame melodično vodilno vlogo. Linije so lahko zmerno, deloma pa tudi močno figurirane. Le v maši v A-duru iz celjske zbirke¹⁸ se violinska parta tako močno oddaljita od poteka zborovskih glasov, da ju lahko označimo za samostojna instrumentalna glasova. Druga violina ima izrazito podrejen položaj. Tudi to daje skladbam izrazito moderno podobo. Ne najdemo niti sledu baročne enakopravnosti obeh violin, ki jo še lahko zasledimo v nekaterih cerkvenih delih mojstrov druge polovice 18. stoletja. Večinoma prinaša srednje glasove harmonije, kar pogojuje njeno pretežno akordsko figurativno vlogo in pogosto rabo Albertijevih basov. Na izpostavljenih mestih služi tudi za okrepitev unisono pasaž. Pogosto nastopa v terčnih oz. Sekstnih paralelah s prvo violino. Ta značilnost skladatelja jasno umešča v neapeljsko tradicijo. Enake provenience so tudi nekateri motivični elementi. Lirična vzdušja slikajo razloženi akordi s pavzo na lahko dobo in repetitivni motivi. Patetiko počasnih stavkov poudarjajo pogosti vzdihujoči motivi (Seufzermotiv). Punktirani razloženi akordi in strmo vzdigujoče se pasaže služijo za slikanje slavnostnih odsekov besedila.

Glasovi trobent in rogov, ki nastopajo vedno v parih, se v svojih potezah bistveno ne razlikujejo. Izhajajoč iz baročne tradicije dajejo skladbam kraljevski blesk, saj je moral slavospev Bogu odsevani sijaj hvalospevov zemeljskim monarhom. Prinašajo tone enega od zgornjih treh glasov, vendar pri tem ne sledijo dosledno nobeni od pevskih linij. Njihova vloga je z močnimi akcenti poudarjati ritmično in harmonsko izrazita mesta. Trobente so zasedene v vseh treh mašah iz novomeške zbirke, medtem ko se celjske omejujejo na rogove. Hkrati nastopajo le v maši v B-duru.¹⁹ Rogovi podčrtujejo mesta z bolj liričnim, pastoralnim značajem. Tako v maši v C-duru²⁰ skladatelj v vseh stavkih uporablja trobente, le v Benedictusu izrecno predpisuje rogove. Odsotnost trobent v mašah iz celjske zbirke ima lahko tudi druge, neglasbene vzroke. Mogoče je vzrok dolgoletna prepoved rabe trobent in pavk v cerkvah, ki jo je leta 1754 ukazala cesarica Marija Terezija. Čeprav je popolna prepoved obveljala le do leta 1767, je bila njihova uporaba tudi še po tem pridržana posebnim priložnostim, ter so o njej morali poročati oblastem.²¹ Pavke nastopajo vedno v povezavi s trobentami. Omejujejo se na prvo in peto stopnjo vsakokratne tonalitete. Njihovi nastopi služijo le močni ritmični akcentuaciji.

Orkestrski zvok dopolnjujejo pihalni instrumenti. V večini maš jih zastopa le par instrumentov (flavti, oboe ali klarineta), v dveh mašah iz novomeške zbirke pa najdemo zasedbo za flavto in dve oboe. Pihala večinoma podvajajo zborovske glasove, le redko

18 Ms. Mus. 107.

19 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201.

20 Novo mesto - frančiškani, Ms. Mus. 205.

21 Reinhard G. Pauly, *The Reforms of Church Music under Joseph II.*, v: *Musical Quarterly* 43 (1957), str. 372-382.

prevzemajo tudi tematsko vlogo. Kot značilni kompozicijski prijem velja omeniti nekajkrat uporabljeno izmenjevanje prve violine in katerega od pihalnih instrumentov. Skladatelj se izogiba skrajnih leg, tako da je bilo v praksi možno glasove zasesti s tistim pihalnim instrumentom, ki je bil na voljo. Od tega odstopata le parta flavt v obeh že omenjenih mašah iz novomeške zbirke, ki imata melodično izrazitejši liniji, mestoma prevzemata tematsko vlogo podobno tisti prve violine, ter uporabljata skrajne registre instrumenta. Kljub temu, da pihalni instrumenti nimajo izrazite tematske vloge, odločilno prispevajo k orkestrskemu zvoku.

Wratanjejev zborovski stavek je poudarjeno homofon. Zbor nastopa skoraj izključno z akordsko deklamacijo, ki prevzema vlogo zborovskega recitativa. Ta ima dokaj togo, iz ritma besedila izpeljano ritmiko. V vseh mašah zasledimo le dve mesti s skozi glasove izpeljano imitacijo. Celo pri odsekih besedila, ki so jih skladatelji 18. stoletja skoraj po pravilu uglasbili kot fugo (*Cum Sancto Spiritu in Et vitam venturi*), se skladatelj zadovolji s tako ali drugače doseženo navidezno polifonijo. Togost homofonega stavka razrahlja Wratanje na različne načine. Pogosti so predčasen vstop enega od glasov, kateremu nato drugi odgovarjajo, sinkopirano vodenje enega od glasov, enakomerno korakanje basa ob ležečih tonih v ostalih glasovih. Omeniti velja tudi paralelno vodenje dveh glasov znotraj homofonega zborovskega stavka, običajno sta to sopran-alt ali sopran-tenor, v vzporednih terciah oz. sekstah. Monolitnost homofonega stavka razbija tudi drugačna deklamacija besedila v različnih glasovih. Povezovanja glasov v skupine v smislu dvojnega dvoglasja tu ne zasledimo. To maše še trdneje uvršča med dela, ki kažejo močan vpliv neapeljskega sloga. Zborovski stavek je v splošnem dovolj kvaliteten. Skladatelj se izogiba skrajnim legam, veliki intervalski skoki, ali nenavadna zaporedja so redka. Nekaj okornosti je le v vodenju srednjih glasov. Pogosta so križanja glasov, zlasti tenorja in basa, kar pa je značilnost neapeljskega zborovskega stavka.²² Alt in tenor imata vlogo harmonskega polnila, le mestoma pa prevzemata tudi melodično razvitejši linije in s tem nadomeščata enega od vodilnih glasov.

Pri solističnih nastopih moramo ločiti med zaključenimi stavki v arijski obliki²³ in nastopi solistov vključenimi v drugače pretežno zborovske stavke. Prvi so melodično izrazitejši, čeprav nikoli pretirano operni. V njih se je skladatelj izognil vsakršni posvetni virtuoznosti. Skladatelj slika predvsem lirično, pastoračno vzdušje, tako primerno temu stavku. Oblikovno sledi vzoru da capo arije s srednjim delom v dominantni tonaliteti, ki prinaša sicer novo vendar nikoli izrazito kontrastno motiviko. Nastopi solistov v sicer pretežno zborovskih stavkih so melodično manj izraziti, ter se le malo razlikujejo od linij zborovskih glasov. Večinoma se omejujejo na nedomisljeno korakanje po tonih razloženih akordov, ki ga še poudarjuje enolična ritmika. Le na redkih mestih skladatelj dosega učinkovitejšo melodično gradnjo, ki lahko služi tudi glasbenemu izrazu besedila.

Pri uporabi harmonskih sredstev je skladatelj izredno skromen ter v celoti sledi neapeljskim vzorom. Omejuje se pretežno na uporabo akordov glavnih stopenj. Neločljivi del glasbenega stavka so tudi različni zadržki, ki so ena od značilnosti neapeljskega stila. Pogosta je raba stranskih dominant, zlasti dvojne dominante in zmanjšanega septakorda na dominantno. Te so tudi glavno sredstvo za moduliranje v

22 Carl M. Brand, *Die Messen von Joseph Haydn* (Wurzburg, Tritsch Verlag, 1941), str. 31.

23 *Benedictusa* v mašah v B-(Novo mesto-frančiškani, Ms.- Mus. 201) in A-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 107).

druge tonalitete. Le-te doseže skladatelj po pravilu tako, da dalj časa vztraja na menjavanju stranske dominante in bodoče tonike nove tonalitete, ter s tem zamegli osnovno tonaliteto. Novo tonaliteto nato utrdi s popolno kadenco. Za dosego tonalnega kontrasta uporablja večinoma sorodne tonalitete (dominantna, paralelni dur oz. mol, redkeje subdominantna). Nekajkrat pa srečamo tudi oddaljenejšo terčno sorodne tonalitete (npr. B-dur, D-dur).

Kyrie ima v mašah 18. stoletja dvojen značaj. V vsebinskem pogledu je prošnjá spokorjenega vernika na začetku obreda, hkrati pa glasbeni uvod, ki mora slavnostnemu bogoslužju že na začetku dati primeren blesk. Besedilo s svojo jasno strukturo (prvi in zadnji od treh verzov sta identična; notranja dvodelnost vzklika in odgovora) ponuja kar nekaj izhodišč za glasbeno obliko, ki so spodbudila tudi Wratnyjevo ustvarjalnost. Kar v treh mašah²⁴ ima Kyrie počasni uvod, ta prinese večkrat ponovljeno prvo vrstico besedila, kateremu sledi hitro nadaljevanje stavka, ki običajno prinaša besedilo še enkrat v celoti. Počasni uvod je členjen v več odsekov, ki prinašajo po eno vrstico besedila. Značilen je notranji kontrast, ki označuje dvojnost vzklika in odgovora. Skladatelj ga dosega z različnimi sredstvi, kot so piano-forte, manjša-večja zasedba, solo-tutti in podobno. Zaključek je tudi višek uvoda. Tu skladatelj stopnjuje patetiko s standardnimi neapeljskimi sredstvi, izmikom v mol, skoraj redno pa z uporabo zmanjšanega septakorda na dominantno. Počasni uvod se po pravilu konča z delno kadenco, ki ga poveže z nadaljevanjem stavka. Hitri del Kyrie je v dveh mašah²⁵ s počasnim uvodom zasnovan na rondojskem principu, le v eni,²⁶ ki ima tudi sicer skromnejšo zasnovo je tridelen, s srednjim delom v subdominantni tonaliteti. Kontrastni srednji del, ali prva rondojska epizoda običajno prinaša drugo vrstico besedila (Christe eleison), kar ustreza navadi tega časa. V tem delu uvodnega stavka ne najdemo tesnejše povezave med besedilom in glasbo, saj je v ospredju glasbena oblika.

Pri eni maši²⁷ je Kyrie oblikovan kot sonatni stavek, katerega izpeljavo nadomešča počasni srednji del. Le-ta prinaša drugo vrstico besedila, ter je po svojih značilnostih enak počasnim uvodom. V sonatnem stavku je izrazita skoraj popolna odsotnost delov oblike z izpeljevalnim značajem (most, zaključna skupina, izpeljava). Oblikovno simetrijo je skladatelj še poudaril z zamenjanim vrstnim redom tem v reprizi (zrcalna repriza). Bolj konvencionalni sta preprosta tridelna oblika (ABA) brez počasnega uvoda²⁸ in pa variacijska oblika (AA,A₂).²⁹

Pri uglasbitvi Glorije uporablja skladatelj dva oblikovna vzorca. Prvi je svobodni rodno. Stavek je grajen iz ponovitev uvodnega odseka in vmesnih epizod. Te so pogosto v dominantni, lahko tudi subdominantni tonaliteti. Drugi oblikovni vzorec je tridelen.³⁰ Uvodni, prekomponirani del in njegova ponovitev oklepata počasni srednji del, ki prinaša besedilo od "Qui tollis" do "suscipe orationem nostram". Le-ta je po značaju podoben uvodom v Kyrie. V prvem delu doseže skladatelj z modulacijo v dominantno tonaliteto močan tonalni kontrast, katerega izravnava šele v njegovi

24 Maše v B- in C-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201 oz. 205) in D-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 105).

25 V V- in C-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 201 in 205).

26 Maša v D-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 105).

27 Maša v G-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 106).

28 Maša v D-duru (Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus 203).

29 Maša v A-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 107).

30 V maši v G-duru (Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 106).

ponovitvi na koncu mašnega stavka. V dveh mašah (v C- in A-duru³¹) najdemo varianto oblikovnega poteka, ki združuje značilnosti obeh oblikovnih vzorcev. Tu nastopa počasni srednji del, kot ena od epizod v drugače rondojsko zasnovanem stavku (ABAC(Andante)A).

V uglasbitvi Glorije najdemo le malo mest, ki bi kazala na poglobljeno skladateljevo soočenje z besedilom. V hitrih delih je njegovo zanimanje vzbudilo le nasprotje med nebeško slavo in zemeljskim mirom, ki ga slika v maši v D-duru.³² Izrazitejši so počasni deli, ki pa spokorniškemu značaju besedila ustrezajo le po temeljnem vzdušju. Tega slika Wratny z že znanimi sredstvi: molovsko tonaliteto, kromatiko, zmanjšanimi septakordi in dinamičnimi in instrumentacijskimi kontrasti.

Oblikovna zasnova Creda je, z izjemo maše v G-duru iz celjske zbirke,³³ ki je oblikovana kot sonatni stavek s počasnim delom namesto reprize, enaka tisti iz Glorije. Prekomponirani, ali rondojsko oblikovani prvi del in njegova variirana ponovitev oklepata počasni srednji del, ki prinaša besedilo od "Et incarnatus" do "et sepultus est". Le-ta je po svojih oblikovnih značilnostih soroden podobnim odsekom Glorije, le da je običajno bolj lirično, pastoralno občuten. Tudi v hitrih delih Creda se skladatelj večinoma omejuje na čim bolj tekočo recitacijo obsežnega besedila. Omejuje se na v tistem času skoraj obvezno slikanje besed, npr. "mortuorum" z upočasnitvijo tempa, daljšimi notnimi vrednostmi, koronami, d-molovsko tonaliteto in "et resurrexit" s strmo vzdigujočim se unisonom. Omeniti velja občasno ponavljanje besede "Credo" med potekom stavka v Maši v B-duru,³⁴ tudi tam, kjer je liturgični tekst ne predpisuje. Čeprav se ponovi le trikrat dokazuje, da je bil Wratnyju znan ta, v delih avstrijskih skladateljev pogost način oblikovnega in simbolnega povezovanja tega mašnega stavka v celoto (t.i. Credo-messe).

Sanctus je po pravilu dvodelen. Prvi, počasni del prinaša večinoma prvo vrstico besedila, medtem ko hitro nadaljevanje prinese ostanek besedila skupaj z zaključno Hosanno. Od tega vzorca odstopa le Sanctus iz maše v B-duru,³⁵ kjer obsega počasni del celo besedilo z izjemo "Hosanne", ki je poverjena zaključnemu hitremu odseku. Počasni deli so izrazito majestetični, z masivnim akordskim zborovskim stavkom, ki ga obilno podpirajo instrumenti. Za hitre dele je značilna izredna pospešitev tempa in odsotnost tehtnejše motivike.

Benedictus ima, ne glede na to, ali je namenjen zborovski izvedbi, ali predstavlja solistično arijo, izrazito liričen značaj. Tudi tu najdemo celo vrsto oblikovnih rešitev. Običajno je tridelen. Pri zborovsko koncipiranih stavkih v obeh mašah v D-duru³⁶ je to preprosta tridelna (ABA) zasnova s srednjim delom v dominantni tonaliteti, v maši v G-duru³⁷ pa trikrat ponovljen začetni del (AAA), ki mu sledi ponovitev "Hosanne" iz prejšnjega Sanctusa. V maši v C-duru³⁸ najdemo zopet sonatni stavek. Motivično sorodni temi sta eksponirani dvakrat. Tudi tokrat je brez izpeljave. Njeno mesto zaseda kratka medigra, ki anticipira le glavo teme in konča z delno kadenco. V dveh mašah, v B- in A-duru,³⁹ je Benedictus zasnovan kot arija za solista. Oblikovana je v obeh

31 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 205 in Celje-opatijska cerkev, Ms. Mus. 107.

32 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 203.

33 Ms. mus. 106.

34 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 201.

35 ibid.

36 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 203 in Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 105.

37 Celje-opatijska cerkev, Ms.mus.106.

38 Novo mesto-frančiškani, Ms. Mus. 205.

primerih enako, kot neapeljska da capo arija. Prvi del je vedno eksponiran dvakrat. Srednji del je v dominantni tonaliteti in ni izrazito kontrasten. Izpeljuje motive iz prvega dela.

Agnus Dei, zadnji stavek mašnega ordinarija je oblikovno podoben Kyrie. Podobnost oblikovnih rešitev izhaja iz enake litanjske vsebine in strukture besedila, ter vloge v mašnem ciklusu, tokrat služi za slavnostni zaključek maše. Tudi Agnus Dei po pravilu začenja počasni uvod, ki mu po pravilu sledi ponovitev dela enega od predhodnjih mašnih stavkov, tokrat z besedilom "Dona nobis pacem". Razen pri maši v B-duru,⁴⁰ kjer je skladatelj posegel po zaključnem delu Creda, je to vedno hitri del uvodnega Kyrie.

Težišče spokorniškega izraza stavka je tudi tu, podobno kot v Kyrie, v počasnem uvodu. Tudi po svojih oblikovnih značilnostih in sredstvih izraza je enak počasnim uvodom k prvemu stavku maše. Po besedilu je členjen v več odsekov, ki z notranjim kontrastom odražajo dvojnost vzklika in litanjskega odgovora v besedilu. Za stopnjevanje patetike uporablja skladatelj zopet običajna sredstva neapeljskega glasbenega jezika: molovsko tonaliteto, močne tonalne in dinamične kontraste in nepogrešljivi zmanjšani sepakord. Uvod se zaključi z delno kadenco, ki ga poveže z nadaljevanjem.

Poskusimo torej na koncu podati dopolnjeno sliko o skladatelju in njegovemu delu, kakor se kaže v mašah, ki smo si jih ogledali. Prav nič nas ne preseneča, da je na skladatelja najmočnejše vplival način komponiranja, ki se je izoblikoval v začetku 18. stoletja v Italiji, zlasti v Neaplju, ter zato dobil v strokovni literaturi ime neapeljski slog. Le-ta se je v prvi polovici 18. stoletja, s posredovanjem italijanskih skladateljev, ki so odhajali službovat v tujino, nezadržno širil po katoliških deželah Evrope (z izjemo Francije), ter tako dobil mednarodni pomen. Njegovemu vplivu lahko pripišemo celo vrsto značilnosti, ki jih najdemo v Wratnyjevih delih. Pogosto je ljudsko, pastoralno vzdušje, vodenje glasov v terčnih in sekstnih paralelah, naravni tek koloratur, ter pogosti zmanjšani septakord, ki označuje patetiko in tragičnost. Tudi orkestrski zvok sledi neapeljskim vzorom. Čeprav so njegova osnova še vedno godala, dobivajo tudi pihala pomembnejšo vlogo. Namen skladatelja ni slediti vsem miselnim in čustvenim poudarkom besedila, ampak želi zajeti afekt celotnega stavka, oz. določenega odseka. To ga pripelje do čisto glasbene zasnove in zaključenih oblik. Značilno je vključevanje solistov v formalno jasno oblikovane zborovske odseke. Tipična je tudi zasnova Kyrie s počasnim uvodom in hitrim nadaljevanjem. Tudi ponovitev Kyrie na koncu maše na besedilo "Dona nobis pacem" je neapeljskega izvora.

Nekatere poteze Wratnyjevih maš pa kažejo vpliv dunajskih skladateljev, zlasti Georga Reutterja ml. Njemu velja pripisati sorazmerno toge, puste zborovske odseke, ki se omejujejo na golo deklamacijo besedila, ter bujno, a tematsko revno violinsko figuraliko, ki je v zgodovini prišla kot "rauschenden Violinen". Značilno dunajska je tudi raba koncertrantnih instrumentov v povezavi z vokalnim solom (začetnik Antonio Caldara). Mestoma nakazano povezovanje stavkov z motivičnimi drobci bi lahko pripisali vplivu del Johanna A. Hasseja in skladateljev saške dvorne kapele.

Skladatelj pa ni prevzemal le značilnosti kompozicij prejšnje generacije, temveč si je, kolikor so mu to razmere dopuščale, prizadeval slediti tudi sodobnemu glasbenemu razvoju. V njegovih mašah je, tako kot v delih mnogih skladateljev s konca

39 Novo mesto. Frančiškani, Ms. Mus. 201, Celje-opatijska cerkev, Ms.mus. 107.

40 Novo mesto-frančiškani, Ms.mus. 201.

stoletja, opazno prevzemanje oblikovnih rešitev iz instrumentalne glasbe. Najpogostejši je rondo, pomembno vlogo pa ima tudi sonatni stavek, ki je po pravilu brez izpeljave. Poleg tega se vpliv simfonične glasbe kaže tudi v začetnih poskusih, da bi drugače oblikoval orkestrski zvok. Kljub temu, da je generalbas še vedno osnova orkestrskega zvoka, najdemo v mašah mesta z večjo izdelanostjo srednjih glasov, katerih vlogo prevzemata 2. Violina in viola v smislu sodobnega štiriglasnega godalnega stavka. Novost so tudi močni dinamični in artikulacijski kontrasti.

Če želimo na koncu spregovoriti še o kompozicijski dospelosti Wratnyjevih del, ne moremo mimo dejstva, da v njih ne najdemo večje vloge polifonije, niti ob koncu 18. stoletja že običajnega motivičnega dela. Oboje lahko verjetno pripišemo ne samo njegovi manjši nadarjenosti, temveč tudi nepopolni, verjetno bolj v vsakdanje potrebe usmerjeni izobrazbi, ki ni segla v tako globino, kot pri svetovljanu Wolfgangu A. Mozartu ali velikemu Josephu Haydnu. Kljub temu pa lahko mirno trdimo, da so njegove maše, kljub občasni formalni negotovosti in pomanjkljivi invenciji, dovolj učinkovite in glasbeno prepričljive. Gre torej za kompozicije, ki niso za nas zanimive le kot historični dokument, ampak tudi kot stvaritve, ki jim gre določena umetniška vrednost.

SUMMARY

Among the composers whose work carried out at the turn of the 18th to the 19th century in Slovenia fostered the advance of musical Classicism in Slovene church music it is Venčeslav Wratny who is in virtue of recent research increasingly coming to the foreground. According to scant factual information available so far V. Wratny was at least since 1783 active on the Slovene ethnic territory or in the centres on its fringes. To a much greater significance he is entitled by the extraordinary spread of his compositions in music collections throughout Slovenia, containing according to data available so far as many as twenty-seven church compositions and two secular ones. Among these there are six entirely preserved High Masses with large-scale scoring including also vocal and instrumental soloists.

The compositions reveal a composer who was capable of fusing heterogeneous stylistic elements into effective compositions. The basic features point to persistence in the tradition of the so-called Neapolitan style. Commonly found in his music is a feeling for what is popular, pastoral; the leading of voices in parallels of the third and the sixth; the song melodics; and the frequent use of the diminished sixth chord serving to heighten the pathetic and tragic element. The design of the movements in a particular mass has in the forefront a musical form that captures the spirit of the entire movement or section. Noticeable is also the influence of Viennese composers, notably of Georg Reutter, Jr. Here mention must be made especially of the obviously stiff chordal quality of choral sections and the exuberant if thematically poor violin figuration. In places there are indications of relating the movement and mass cycle through re-iterating motivic fragments. The composer was also making use of some of the elements achieved in the development in his period, thus the use of originally instrumental forms (sonata movement, rondo) in church compositions.

Occasionally we also come across a more contemporary design of the orchestral sound, where viola, wind instruments, and horns take over the role of middle parts thereby diminishing the role of basso continuo. Wratny's Masses are the work of a skillful and well versed composer who was, in spite of occasional formal schematizing and insufficient invention, capable of creating musically effective compositions.