

UDK 785.082.1(497.12) Schwerdt

Andrej Rijavec
LjubljanaSIMFONIJA V ES-DURU LEOPOLDA FERDINANDA
SCHWERDTA*

Tema, kakor je naslovno formulirana, nudi — lahko bi dejali, zavoljo svoje „klasicistične“ ali morda celo „klasične“ klenosti, ki se je v svojih časih smatrala za nujni predpogoj uspešne kompozicijske forme — obilo možnosti obravnavanja tako med stilnim in teoretskim, diahronim in sinhronim, kot med historicističnim in sistematičnim ter sociološkim in estetskim, in še kakšnim pristopom. Vse to, upoštevano „po malem“ bi predstavljalo nedorečeno raznovrstnost, „v velikem“ pa vodilo v disertacijsko sintezo, ki bi daleč presegla okvire tokratnega razpravljanja. Potrebna je torej smiselna omejitev, zakoličenje, ki bo sicer izšlo iz historično nujnega, pa še to samo v alineah zastavljenega pristopa, a se nato gibalo v primerjalno zanimivejših vodah skladateljevega glasbenega jezika samega, se pravi, tam, kjer ta skladatelj „opus finitum“ to zasluži, to je v območju samega glasbenega, saj je tako nehote, pa čeprav hoté, transcendirajo in obenem relativizirajo meje med osrednjim in regionalnim, med tako imenovanim velikim in malim.

Naše védenje o preteklosti je iz razumljivih vzrokov vedno bolj ali manj pomanjkljivo. Zato je ugotavljanje dejanskega stanja, „kako je v resnici bilo“, samo idealni cilj, ki se neusmiljeno izmika vsakršni celovitosti. Tudi na področju historične muzikologije, pa čeprav predmet njenega raziskovanja večinoma niso kakšna občutljiva idejna ali politična vprašanja, ki nemalokrat povzročijo takšno ali drugačno izkrivljanje objektivnega. Zato smo tudi v okviru naše teme prepuščeni večji ali manjši hipotetičnosti v mejah tako imenovane znanstvenointerpretativne svobode.

Nekaj, zgodovinski spomin „osvežujočih“ dejstev. Najprej splošnih. Leopold Ferdinand Schwerdt, po rojstvu Beethovnov sodobnik, je doživel iztekajoče se fevdalne čase, francosko revolucijo, napoleonske vojne, metternichovsko restavracijo Evrope, marčno revolucijo in, povrh, še začetek Bachovega absolutizma; ali, prevedeno v slovenske duhovne razmere: obdobje linhartovskega tipanja v smeri slovenskega osveščanja, Vodnikovega navdušenja nad — sicer napoleonsko zmanipuliranimi — idejami o svobodi, bratstvu in enakosti, mimo vizionarnih Prešernovih misli „žive naj vsi narodi“, do ideje o zedinjeni Sloveniji, ki je med drugim udarila temelje tudi slovenski glasbeni kulturi in temu ustreznem ustvarjanju v priostrenem pomenu besede. Ali zopet nekoliko drugače, ob upoštevanju življenja in dela pomembnih evropskih skladateljev: Schwerdt je bil že odrasel, ko je umrl Mozart, krepko je doživel in doživljal svojega velikega vzornika Haydna, preživel je seveda Webra in Schuberta, Mendelssohna in Chopina; ob njegovi smrti je imel Liszt že triinštirideset, Wagner pa enainštirideset let,

medtem ko jih je imel mladi Brahms toliko, kolikor Schwerdt ob Mozartovi smrti.

To je pač prednost in obenem dodatni križ tistih, ki dolgo žive. Kolikor vemo iz doslej znanih, razmeroma skromnih biografskih podatkov, je bil Leopold Ferdinand Schwerdt doma na Spodnjem Avstrijskem. V Ljubljano naj bi prišel že leta 1806, kjer je naslednjega leta, obdarjen z lepim basovskim glasom ter kot „Compositeur und Meister der Tonkunst“, postal član glasbene kapele ljubljanske stolnice, pri čemer je njena javna glasbena šola prav z njimi, vsaj za nekaj let, končno zaživela.¹ Med leti 1812 in 1816 je bil „Maître de Chapelle de St. Jacques a Laibach“. Istega leta se je tudi potegoval za mesto javnega glasbenega učitelja, za mesto, za katerega je prav tako neuspešno konkuriral Franz Schubert. Iz „Competenten-Tabelle für die neuerrichtete öffentliche Musiklehrerstelle an der Normalhauptschule“ med drugim lahko izvemo, da je izvrstno igral violončelo, zelo dobro violino, da je dobro obvladal petje in orgle in da je imel kot skladatelj teoretsko znanje o vseh pihalih.² Vse pa kaže, da se je „agilni Schwerdt, ki je bil vsestransko delaven kot pevec škofovске kapele in po potrebi tudi Stanovskega gledališča“, kot učitelj glasbe ter kot verziran instrumentalist in plodovit skladatelj moral že razmeroma zgodaj boriti za svoj obstanek. Že leta 1818 je namreč Laibacher Zeitung objavil njegovo sporočilo, da se je preselil v bolj oddaljeni del mesta in da zato zanj sprejema vsa naročila glede kompozicij, kopiranja in drugega Simon Unglerth, izdelovalec glasbenih instrumentov pri Čevljarskem mostu. V istem sporočilu je bilo tudi omenjeno, da Schwerdt poučuje v glasbi, pri čemer zagotavlja natančnost in prizanesljiv honorar. In vse to se je godilo v istem letu, ko je v okviru prireditev Filharmonične družbe, katere član sicer ni bil, vodil izvedbo „Pomladi“ in „Poletja“ iz Haydnovih „Letnih časov“...³ V življenju vsekakor ni uspel, saj se je poslej potikal za trebuhom in glasbenim kruhom po raznih podeželskih krajih: leta 1828 je bil v Kostanjevici pri Gorici, 1836 v Karlovcu in leto zatem v Novem mestu.⁴ Zadnja leta je v bedi preživel v Ljubljani: policijsko ravnateljstvo je zavrnilo njegovo prošnjo, da bi na enem izmed ljubljanskih mostov igral violino in pobiral miloščino, pač pa mu je magistrat dodelil skromno podporo in stanovanje v ubožnici, kjer je kot „Institutsarmer, alt 84 Jahre, ... an Altersschwäche“ tudi umrl 2. oktobra 1854.⁵ Žalostno.

Če povzamem, bi lahko rekli, da je Schwerdt živel in ustvarjal v obdobju klasicizma, živetaril pa v času porajajoče se in uveljavljajoče romantične miselnosti, tega svojevrstnega umetniškega bega iz krute stvarnosti 19. stoletja, kateremu je skladatelj sicer „ušel“, ne pa njegovi sočasni realnosti. Njegova, ustvarjalna resničnost je pač pripadala drugačni, tradicionalnejši, a obenem tudi bolj optimistični estetiki iztekajočega se klasicizma.

Med njegovimi, doslej okoli stopetdesetimi ugotovljenimi deli, od katerih je večina cerkvenih, izstopa poleg značilne „Grande Serenade pour Violon, Alto, Violoncelle, Contre-Basse, Flûte, Hautbois, Basson, deux Cors, respectuesement dedieé a Sa Majesté François I. l'Empereur Autriche“, ki jo je kot vodja šentjakobskega kora po koncu francoske okupacije poslal na Dunaj verjetno nekje med leti 1813 in 1816, še posebej

* Besedilo je avtor prebral na mednarodnem simpoziju „Evropski glasbeni klasicizem in njegov odmev na Slovenskem“, ki ga je SAZU oktobra 1988 priredila v Ljubljani.

¹ Prim. Höfler J., Glasbena kapela ljubljanske stolnice 1800–1810, Muzikološki zbornik XVII/2, 1981, 14 sl.

² Gl. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem II, Ljubljana 1959, 118 sl.

³ Ib., 278, 380.

⁴ Pokorn D., Ars Musica Sloveniae: Leopold Ferdinand Schwerdt, spremna beseda, ZKP RTV-Ljubljana, LD 0941.

⁵ Cvetko D., ib., 278, 379.

in zlasti skladateljeva Simfonija v Es-duru. Ohranjena je samo v glasovih,⁶ pri čemer stilne podobnosti s Serenado ponujajo hipotetičen čas njenega nastanka v drugem desetletju 19. stoletja, to je v času skladateljevega zrelega ustvarjalnega napona, ko je „upal in se še ne bal“, ali pa morda še verjel, da bo uspel v mestu, ki je sicer negovalo vredno glasbeno tradicijo in sedanjost, a je bilo konec koncev daleč od ključne evropske „rezidence glasbe“ — cesarske prestolnice.⁷ Ohranjeni parti govore sicer v prid domnevi, da je bila vsaj v načrtu tudi izvedba Simfonije, reproduktivnih možnosti zanjo je bilo v Ljubljani dovolj, vendar pa doslej znano gradivo te in take hipoteze ne more potrditi. Dokumentirano pa lahko trdimo, da je Simfonija v Es-duru Leopolda Ferdinanda Schwerdta prvič javno zazvenela na ljubljanskem radiu decembra 1959, torej kakih stoštirideset let po svojem nastanku, v izvedbi Simfoničnega orkestra RTV-Ljubljana pod taktirko Uroša Prevorška, in sicer v redakciji slovenskega skladatelja Uroša Kreka, ki pa ni predmet tega razpravljanja. Nas zanima tisto, kar je zapisal skladatelj sam, pa čeprav se je ohranilo izpod peresa „druge roke“ do sedaj še neugotovljenega kopista.⁸

Schwerdtova „Simpheonia“, kakor je zapisano na vseh, v celoti ohranjenih instrumentalnih glasovih, predstavlja tipično orkestralno skladbo svojega časa, v kateri si stavki sledijo po tradicionalnem zapovrstju: Adagio molto — Allegro moderato, Adagio molto, Menuetto / Allegro, Rondo / Allegretto. Kot, verjetno poprejšnja, „Grande Serenade“ je Simfonija napisana v Es-duru. Že izbor tonalitete pa vabi k ustrezni teoretski dopolnitvi, ki in kakor jo je beležilo pisanje takratnega časa. Tako Christian Friedrich Daniel Schubart v svojem delu „Ideen zu einer Aesthetik der Tonkunst“ proti koncu 18. stoletja ugotavlja, da je vsak ton „entweder gefärbt, oder nicht gefärbt“ in da nižani toni izražajo „melanholična občutja“, medtem ko naj bi bil Es-dur predvsem tonaliteta „der Liebe, der Andacht, des traulichen Gesprächs mit Gott; durch seine drey B, die heilige Trias ausdrückend“.⁹ Te in take note v Schwerdtovem delu pač ni zaslediti. Ne glede na avtorjev ugled kaže Schubartova definicija na splošno že preseženo pojmovanje zadevne tonalitete, pojmovanje, ki je bližje tistemu, kar ob prelomu stoletja zagovarja „Musikalisches Lexikon“ Heinricha Christopha Kocha, ko pravi med drugim: „Die weniger reinen Töne sind nach dem Grade ihrer weniger Reinigkeit allezeit wirksamer zu vermischten Empfindungen, deren Ausdruck in den härtesten /med kate prišteva tudi Es-dur, op. pis./ Dur- und den weichsten Molltönen von der gewaltsamsten Wirkung ist“.¹⁰ Ta večznačnost se, kot kaže, vleče še daleč v trideseta ali celo štirideseta leta, ko Gustav Schilling v svoji knjigi „Versuch einer Philosophie des Schönen in der Musik, oder die Aesthetik der Tonkunst“ trdi tudi naslednje: „Es-dur dürfte wohl die vieldeutigste Tonart sein. Einmal ist sie die innigste Sprache der Liebe, der Andacht und des vertraulichen Gesprächs mit Gott [sic!] ... Das andere Mal erscheint sie feierlich ernst, und dann wieder in einem farbigen Glanze, geeignet für den

⁶ NUK, Glasbena zbirka.

⁷ Deutsch O. E., Schubert. Die Dokumente seines Lebens, Leipzig 1964, XV.

⁸ V smeri nadaljnjega iskanja natančnejše določitve časa nastanka Simfonije se zdi zanimivo, da gre pri partih tako že omenjene Serenade kot Simfonije za istega kopista, ki je bil sicer razmeroma natančen prepisovalec, a njegov rokopis kljub temu daleč zaostaja za jasnostjo in vizualno lepotnostjo Schwerdtove notne pisave, ki in kakor jo odseva partitura Serenade. Le-ta ga kaže na višku življenjske moči; šele polagoma se nato Schwerdtovemu rokopisu poznajo avtorjeva leta.

⁹ Wien 1806, 377 sl. Pri tem je opozoriti, da je delo izdal avtorjev sin štirinajst let po očetovi smrti, pri čemer je rokopis moral biti še starejšega datuma.

¹⁰ Offenbach a/M 1802, 1552—3.

kräftigen Aufruf und die Ermuthigung...".¹¹ Kar je veliko bližje vedri vervi, ki preveva Schwerdtovo skladbo, a obenem, če nič drugega, dokazuje vsaj „fazno“ zamudništvo teoretskega razglabljanja. Kar seveda velja tudi za pričujoči zapis.

Ker ni ohranjena partitura Simfonije, se sproža vprašanje razvrstitve posameznih glasov. V teh zvezi sta nam na voljo dve primerjalni opori: na eni strani že večkrat omenjena Serenada, na drugi pa skladatelj Tantom ergo, ki je nastal v Karlovcu 1836. leta.¹² Pri prvi je naslednje zapovrstje: Violino, Viola, Flauto, Oboe, Fagotto, Corni in es, Violoncello, Basso; v drugi patituri pa vokalnim partom (SATB) sledijo I. in II. violina, flavta, I. in II. klarinet, I. in II. rog, I. in II. clarino, timpani, violončelo in orgle. Kar kaže, da imamo opraviti z variantama italijanske razvrstitve — dve violini, dve oboi, dva rogova in basso continuo,¹³ iz katere je izšel tudi Mozart in razvil svoje standardno sosledje, namreč: dve violini, viola, dve flavti, dve oboi, dva klarineta, dva fagota, dva rogova, dve trobenti, timpani, violončelo in kontrabas, sosledje, ki sta ga na Dunaju prevzela tako Beethoven kot Schubert in le-to nadalje modificirala.¹⁴ Se pravi, da je tako podoba morala imeti tudi Schwerdtova partitura Simfonije, še toliko bolj, ker so nemški skladatelji vse tja do Schumanna pisali violinske parte nad pihali.¹⁵ Tako se nam pri Schwerdtu ponuja sledeča rekonstrukcija: Violino Primo, Violino 2do, Viole, Flauto, Oboe 1mo, Oboe 2do, Clarinetto 1mo in B, Clarinetto 2do in es, Tympany in es, Basso et Violoncello. To pa pomeni, da je bila ta in takšna postavitev še daleč od moderne postavitve — pihala-trobila-godala, ki in kakor se je že okoli leta 1790 razvila v Parizu, centru takratne novodobne instrumentacije.¹⁶

Takoj pade v oči vrsta značilnosti. Pomembna se zdi že postavitev fagota nad rogovi, torej stran od basovske linije v smislu zgodnjehaydnovskega naziranja „fagotto sempre col Basso“. Pri tem seveda ni šlo za vidik zvočne barve, ampak za funkcionalni aspekt, ki ga je z modifikacijo Mozartove razvrstitve dodelal Beethoven, ko je v spodnjem delu partiture združil godala, kar je zopet predstavljalo nadaljevanje stare nemške tradicije od Bacha dalje.¹⁷ Tudi pri Schwerdtu zaživi fagot, ki je že ob prelomu stoletja bil kromatično gibčen instrument, razmeroma samostojno življenje v okviru pihalne skupine, daleč od oboistično-fagotne barve ansambelske igre, ki se je sicer trdovratneje ohranjala v cerkvenih delih.

Kar zadeva klarinet, lahko iz Kochovega glasbenega leksikona razberemo, da je bilo dolgo časa negotovo, ali ta „novinec“ predstavlja dodatek k že uveljavljenim instrumentom, ali pa nadomestek za oboo.¹⁸ Odtod tudi nihanja v Schwerdtovih zasedbah, ne pa v njegovi Simfoniji, kjer sta oba instrumenta — v vseh štirih partih — po svojem deležu enakovredna.

Z emancipacijo fagota, ki mu Schwerdt nakloni samo en part, je šla verjetno tudi „orkestralna osamosvojitev“ flavte, pri Haydnu tja do začetka osemdesetih let sicer

11 Mainz 1838, 449; prim. tudi, isti, Encyclopädie der gesammten musikalischen Wissenschaften, oder Universal-Lexicon der Tonkunst, Stuttgart 1835–42, 624–5.

12 Hrani ga arhiv frančiškanskega samostana v Novem mestu pod signaturo Ms. mus. 106b. Podatek mi je ljubeznivo posredoval Tomaž Faganel iz Muzikološkega inštituta SAZU.

13 Slednjo odseva ob začetku 19. stoletja tudi zasedba stolne kapele v Ljubljani: ob štirih pevcih (SATB) še štirje violinisti, dva oboista, dva hornista, organist in kontrabasist. Prim. Höfler J., *ib.*, 21.

14 Haller K., *Partituranordnung und Musikalischer Satz*, Tutzing 1970, 237, 243.

15 Becker H., *History of Instrumentation*, Köln 1964, 25.

16 *ib.*

17 Haller K., *ib.*, 249.

18 Prim. Carse A., *The History of Orchestration*, New York 1964, 179–180.

solistično tretiranega instrumenta.¹⁹ Ker pri Schwerdtu nima virtuosnih ambicij in se pihalno neizstopajoče vklaplja med ostale instrumente svoje skupine, bi kazalo pri našem skladatelju njeno, podobno kot fagotovo, „edninsko“ glasovno zasedenost tolmačiti vsaj z dveh strani: ali z izvajalskimi možnostmi, s katerimi je lahko računal in/ali s še ne popolnoma razdelano zvočno zavestjo instrumentacijskih razsežnosti pihalnega korpusa v smislu 2 & 2 & 2 & 2. Že na tem mestu pa je treba podčrtati dejstvo, da je bil Schwerdtov orkester v Simfoniji instrumentacijsko sicer trodelno zamišljen, a da so bila harmonsko popolna samo pihala in godala. Ker pa je predvsem slednjim, podobno kot Haydn in nasprotno Mozartu, dajal kompletno harmonsko verzijo kompozicijskega stavka, je ostal pihalni delež bolj „tenkó“ uresničen.

Med trobili so samo po dva rogova in dva clarina,²⁰ ki jih Schwerdt uporablja še nekoliko skromneje od Haydna, pa čeprav izrabljajoč vso lepoto zvoka teh še „naravnih“ instrumentov, ki projicirajo predvsem osnovne tone osrednje tonalitete, obogatene s pol- oziroma celotonskimi postopi s pomočjo dušenja, kar je konec koncev v skladu z „nenemirnostjo“ harmonskega ritma in splošno enostavnostjo skladateljeve glasbene govorice. Delež clarinov je v primerjavi z rogovi še bolj zadržan in glede na omejene izvajalske možnosti bolj ritmičen kot melodičen partner timpanov. Slednji, dominantno-tonično uglašeni, spremljajo, kot je pričakovati, krepke tutti odstavke, a poznajo, kot na primer v Adagiu, tudi daljše, efektne ppp pasuse, ne da bi se dokopali do solistične vloge, ki jim jo je zmožgel dodeliti že Haydn.²¹

Godala, mislim na violini in violo, so pri Schwerdtu na eni strani že klasicistično, dasi samo haydnovsko diferencirana, a odsevajo na drugi strani „recidivne“ poteze nemalokratnih „polnitvenih dejavnosti“ viole ter samo občasne samostojnosti violončelov, ki pa se, osvobojeni basovskega sekundiranja, povzpnejo tudi do melodičnih nosilcev.

V glavnem haydnovske so tudi Schwerdtove instrumentacijske kombinacije;²² so nekomplikirane ter daleč od vsakršne virtuosne ekstravagance, v dinamiki pa zadržano dozirane; ne poznajo še kumulativnih crescendov in decrescendov; tematski odstavki so sicer tudi instrumentacijsko jasno profilirani, vsi ne igrajo „vsega“, vendar pa znotraj istih ni dodatnega barvanja, kot sta to, zlasti v izpeljavah, znala Mozart in Beethoven, kaj šele njihovega zabrisovanja, kakor je to delal Weber.²³ Skratka, že dosežanje razpravljanje daje slutiti, da je v svojem komponiranju Schwerdt ostajal na ravni splošno veljavne klasicistične manire, ne da bi pri tem tudi instrumentacijsko posegel po strukturno-arhitektonskih razsežnostih klasike. Kar nas logično pripelje do vprašanja forme.

Kot je bilo že ugotovljeno, imamo opraviti s kompozicijsko preizkušnim modelom štiristavčne ciklične oblike. Sonatni allegro uvaja uvod v smislu mirne, a obenem izrazno poglobljene predigre, ki v skladu s svojim značajem in namenom povzdigne pomen sledečega stavka. Če sodijo uvodi k posameznim simfonijam k najvrednejšemu, kar je ustvaril Haydn, mu je Schwerdt v tem in takem hotenju vsekakor blizu, saj je obravnavani uvodni del vseskozi napet in ne pozna mozartovske virtuosne ohlapnosti.²⁴ — Al-

¹⁹ Becker H., *ib.*, 23.

²⁰ Izraz se je v srednji Evropi uporabljal še daleč v trideseta leta, ko so romantiki začeli dajati prednost trobenti. Prim. *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* 4, London 1980, 443–4.

²¹ Carse A., *ib.*, 193.

²² *Ib.*

²³ Becker H., *ib.*, 23, 26.

²⁴ Wohlfahrt F., *Geschichte der Sinfonie*, Hamburg 1966, 11.

legro zastavi, rekli bi skoraj, lovsko-lipicanska svežina I. teme, ki jo lahko imamo za „feldtonovsko“ različico Kochovega označevanja tonalitete Es-dura, in sicer vložene v spontan „muzikantski tok, ki ne pozna zamašitev“. ²⁵ Odseva nekakšno naravno veselost, ki je daleč stran od beethovensko čutečega človeka. II. tema je tudi punktirana, a obenem samo epizodno prikupna, taka, da ne napoveduje dramatičnega zapleta. Čeprav v obligatnem tonično-dominantnem odnosu, je ta dualizem bolj monističnega karakterja, tako da nujno potrebuje krepko sklenitev v zaključni skupini. Ob tem je opozoriti na zanimivo dejstvo, da imata „glavi“ uvodne in I. teme skupen, „retijevski imenovalec“. ²⁶ Izpeljava je svojevrstno zgrajena. Upošteva namreč predvsem I. temo, ki pa se ji iz razumljivih vzrokov nasproti postavi nova, široka spevna misel, ki je po svojih izhodiščnih intervalnih značilnostih tematsko sorodna ključni glasbeni ideji prvega stavka. Kot rešiteljico prepotrebne dramatičnosti in kontrastnosti pa skladatelj sedaj izdatno izrabi simfonični potencial zaključne skupine, in sicer kot nasprotnega pola — podobno kot v ekspoziciji — dvojno eksponirane ključne misli stavka, postopka, na katerega med drugim opozarja Francesco Galeazzi v svojem teoretskem spisu „Elementi teorico-practici di musica“ iz leta 1796. ²⁷ Repriza ne pomeni ponovitve, ampak povzemajočo reinterpretacijo ekspozicije. — Počasni stavek je tipičen primer schwerdtovske gradnje, ki sloni na enostavnem, simetričnem adiranju, tokrat samo dvotaktnega, ekspresivnega motiva. Kar vsekakor prispeva k enovitosti sonatnega ciklusa, je njegova povezanost z osrednjo tematsko idejo prvega stavka. — Menuet, z vsemi obveznimi deli, po svojem značaju niha med ländlerskim in menuetnim oziroma podeželskim in salonskim. V uvodnih melodičnih postopih pa je svojstveno izjemen, saj s svojim, v unisonu poudarjenim Des-om negira vodilnost D-ja, ki ni samo vodilni ton Es-durovih tonalitet posameznih stavkov, ampak tudi tematsko poudarjena postavka v središčni motiviki prvih dveh stavkov. — Za finale, ki kar štirikrat pritrjuje osnovnemu vzdušju prešernega rajanja in ki zavestno-podzavestno odseva „retijevsko procesualnost“, je najboljše kar citirati Schubartovo terminološko razlago rondo, namreč: „Ein heutiges Tags allgemein beliebtes Tonstück. Das Recept zu selbigen ist folgendes. Man erfinde ein liebliches Motiv, etwa von acht Tacten, füge demselben zwey Couplets bey, die immer einige Analogie mit dem Motiv haben müssen, würde dieselbe mit angenehmen Ausweichungen, trete nach jedem Couplet wieder ins gedahte Motiv ein; ... habe man Herz und Kopf, so macht man gewiss ein gutes Rondo!“ ²⁸

Že iz obravnave instrumentacijskih in formalnih značilnosti Schwerdtovega kompozicijskega stavka se je sama od sebe izluščila vrsta potez skladateljevega glasbenega jezika. K slednjim je treba dodati še nekatere. Predvsem je za vse stavke karakteristična paradigma simetričnosti vsakokratne izhodiščne misli, pa naj gre za dvotaktje, štiritaktno frazo ali osemtaktno periodo, ki pa je Schwerdt strukturalno nikoli ne razdelja. Skromen v motivičnem delu, jo raje ponavlja, seštevajoče porazdeljuje po posameznih instrumentih in instrumentalnih skupinah. K „napredovanju“ glasbenega toka opravijo svoje tudi maniristična polnila in sekvenciranje, ki pa, kot vemo, v nasprotju z barokom, v klasicizmu zmanjšujejo napetost, ²⁹ in našega skladatelja tudi v tem umeščajo med klasicistične sodobnike, ki so držali „middle of the road“. Kakor je

²⁵ Ib., 25.

²⁶ Reti R., *The Thematic Process in Music*, New York 1951.

²⁷ Prim. Schmalzriedt S., *Character und Drama. Zur historischen Analyse von Haydn'schen und Beethovenschen Sonatensätzen*, *Archiv für Musikwissenschaft* XLII/1, 1985, 39, 43.

²⁸ Schubart Ch. F. D., *ib.*, 361.

²⁹ Rosen Ch., *The Classical Style*, New York 1972, 58.

Schwerdt ritmično tekoč, logičen in lahkoten, a obenem enostaven, ne da bi več „baročno otrpnil“ v zastavljenem gibanju, ki je pri njemu vsekakor vektorsko usmerjeno, a nedramatično, tako je tudi harmonsko skromen: v svojem operiranju z glavnimi stopnjami, izjemoma paralelami, se mimo dominantne akordike še največkrat povzpne do priljubljenega, zmanjšanega septakorda. Tako preostane kot glavno orožje njegove invencije področje melodike, v kateri je izdaten in ljubko prepričljiv. Vendar pa to in tako „melodično“ zatekanje vodi k domnevi, da so se Schwerdta morali dotakniti tudi že začetki razkrojevanja klasicistične stilnosti, kar ne govori v prid popolne skladnosti njegovega glasbenega jezika.

Doslej praktično še ni bil uporabljen pojem klasike, ampak samo pojem klasicizma. Vsekakor zavestno. Ne da bi se spuščali v odtenke razmejevanja, ki je v muzikološki literaturi že od kopenhagenskega kongresa Mednarodnega muzikološkega društva leta 1972 bogato dokumentirano,³⁰ se v zvezi z zastavljeno temo koristno ponujajo kriteriji klasičnega, kakor jih je na zadevnem, interdisciplinarnem simpoziju v Münchnu leta 1985 v svojem referatu „Über das Klassische der Wiener klassischen Musik“ razvil Rudolf Bockholdt.³¹ Tam beremo med drugim, da naj bi bile konkretne poteze klasičnega naslednje: zrelost oziroma dospelost, splošna razumljivost in zahtevnost; kvalitete torej, zavoljo katerih naj bi se dunajska klasika kot nekakšen vrhunski „outsider“ izdvajala iz splošnega toka klasicizma. Po točkah teh „sprejemnih pogojev“ bi Schwerdt — kot večina skladateljev njegovega časa — kaj slabo odrezal. „Olajševalne okoliščine“ bi lahko našli samo v vprašanju splošne razumljivosti, ki pa je pri dunajski klasiki povrh samo navidezna,³² pri našem mojstru pa kar očitna!

Tako se nam naš, nacionalno nevtralen skladatelj, takšen je bil v končni konsekvenci tudi njegov glasbeni jezik,³³ kaže kot tipičen klasicist svojega časa. Značaj njegove Simfonije v Es-duru to vsestransko potrjuje. Obenem pa dokazuje, da pri tem talentiranem ustvarjalcu nimamo opraviti z „odmevi evropskega glasbenega klasicizma na Slovenskem“, ampak da lahko uvrstimo Leopolda Ferdinanda Schwerdta med soustvarjalce te enkratne stilne epohe.

SUMMARY

Leopold Ferdinand Schwerdt's Symphony in E flat major seems to attract our attention for a variety of reasons. First, it invokes interest as a document of the Slovene musical history of the early 19th century, i.e. a document of the time which produced but few major works in the instrumental music of Slovenia, but also the time when, in the field of reproduction, Slovenia — through its Philharmonic Society — was keeping pace with Europe's musical trends in an accordant succession of styles. This kind of historicist approach to the origin of Schwerdt's Symphony, which is intended to give the Symphony its legitimate position in Schwerdt's life and work, his time and place, is

³⁰ Krummacker F., Klasicismus als musikgeschichtliches Problem, Report of the Eleventh Congress Copenhagen 1972/II, 518.

³¹ Über das Klassische, hrsg. von R. Bockholdt, Frankfurt a/M 1987, 229 sl.

³² Weber-Bockholdt P., Zu einem Merkmal einiger Menuette in frühen Symphonien von Joseph Haydn, ib., 271.

³³ Dahlhaus C., Europäische Musikgeschichte im Zeitalter der Wiener Klassik, Analecta musicologica XXI/1982, 1.

further complemented by the more analytical approach which is also more attractive in terms of research, and perhaps also more of a theoretical nature. In fact, the latter approach is that which may hope to turn a mere regional master into a figure of adequate musicological interest, or, rather, that which demands a musicologically relevant handling in order to assign the musical piece to its appropriate position, above all in the light of the re-examination of the relation between the (Vienna) "classical period" and "classicism", between the exceptional and the average, the individual and the general. This, in turn, seems to give new meaningfulness to the "lighthouse" recording of (musical) history. In fact, it seems to have been proved time and again that artistic climaxes are "nothing but" some kind of amplitudinous flashes of thought, admirable stylistic "outsiders" by-passed by the main and at once "real" current of musical performance.