

UDK 050:929 Premrl

Aleš Nagode

Filozofska fakulteta Univerze v Ljubljani
Philosophical Faculty, University of Ljubljana

Publicistika Stanka Premrla – med cecilijanstvom in modernizmom

Povzetek

Estetski nazori Stanka Premrla, ene od osrednjih osebnosti slovenske cerkvene glasbe 20. st., so bili trdno ukoreninjeni v cecilijanski tradiciji. Nespremenjeno ostaja stališče, da se mora cerkvena glasba v prvi vrsti podrežati cerkvenim predpisom, medtem ko je njena umetniška vrednost sicer potrebna, a ne nujna. V vrednotenju cerkvenoglasbenih del lahko tudi v njegovih spisih odkrivamo enak vzorec, kot pri starejši cecilijanski generaciji. Prvo mesto pripada koralu, drugo vokalni-polifoniji 16. st., ki velja kot ideal in zgled večglasne cerkvene glasbe. Odločno odklanja dela iz 18. in prve polovice 19. st. (Haydn, Mozart, Beethoven), kakor tudi pretežni del slovenske predcecilijanske cerkvenoglasbene ustvarjalnosti. V njegovem odnosu do sodobne cerkvene glasbe lahko zasledimo občuten razvoj, od začetnega vztrajanja pri načelih starejše cecilijanske generacije (z gledovanje pri vokalni polifoniji 16. st.) do zahtev po ustvarjalni svobodi in napredku sredi dvajsetih letih. Ob tem pa tudi tu ostaja zavezan izhodiščnemu cecilijanskemu načelu po primatu cerkvenih predpisov, saj svoje zavzemanje za avtonomijo umetnosti paradoksalno relativizira z vztrajanjem pri omejitvah, ki jih ti določajo. Zato lahko tudi ta del njegove cerkveno-glasbene estetike razumemo predvsem kot nadgradnjo tradicije, sproženo z *Motu proprio* Pija X., in ne kot odmik od cecilijanstva.

Stanko Premrl je s svojim vsestranskim delovanjem odločilno zaznamoval slovensko cerkveno glasbo prve polovice 20. stoletja. Njegovo skladateljsko, poustvarjalno, pedagoško in publicistično delo je navdihovalo in usmerjalo celo generacijo glasbenikov, ki so svoje delo posvetili tej glasbeni zvrsti. Od začetka dvajsetih let je med zagovorniki »napredka« veljal za enega od preroditeljev slovenske cerkvene glasbe, medtem ko so ga konservativni kritiki peiorativno označevali za »modernista«. Prav ta odmik od tradicije, ki so ga v njegovem delovanju zaznali sodobniki, mu je tudi v slovenskem glasbenem zgodovinopisju prinesel mesto tiste osebnosti, ki je končala cecilijansko obdobje v slovenski cerkveni glasbi. Obveljal je za začetnika »nove stilne orientacije«, s katero »se je začelo novo obdobje slovenske cerkvene glasbe, ki ni imelo s cecilijanstvom nič skupnega.«¹

¹ Cvetko, Dragotin, Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, 3. zv., Ljubljana 1960, str. 257.

Obravnavanje Premrlovega odnosa do cecilijanske dediščine se je do sedaj osredotočalo predvsem na njegov skladateljski opus. V njem lahko dejansko zasledimo izrazito, sicer predvsem na harmonijo omejeno uveljavljanje sodobnih kompozicijskih sredstev (npr. raba kromatike in svobodnejše obravnave disonanc), ki je dosedanjim zgodovinopiscem zadoščalo za tezo o prelomu s cecilijansko tradicijo. Prezrt pa je ostal večinoma pomen, ki bi ga za razumevanje Premrlove estetike lahko imelo opazovanje njegovega publicističnega delovanja. Narejena je bila (sicer v podrobnostih nekoliko pomanjkljiva) bibliografija, pa tudi krajši vsebinski pregled najpomembnejših spisov.² Niso pa bila osvetljena nekatera temeljna vprašanja, med katera sodi predvsem tisto o odnosu Premrla do cecilijanskih idej. Prav opazovanja slednjega se bomo lotili v pričujočem članku.

Premrlova publicistična dejavnost se časovno razteza od leta 1903, ko je bil v *Cerkvenem glasbeniku* objavljen njegov prvi prispevek, pa vse do konca izhajanja te revije v letu 1945. Po drugi svetovni vojni so izšli le trije skladateljevi zapisi, ki so pretežno spominskega značaja.³ Prispevki so bili najštevilčnejši med letoma 1911 in 1945, ko je uredniško delo pri *Cerkvenem glasbeniku* od njega zahtevalo vrsto priložnostnih sestavkov (poročil, ocen, nekrologov, itd.). Njegova besedila so izhajala pretežno v *Cerkvenem glasbeniku*, deloma pa tudi v drugih slovenskih revijah in časnikih.⁴ Tista, ki se vsebinsko dotikajo cerkvene glasbe, je skoraj po pravilu objavljala v cerkvenoglasbenih revijah (*Cerkveni glasbenik*, *Sv. Cecilija*), medtem ko so članki v drugih strokovnih in splošnih glasilih, revijah ali časnikih namenjeni skoraj izključno vprašanjem povezanim s posvetno glasbo.⁵ Že površen pregled Premrlove bibliografije nam odkrije izrazito praktično naravnost njegovega pisanja. Med spisi le redko najdemo prispevke, ki bi se poglobljeno in s teoretične plati ukvarjali z vprašanji estetike in stilne podobe cerkvene glasbe. Prevladujejo zapisi, ki obravnavajo praktična cerkveno-glasbena vprašanja, še številčnejši pa so tisti, v katerih Premrl opazuje in vrednoti delo drugih glasbenikov, povezanih s cerkveno glasbo (zapisi ob jubilejih, nekrologi, ocene izdaj, koncertna poročila). Zato lahko njegove poglede na estetiko cerkvene glasbe izluščimo predvsem iz obrobnih opazk in stališč do ustvarjanja obravnavanih avtorjev.

Preden se posvetimo opazovanju Premrlovega odnosa do načel cecilijanskega gibanja jih moramo natančneje opredeliti. V dosedanjih obravnavah je bilo namreč cecilijanstvo obravnavano enostransko, kot izključno glasbeno-stilni pojav. Zaradi svoje historistične in univerzalistične obremenjenosti je v zgodovinopisju obveljalo za anahronistično epigonstvo ter za tujek v slovenski glasbi in narodni kulturi 19. stoletja. Taka obravnava spregleduje neglasbene motive, ki so pristašem tega gibanja narekovali njihov estetski nazor. Cecilijanstvo je bilo v svojem bistvu predvsem liturgično gibanje, ki je želelo

² Prim. Škulj, Edo, »Premrlova glasbena bibliografija«, *Premrlov zbornik*, ur. Edo Škulj, Ljubljana 1996, str. 229–272. Ferenčak, Štefan A., »Premrlovi spisi«, cit. delo, Ljubljana 1996, str. 107–144.

³ Nekaj spominov na življenje in delovanje Marija Kogojca, *Slovenska glasbena revija* 4 (1956/57), str. 48–49. Moji dunajski glasbeni spomini, *Nova pot* 14 (1962), str. 331–349. Nekaj glasbenih spominov iz mladih let, *Nova pot* 14 (1962), str. 233–244.

⁴ Posebej intenzivno je sodeloval v reviji *Dom in svet* v letih od 1909 do ok. 1920.

⁵ Izjema so le tri v *Slovincu* in *Radio Ljubljana* objavljene ocene cerkveno-glasbenih izdaj, ter dva polemčna članka o moderni slovenski cerkveni glasbi v letih 1926 in 1928.

obnoviti katoliško liturgijo v njeni prvotni (potridentinski) podobi. Izhodišče njegovih pristašev je bilo dosledno in brezpogojno spoštovanje cerkvenih predpisov, ki zanje niso bili le nepopolno človeško delo, temveč so jih – tudi v luči nedavno razglašene dogme o papeški nezmotljivosti – razumeli kot neločljiv sestavni del apostolske tradicije, enakovreden temeljnim verskim resnicam. Iz večkrat površno in priložnostno formuliranih cerkvenih določil o glasbi, so tako izpeljali trden in enovit sistem meril za presojanje primernost glasbenih del za rabo v liturgiji.

Njihove mnogokrat podrobne zahteve lahko povežemo v dve veliki skupini. V prvi so tiste, ki zagotavljajo t. i. liturgično pravilnost. Zadevajo predvsem razmerje med glasbo in besedilom. Izhajajo iz predpostavke, da glasbeno delo v liturgiji ni le obroben okras. Prinaša namreč točno določen odsek liturgičnega besedila ter s tem postane neločljivi sestavni del obreda. Besedilo skladbe mora torej predpisani tekst prinašati v celoti, nespremenjen, ter uglasben na način, ki ne zmanjšuje njegove razumljivosti. Cecilijanci so zato zavračali vsakršno poseganje v liturgične tekste (spreminjanje, prevajanje, zamenjavanje, izpuščanje in ponavljanje posameznih besed in večjih besednih sklopov), kakor tudi kompozicijske postopke, ki so izvajane skladbe oddaljevali od njihovega prvotnega namena, ter dajali vtis, da je glasba v liturgiji sama sebi namen (preveč razvejana polifonija, deljenje liturgičnih spevov v posamezne točke, kolorature, premočno in samostojno vlogo instrumentalne spremljave, itd.). V tem smislu moramo razumeti tudi odklanjanje instrumentalnih pred-, med- in poiger, ter preobsežno zasnovo posameznih spevov, ki bi zadrževala potek obreda.

Na cerkveno avtoriteto pa so cecilijanci oprli tudi svoja merila za presojanje stilne podobe cerkvene glasbe. S tem se je oblikovala nekakšna piramida primernosti, na vrhu katere je bil gregorjanski koral, kot izvorno liturgično petje, ki ga je cerkev skozi stoletja vedno znova priporočala ter mu dajala prvo mesto pred spreminjajočimi se stili sodobnosti. Drugo mesto je pripadlo glasbi vokalne polifonije iz 16. stoletja, pa tudi skladbam v stile antico, ki so jo poskušale posnemati. Ta slog je imel v očeh cecilijancev dvojno legitimost: formalno, saj ga je obdajala legendarna aura odobritve na tridentiskem koncilu, ter glasbeno, ker je v melodiki in skrbni deklamaciji besedila kazal sorodnost s koralom, ki je bil najvišji zgled cerkvene glasbe. V presojanju sodobne ustvarjalnosti za cerkveno rabo so si bili cecilijanci edini v tem, da se mora tudi ona zgledovati pri teh najvišjih zgledih. V njih naj bi skladatelji odkrivali pravega »cerkvenega duha«, ki je nasprotje sodobnemu nacionalizmu in subjektivizmu. Iz obeh historičnih slogov izpeljana pravila za glasbeno oblikovanje skladb (ta zadevajo zlasti melodiko in ritmiko) naj bi cerkveni glasbi dajala pečat katoliške univerzalnosti in občečloveške objektivnosti. Čeprav so se različne smeri znotraj cecilijanskega gibanja razhajale v pogledih na praktično uresničitev teh načel – torej glede stopnje, do katere naj skladba posnema modele – je zahteva po univerzalnosti in objektivnosti ostajala vsem skupen temelj estetskega nazora.

Osrednje cecilijansko načelo, da cerkvena glasba ni in ne more biti samo umetnost (z vso potrebno avtonomijo), temveč da se mora v prvi vrsti podrejati določilom, ki jih edina sme postavljati Cerkev, je v Premrlovi publicistiki vseskozi jasno in nedvoumno prisotno. Že v dopisu z Dunaja leta 1906 uvaja svoje razmišljanje o stanju cerkvene glasbe v cesarski prestolnici z naslednjo mislijo: »Ideal prave cerkvene glasbe tvorita dva momenta: dovršenost v umetniškem in pravilnost v liturgičnem oziru. Noben izmed teh

dveh momentov ni malenkosten, vendar zadnji gotovo važnejši.⁶ Podobno stališče je zavzel tudi kasneje, ko je v slovenski javnosti že veljal za voditelja nove, mladocecilijanske smeri v cerkveni glasbi. Njej v obrambo je leta 1926 spisal obširen članek, v katerem je novosti, ki jih je prinašala, pojasnil takole paradoksalno: »Pravi napredek ne pozna mere in meje: svobode hoče! V cerkveni glasbi seveda v okviru cerkveno-glasbenih določil.⁷ Premrlovo brezpogojno in poudarjeno spoštovanje cerkvene avtoritete se najizraziteje kaže v enem od njegovih zadnjih člankov *Cerkvenoglasbene določbe* iz leta 1943. V njem je nedvoumno zapisal: »Cerkvi edini pristoji tudi oblast in pravica [določati], kakšna bodi cerkvena glasba.«⁸

Legitimizem je narekoval tudi Premrlovo pojmovanje odnosa med cerkveno glasbo in liturgičnim jezikom; torej njegovo stališče do vprašanja, ki je najmočneje delilo duhove v slovenski cerkveni glasbi zadnjih desetletij 19. stoletja. V svojem prvem objavljenem prispevku z naslovom *Ali imamo prav, če se branimo latinskega jezika kot splošnega cerkvenoliturgičnega jezika*⁹ iz leta 1902, zagovarja in podrobno utemeljuje vrednost in nujnost ohranitve latinskega jezika v katoliški liturgiji. Pri tem se opira na znane cecilijanske argumente (enoten jezik zagotavlja edinstvo v liturgiji, ta pa edinstvo v veri; svetost obreda zahteva vzvišenost nad vsakdanji govor; nespremenljivost latinskega jezika zagotavlja neobčutljivost liturgije za kulturne in časovne spremembe; latinščina je dediščina apostolske tradicije). Če bi tako stališče v Premrlovem publicističnem prvencu še lahko pripisali mladostni zagnanosti in zaslepljenosti z starocecilijanskimi zgledi, pa se njegovi pogledi na litugični jezik tudi v naslednjih letih niso bistveno spremenili. Nепrestano opozarjanje na nedopustnost uporabe skladb s slovenskim besedilom med peto mašo je ostalo stalnica v njegovih spisih vse do druge svetovne vojne.¹⁰

Premrlova brezpogojna zavezanost cerkvenim predpisom in občutljivost za pačenje zasnove posameznih obredov se nenazadnje kaže tudi v vrsti prispevkov, ki se ukvarjajo z navidez drobnimi vprašanji, v katerih je cerkvenoglasbena praksa odstopala od zapovedanega. Tako se večkrat loteva podrobnosti glede pravilnega izvajanja mašnih spevov,¹¹ petja pri drugih obredih in pobožnostih,¹² poudarja, da mora skladbe za cerkveno rabo odobriti škofijska cerkveno-glasbena komisija,¹³ svari pred pretirano rabo instrumentov,¹⁴ itd. Rdeča nit teh člankov je avtorjevo neprestano opozarjanje na določila

⁶ Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 4, str. 30.

⁷ Nujno razmišljanje o naši cerkveni glasbi, *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 5–6, str. 62. Članek je nastal kot odgovor na anonimni (oz. s psevdonimom Cvenk podpisani) podlistek »Razgovor med dvema organistoma« v *Slovincu*.

⁸ Cerkenoglasbene določbe, *Cerkveni glasbenik* 66 (1943), št. 6–8, str. 33.

⁹ *Cerkveni glasbenik* 25 (1902), št. 5, str. 34–36; št. 6, str. 41–43; št. 7–8, str. 50–52.

¹⁰ Prim. članke: Domači jezik pri naših petih mašah, *Cerkveni glasbenik* 26 (1904), št. 3, str. 19–21. Cerkevno ljudsko petje, *Cerkveni glasbenik* 36 (1913), št. 3, str. 22–24. Liturgične razvade na naših korih, *Cerkveni glasbenik* 48 (1925), št. 9–10, str. 93–95. Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.

¹¹ Iz cerkenoglasbene prakse- to in ono, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58–59. To in ono iz cerkenoglasbene prakse, *Cerkveni glasbenik* 41 (1918), št. 1–3, str. 11–12. Kdaj naj se poje pri sv. maši Benedictus, *Cerkveni glasbenik* 44 (1921), št. 9–10, str. 83–84.

¹² Iz cerkenoglasbene prakse- to in ono, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58–59. Godbe pri naših procesijah, *Cerkveni glasbenik* 59 (1936), št. 7–8, str. 97–100.

¹³ Cerkevna pesmarica za Marijino družbo, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 5, str. 39–40.

¹⁴ Razmišljanje o apost. odredbi Pija XI. glede cerkvene glasbe, *Cerkveni glasbenik* 54 (1931), št. 9–10, str. 130–133. Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75. Cerkevna določila o orgljanju, *Cerkveni glasbenik* 63 (1940), št. 1–2, str. 4–5.

liturgičnih predpisov, ki ne narekujejo le izbire reperotarja temveč tudi njegovo liturgično pravilno izvedbo.

Če upoštevamo pomen, ki ga je Premrl na načelni ravni pripisoval določbam vsebovanim v cerkvenih predpisih, nas ne preseneča, da le-te zaznamujejo tudi njegovo ocenjevanje glasbeno-stilne primernosti skladb za rabo v liturgiji. Tudi pri njem ostaja vrednostna lestvica enaka, kot pri starejših cecilijancih: koral, vokalna polifonija in sodobna glasba v »cerkvenem duhu«. Najobsežnejši prispevek o gregorjanskem koralu je njegov članek (pravzaprav objava govora iz semenišča) *Koral, bistvo in merilo prave cerkvene glasbe*¹⁵ iz leta 1903. V njem najdemo sistematično ponovljene vse teološke in cerkvenopravne argumente, s katerimi je že starejša generacija utemeljevala primat koralu v cerkveni glasbi in glasbi nasploh. Novost predstavlja le Premrlovo prizadevanje, da bi veljavo te zvrsti podprl tudi z glasbene plati. Tako naniza vrsto sodb pestre družčine velikih glasbenikov, med katerimi omenja poleg neizogibnega Franza X. Witta tudi W. A. Mozarta, H. Berliozu in celo J. F. Halévyja. Da je koral v Premrlovih nazorih o cerkveni glasbi zasedal prvo mesto tudi v naslednjih letih, priča ne le njegova nenehna skrb za širjenje in pravilno izvajanje koralu,¹⁶ temveč tudi sicer nerazumljivo stališče, ki ga najdemo v članku *O Beethovnovi maši v C-duru* iz leta 1917. V kontekstu razpravljanja o cerkveni neprimernosti Beethovnovi Maše v C-duru navaja izjavo F. X. Witta, ki je nekoč občudovalcem Beethovnovi Misse solemnistično odvrnil: »Dajte mi enako število pevskih moči in enako število pevskih vaj in pri izvajanju ravnotako napeto pazljivost izvajalcev, pa vam z ubogim in zaničevanim koralom pobijem celega Beethovna.« Premrl ne le da citirane izjave ni relativiziral, temveč jo je pospremil celo z željo, da bi se ta Wittov predlog uresničil tudi na Slovenskem.¹⁷

Nekoliko manj se je Premrl posvečal vokalni polifoniji 16. stoletja. V zgodnejših letih svojega glasbeniškega delovanja (1905) je sicer spisal obsežen članek z naslovom *Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo*,¹⁸ v katerem, podobno kot pri koralu, predvsem ponavlja starocecilijanske argumente. V kasnejših letih pa v njegovi publicistiki skoraj ne naletimo niti na drobne omembe, ki bi pričale o zanimanju za vokalno polifonijo. Kot glasbeni praktik se je verjetno preveč dobro zavedal, da so zahteve, ki jih ta repertoar postavlja pred izvajalce, močno presegle zmožnosti večine slovenskih korov (na ta problem je opozoril tudi v že omenjenem članku iz leta 1905¹⁹). Stalnica pa ostaja njegovo priporočanje študija del vokalne polifonije, ki naj skladateljem pokažejo pravega »cerkvenega duha«.²⁰

Za določitev stopnje, do katere se je Premrl uspel odmakniti od meril starejše generacije, je veliko pomembnejše opazovanje njegovega odnosa do pred- in nececilijanske cerkvene glasbe. V svojih spisih ostaja trdno zavezan cecilijanskemu vrednotenju in ne zamudi nobene priložnosti, da ne bi ob omenbi Haydna, Mozarta ali Beethovna

¹⁵ *Cerkveni glasbenik* 26 (1903), št. 4, str. 25–28; št. 5, str. 33–36.

¹⁶ Ob 30-letnici Pijevega Motu proprija in obnove tradicionalnega koralu, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.

¹⁷ *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 58.

¹⁸ *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 4, str. 27–28; št. 5, str. 35–36; št. 6, str. 41–42; št. 7–8, str. 54–56; št. 9, str. 65–67; št. 11, str. 82–84; št. 12, str. 89–91.

¹⁹ *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 90.

²⁰ *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 91.

poudaril, da so njihove skladbe za cerkveno rabo popolnoma neprimerne.²¹ Podobno velja tudi za velike skladatelje 19. stoletja (Brucknerja, Regerja, Rheinbergerja, Gounoda), katerih dela se mu zdijo primerna le za kritični študij.²² Podobno zadržan je njegov odnos do osrednjega vprašanja slovenskega cecilijanizma – vrednotenja slovenske predcecilijanske glasbene ustvarjalnosti, katere osrednja osebnost je bil Gregor Rihar. Tudi tu ostaja, vsaj v načelnem pogledu, trdno v kolesnicah starejše generacije. Vztraja namreč pri sodbi, da so te skladbe le pogojno sprejemljive, torej da je potreben primeren izbor in seveda popravki.²³ Kasneje je svoje stališče še zaostрил. V članku *Še enkrat: Cerkevna pesmarica* leta 1909 zastopa mnenje, da je ponovno izdajanje Riharja nepotrebno, saj so kvalitetne pesmi že bile izdane, nove pa so ali neprimerne, ali pa slabo prirejene. Ob tem poudarja, da so skladbe Foersterja, Sattnerja in Kimovca daleč boljše od Riharjevih.²⁴ Previdnost in izbor je svetoval tudi pri uporabi Gerbičevih in Cvekovih skladb.²⁵

Medtem ko so Premrlova stališča o drugih vprašanih cerkvene glasbe dokaj stalna, ter se skozi desetletja le malo spreminjajo, lahko pri njegovih pogledih na sodobno cerkveno glasbo odkrijemo zanimiv vsebinski razvoj. Prvič jih je izpričal leta 1905 v članku *Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo*.²⁶ V njem odklanja sodobni, na posvetno glasbo opirajoči se slog v cerkveni glasbi. Zavrača predvsem njegovo instrumentalno melodiko, ritmiko in harmonijo, ki po njegovem mnenju ni primerna tako zaradi svojega necerkvenega duha, kot tudi zaradi prevelikih zahtev, ki jih postavlja pred izvajalce. Rešitev vidi v zgledovanju pri vokalni polifoniji in izključni prevladi vokalne melodike in diatonike. Le taka glasba bo po njegovem mnenju primerna tako svetim tekstom, kot pevskim grlom.

Naslednji Premrlov članek, v katerem vsaj posredno odkriva svoj glasbeno-estetski nazor je izšel šele leta 1926, torej celih dvajset let kasneje. V tem času je Premrl – pod vplivom novosti, ki so po prelomu stoletja zajele nemški cecilijanizem in spričo formalnih možnosti, ki jih je odprl *Motu proprio* Pija X. – skupaj s celo generacijo slovenskih glasbenikov korigiral svoje poglede na kompozicijsko podobo »primerne« sodobne cerkvene glasbe. Preseneča nas dejstvo, da celih dvajset let ni čutil potrebe, da bi pojasnil estetske nazore nove mladocecilijanske smeri, ki se je že tako uspešno uveljavila v slovenski cerkveni glasbi. Kot njen idejni vodja – to vlogo mu je pripisala javnost – in urednik Cerkvenega glasbenika je imel tako dolžnost kot možnost, da to stori. Tudi v

²¹ Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 2, str. 12–14; št. 3, str. 22–23. Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 4, str. 30–31: Študirajmo in gojimo tudi starejšo cerkveno glasbo, *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 6, str. 41–42. Wolfgang Amadej Mozart, *Cerkveni glasbenik* 29 (1906), št. 10, str. 74–76; št. 11, str. 83–84. Mozartova maša v c-molu, *Cerkveni glasbenik* 30 (1907), št. 1, str. 5–6. Jožef Haydn, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 12, str. 91–92. Mozartov Requiem v dveh Matičinih koncertih, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 12, str. 141–143. O Beethovnovi maši v C-duru, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 5–6, str. 54–58.

²² Dopis z Dunaja, *Cerkveni glasbenik* 30 (1907), št. 4–5, str. 36–37.

²³ Rihar renatus, *Cerkveni glasbenik* 31 (1908), št. 4, str. 27–29. Cerkevno ljudsko petje, *Cerkveni glasbenik* 36 (1913), št. 3, str. 22–24.

²⁴ Še enkrat: Cerkevna pesmarica, *Cerkveni glasbenik* 32 (1909), št. 6, str. 45–47.

²⁵ Fran Gerbič, *Cerkveni glasbenik* 33 (1910), št. 10, str. 74–75; št. 11, str. 81–84. + Fran Gerbič, *Cerkveni glasbenik* 40 (1917), št. 3–4, str. 21–27. Pregled novejšega slovenskega cerkvenoglasbenega slovstva, *Cerkveni glasbenik* 45 (1922), št. 1–2, str. 7–8.

²⁶ *Cerkveni glasbenik* 28 (1905), št. 12, str. 90–91.

članku *Nujno razmišljanje o slovenski cerkveni glasbi*²⁷ iz leta 1926 skoraj ne najdemo mesta, ki bi neposredno izražalo njegovo osebno mnenje. Prispevek je bolj nekakšen manifest cele generacije, na kar kaže že njegova zasnova. Avtor gradi besedilo predvsem s citati iz številnih člankov, ki so jih v preteklih letih pisali Franc Pirc, Rado Miglič, Hugolin Sattner, Josip Klemenčič, Fran Mlinar-Cigale, Frančišek Kimovec idr., torej cvetober (mlado)cecilijancev.

Članek vsebuje celo vrsto zanimivih stališč, ki odstopajo od tistih, ki jih je zastopala starejša generacija. Prvo in najbolj očitno je odločno zagovarjanje slovenske ustvarjalnosti. Premrl odkrito poziva, da naj se pri cerkvenih koncertih in v bogoslužju uporabljajo predvsem slovenske cerkvene skladbe. Tako stališče je popoln odmik od univerzalnosti, ki so jo kot pogoj cerkvene sprejemljivosti poudarjali starejši cecilijanci. Padli pa sta tudi drugi dve zahtevi, namreč objektivnost in nadčasovnost. Avtorji, ki jih Premrl citira v podporo moderni smeri v cerkveni glasbi odločno zagovarjajo nujnost napredka – ki ponekod že prerašča v zaneseni avantgardizem (npr. Rado Miglič²⁸) – pa tudi subjektivne občutenosti cerkvene glasbe, za katero nekateri celo menijo, da je pogoj »prave« cerkvene glasbe (Mlinar-Cigale, Kimovec²⁹). Premrlov vezni tekst citate ne samo povezuje v celoto, temveč nemalokrat tudi omilja njihovo ostrino. Tako neprestano opozarja, da te izjave veljajo le v okviru cerkveno glasbenih predpisov. Kljub temu pa celota izdaja predvsem bistven premik v izhodišču presojanja sodobne cerkvenoglasbene ustvarjalnosti. Cerkvenosti glasbenega dela odslej ne določa le ustreznost nekemu prepisanemu slogu (torej zunanjam, formalnim kriterijem), temveč »resnični občut« njene religiozne vsebine. Temu svojemu prepričanju je Premrl – kljub odporom starocecilijancev na eni in zagovornikov izključne prevlade ljudskega petja na drugi strani – ostal zvest vse do konca svojega publicističnega delovanja.³⁰

Premrlov estetski nazor, kakor ga lahko izluščimo iz njegovih publicističnih prispevkov, povezuje staro in novo. Če ga opazujemo s stališča obeh nepomirljivo sprtih ideoloških taborov, se zdi nedosleden ter včasih povezuje navidez nasprotujoče si ideje v paradoksalne izjave. Pa vendar lahko v njegovem publicističnem opusu brez izjeme zasledimo tenor, ki to paradoksalnost na eni strani pojasnjuje, hkrati pa ga duhovno nedvoumno umešča v tradicijo cecilijanstva. Premrl se nam v svojih spisih ne kaže kot revolucionar, še kot novator ne. Tako npr. med študijem na Dunaju – torej v času, ko so mu bile odprte najboljše možnosti za spoznavanje cerkvenoglasbenih novosti in ko je *Motu proprio* papeža Pija X. (1904) že celo formalno potrdil prizadevanja mladocecilijanske generacije – ni z ničemer nakazal, da bi se mu zdeli novi tokovi v cerkveni glasbi primerni in obetavni. Še več, prav iz tega časa poznamo več prispevkov, v katerih kaže izrazito odklonilen odnos do glasbenih del, ki so postala zgled nove generacije. Pot do novega načina komponiranja se mu je odprla šele nekaj let po tem, ko so dela mladocecilijanskih skladateljev že dodobra osvojila evropske kore. A tudi tedaj je

²⁷ *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 1–2, str. 7–12; št. 3–4, str. 28–32; št. 5–6, str. 62–63.

²⁸ Miglič, Rado, Več luči!, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 1, str. 4–8.

²⁹ Ksaver Kosmov (Mlinar-Cigale, Fran), Nekaj o »modernih«, *Cerkveni glasbenik* 38 (1915), št. 10, str. 116–118.; št. 11, str. 136–137. – Kimovec, France, Počela sodobne glasbe, *Cerkveni glasbenik* 39 (1916), št. 9, str. 89–93.

³⁰ Cerkevna glasba na Slovenskem, *Slovenec* 56 (1928), št. 40, str. 3–4. Cerkvenoglasbeno razmišljanje, *Cerkveni glasbenik* 67 (1944), št. 6–8, str. 37–41.

ustvarjalna svoboda, za katero si je v besedah prizadeval, segala do sicer nekoliko širših, a vendar jasno prepoznavnih meja, ki jih je začrtal *Motu proprio*. Cilj svojega delovanja je videl predvsem v izkoriščanju možnosti, ki jih je ta papeški odlok odpiral cerkveni glasbi, ter s tem bolj v razvijanju cecilijanske tradicije kot v njenem preseganju. Kako odvisen je bil Premrlov »modernizem« od cerkvenih predpisov, kaže dejstvo, da je prav on – kot avtor verjetno najboljših in najbolj ambicioznih slovenskih vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb – leta 1931, po izidu zadevnega odloka Pija XI., svaril pred uporabo instrumentov v cerkvi.³¹ Pojmovanje cerkvene glasbe kot avtonomne umetnosti, rešene vsakršnih zunajglasbenih omejitev, je bilo Premrlu ravno tako tuje kot Wittu ali Foersterju. Med načeli svoje generacije im tistimi, ki si jih je postavila prejšnja, ni opazal bistvenih razlik – o tem priča nenazadnje tudi vseskozi pozitivno vrednotenje glasbenih del in dosežkov starejše slovenske cecilijanske generacije³² – spremembe je razumel le kot reinterpretacijo tradicije, ki jo prinaša vse spreminjajoči čas.

The Writing of Stanko Premrl – Between the Cecilian Movement and Modernism

Summary

*The aesthetic principles of Stanko Premrl (1880–1965), one of the central figures of Slovenian church music in the 20th century, were firmly rooted in the Cecilian tradition. This viewpoint remained unaltered that church music must firstly be subordinated to church precepts so that while its artistic value is important, it is not essential. In his evaluation of church music and in his writings, we can find the same priorities that were present in the older »Cecilian« generation. The first place of importance was given to plainchant and the second, to 16th-century vocal polyphony, which was valued as the ideal for multi-voice church music. He decidedly rejected works from the 18th and first half of the 19th centuries (Haydn, Mozart, and Beethoven) as also a preponderance of pre-Cecilian Slovenian church music. In his relationship to contemporary church music we can see his considerable development from an initial strict adherence to the principles of the older »Cecilian« generation (modelled after 16th-century vocal polyphony) to a response to the demands of artistic freedom and the advancements of middle 20th-century music. In regard to the latter he also remained faithful to the original Cecilian principle of the primacy of church precepts – his own striving for autonomy of creativity being paradoxically relative to his adherence to the restraints determined by these precepts. Therefore we can also understand this part of his aesthetics relative to church music as building upon a tradition begun with *Motu proprio* of Pius X, and not as a deviation from the Cecilian movement.*

³¹ Razmišljanje o apost. odredbi Pija XI. glede cerkvene glasbe, *Cerkveni glasbenik* 54 (1931), št. 9–10, str. 130–133.

³² Liturgične razvade na naših korih, *Cerkveni glasbenik* 48 (1925), št. 9–10, str. 93–95. +Anton Foerster, *Cerkveni glasbenik* 49 (1926), št. 5–6, str. 57–59. Cerkevna glasba na Slovenskem, *Slovenec* 56 (1928), št. 40, str. 3–4. Ob 30-letnici Pijevega *Motu proprijia* in obnove tradicionalnega korala, *Bogoslovni vestnik* 14 (1934), str. 68–75.