

IDEJNO IZOBLIKOVANJE CECILIJANSKEGA GIBANJA NA SLOVENSKEM

JANEZ HÖFLER

Naj se v pričujočem prispevku, kolikor je seveda v danem okviru mogoče, dotaknem neke dovolj problematične teme, ki je kulturno-politična zgodovina Slovencev druge polovice XIX. stol. ne more obiti, če hoče to obdobje kakorkoli kompleksneje zajeti. Gre za tako imenovano cecilijansko reformo, ki je kljub temu, da je bil njen učinek zunaj nemško-avstrijskih meja slab, močnejše pretresla tudi glasbeno življenje na tedanjem Slovenskem in je njena problematika segla tudi preko samih glasbeno-zgodovinskih vprašanj. Prav zato se vračam k tej temi, čeprav je v slovenski literaturi njena zgodovina že razmeroma podrobno obdelana,¹ v želji, da poudarim nekatere njene točke, ki bi sicer ob površnem ocenjevanju ostale neopazene ali celo napačno razumljene.

Sredino XIX. stol. po marčni revoluciji označuje v glasbeni ustvarjalnosti in poustvarjalnosti čas, ki ga moremo opredeliti kot »predromantično fazo slovenske glasbe« ali kot »začetke zavestne nacionalne orientacije.«² V kulturno-politični zgodovini nam ta čas zaznamuje nove narodnostne težnje in premike, ki so se v glasbeni ustvarjalnosti izrazili bolj v narodnostno-idejnih kot v časih slogovno-glasbenih kvalitetah. Kljub temu, da oblika glasbenega udejstvovanja, zrasla iz posebne narodnostne kulturne situacije, razvojno nikakor ni bila v koraku z dosežki drugih evropskih narodnostnih glasbenih področij (pri tem si mislimo predvsem Češko, Poljsko in Rusijo), je vendarle pomenila osnovo, na kateri se je desetletja kasneje porajala mlada slovenska glasbena ustvarjalnost, ki pa je tedaj šla kvalitetno in idejno razvojno že v koraku z drugimi področji.

Cerkveno-glasbeno področje srede XIX. stol. je še v veliki meri obremenjevala dediščina klasicističnega obdobja, tako v sami praksi kot tudi v ustvarjanju. Če se najprej ozremo na oblike glasbenega poustvarjanja, moremo seveda opaziti razlike med središči, ki so imela večje možnosti za kvaliteto, kot npr. ljubljanska stolnica in šentjakobska cerkev, in veliko majhnih podeželskih cerkva, ki so komaj premogle kakšnega malo večšega organista. V glasbenem življenju obeh omenjenih ljubljanskih cerkva v prvi polovici stoletja prevladuje klasicizem z značilno zahtevo po pretežno instrumentalni zasedbi s solističnimi pevci. Škofovska kapela je v tem času imela več nastavljenih instrumentalistov in vokalnih solistov.³ V šentjakobski cerkvi je

večkrat gostovala Filharmonična družba s klasicističnimi cerkvenimi zbornsko-orkestralnimi deli.⁴ Stolnica je za svoje zunanje procesije večkrat povabila tudi vojaško godbo, ki je igrala vse drugo, samo za procesijo primernih skladb ne.⁵ Takšna oblika cerkvene glasbene prakse je seveda bila posledica klasicističnega posvetnjaškega okusa, pri katerem je imela delež tudi italijanska opera in proti kateremu so v prvi vrsti nastopila reformacijska prizadevanja. Iste korenine moramo iskati za podobne pojave v revnejših cerkvah po podeželju, kjer so stalne kapele vrste ljubljanskega stolničnega ansambla ob pomembnejših priložnostih nadomestovali vaški godci.⁶

Za situacijo cerkvene glasbene prakse na Slovenskem sredi XIX. stol., ko so se začele prve vztrajne težnje po reformi, je značilna razmeroma skromna stopnja ustvarjalnosti, simptomatični pa so prav tako vsakodnevni pojavi ob neposrednem poustvarjanju, ki so bili predmet poznejše ostre kritike reformatorjev. Izobrazba podeželskih organistov in pevovodij je bila namreč na zelo nizki stopnji. Pogosto se je dogajalo, da je organist namesto primernih skladb religiozne narave igral kar plesne napeve, poskočnice, štajriše, polke in skrbel za splošno razvedrilo vernikov.⁷ V podeželskih župnijah prave avtoritativne osebe, ki bi skrbeli za dostojno raven glasbe v cerkvi, navadno ni bilo in pogoste so bile tožbe reformatorjev, da »duhovščina nima prav nič več muzikalnega okusa, kakor ljudstvo samo. Ona ni zmožna soditi. Njej je vsaka nepriстойnost prav.«⁸ Kaže, da je v tej vsesplošni sekularizaciji cerkve na podeželju duhovščina v večini primerov bila na strani razveseljajočih se vernikov in se kolikor moč branila raznih reformatorskih posegov v to stanje. S te strani je cecilijanstvo vedno naletelo na močan odpor in v obrambnih parolah, ki so branila to stanje, moremo gledati ne toliko obrambo verniku približane sekularizirane in posodobljene cerkve kot obrambo konservativizma, provincialnosti, slabe kvalitete glasbene prakse po deželi oziroma neznanja in nesposobnosti njenih nosilcev. Kakor odkrivajo dopisi s podeželja v Cerkvenem glasbeniku, je bilo to vprašanje aktualno še daleč v obdobje, ko je cecilijansko gibanje ponekod že kazalo uspehe delovanja. K temu se navezuje tudi ožje vprašanje latinske liturgije, ki za nas sicer samo po sebi nima tolikšnega pomena, pa vendar ponekod sega na področje

glasbene prakse. Posebno mesto pa ima v zelo občutljivem vprašanju uporabe narodnega jezika.

1. MESTO CECILIJANSTVA
V ZAHODNOEVROPSKEM OKVIRU

Cecilijanske težnje v drugi polovici XIX. stol. niso bile ne po načelih ne po stvarnih izvajanjih prvi takšen poseg cerkvene organizacije v ustvarjanje glasbe za liturgično porabo. Kot prvi zanimivi in pogosto citirani primer lahko omenimo bulo papeža Janeza XIII. iz Avignona l. 1324, ki prepoveduje vključevanje posvetnih melodij in raznih tehničnih zapletenosti v liturgično glasbo. Medtem ko pomeni ta papežev dekret arhaizirajočo obrambo ars antique pred težnjami ars nove, obrambo, ki jo je v teoriji monumentaliziral Jacobus iz Liègea v svojem delu *Speculum musicae*, imajo nekoliko drugačen značaj določila velikega tridentinskega koncila, končanega l. 1563, glede cerkvene glasbe prve polovice XVI. stol. Ta imajo tudi nekaj čisto italijanskih renesančnih potez, zavračajočih modne manire pozne gotike oziroma severnjaških slogovnih preostankov iz poznega XV. stol. Določbe tridentinskega koncila so dobile svoje utelešenje v delu Giovannija Pierluigija Palestrine in njegovega kroga, kar je bilo usodnega pomena za vsa nadaljnja istovrstna prizadevanja in raznih teženj po spremembi cerkvene glasbe v baroku in romantiki. Ta zgodovinska dejstva moremo torej imeti za osnovo vsega nadaljnjega historiziranja na področju cerkvene glasbe.⁹ Palestrina je bil po smrti v glavnem, še posebno pa severno od Alp, pozabljen. Kolosalni barok je s svojo bleščečo instrumentalnostjo in ariznostjo zavzel evropska središča cerkvene glasbe, renesančni a capella zborški slog v smislu tridentinskih določil pa se je ohranil le v zatišju Sikstinske kapele v Rimu, kjer so ves čas izvajali dela Palestrine in njegovega kroga. A capella slog te glasbe se je v XVII. stol. prenesel pod pojmom stile antico v dela nekaterih italijanskih skladateljev, kot so bili A. Basili, G. A. Bontempi, predvsem pa G. O. Pitoni (umrl l. 1743 kot vodja kapele S. Pietra v Rimu) in A. Lotti (umrl l. 1740 kot prvi organist v S. Marcu v Benetkah). Teoretično ga je uzakonil J. J. Fux v delu *Gradus ad Parnassum* (1725), s tem postavil temelj strogemu stavku kontrapunkta (renesančnemu polifonemu stavku Palestrinovega tipa) in tako postal prvi vir za nadaljnje razprave in praktične učbenike o vokalnem kontrapunktu. Tovrstna dela so redoma zanemarjala primarne vire izvirnih teoretičnih del renesanse in razvijala neživo shematično in idealizirano

zgradbo vokalnega a capella sloga, kot jo je v *Gradus ad Parnassum* postavil Fux. Vendar pa vsa ta prizadevanja ob teoriji vokalnega stavka še niso imela, niti niso hotela imeti kakšnega vpliva na splošno spremembo cerkvene glasbe.

Nove pobude v smeri restavracije cerkvene glasbe je po obdobju popolne sekularizacije z vplivi opere in kantate v času baroka in klasicizma dala romantika, ki je posredno rodila tudi cecilianizem. Zato je za namero, da postavimo gibanje za reformo cerkvene glasbe v pravi časovni in slogovni okvir romantike, potrebno prikazati slogovno historične pobude, ki so ga rodile.¹⁰ Osnovno izhodišče za to moremo videti v splošno priznanem zanimanju romantike za pretekla obdobja, ki si jih je po svoje in v idealizirani obliki prikrojevala. Od tod izhaja romantični zgodovinski roman in iz tega si lahko poiščemo razlage za odkrivanje in posnemanje gotske sakralne arhitekture v XIX. stol., za pozneje tolikokrat napadani in omalovaževani arhitekturni historicizem. Iz tega so nastali prvi romantični poskusi za približevanje glasbi preteklih obdobj, ki so zavračala klasicistično gledanje na stare glasbenike le kot na »inventores musicae«¹¹ in iskali v starejši glasbi čudežne (božje) lepote in idealne genije-ustvarjalce, ki naj bi s svojo nadnaravno močjo posredovali sodobnikom okus in način za kultivacijo glasbene umetnosti. V okviru tega se je povečalo zanimanje za cerkveno glasbo XVI. stol., predvsem za Palestrino. Zdi se, da v obravnavanju glasbene zgodovine XIX. stol. historicizem te vrste še nima mesta, ustreznega ne razvojnemu, pač pa splošno slogovnemu pomenu. Kako močan vpliv je imela praksa a capella Palestrinovih del v Sikstinski kapeli na nekatere glasbene romantike, pokaže Berliozovo pisanje o Palestrini v *Mémoires* 1870,¹² z gledišča romantičnega doživljanja te glasbe sta zanimiva tudi znamenita Hugojeva verza: »Puissant Palestrina, vieux maître, vieux génie, je vous salue ici, père de l'harmonie!«¹³ Ob vsem tem se zdi razumljivo, da sta bila Victor Hugo in Hector Berlioz predstavnika Francije, tiste dežele, ki je poleg Nemčije najmočnejše razvila zgodovinsko romantiko. Obenem z oživitvijo in idealizacijo renesančnega vokalnega a capella stavka so se pojavile želje po regeneraciji gregorijanskega koralnega petja benediktincev iz Solesma ob koncu stoletja. Veliko pridobitev za razvoj moderne glasbeno-zgodovinske misli o Palestrinovem in Lassovem obdobju pa pomenita izdaji zbirk dveh bavarskih raziskovalcev, Franza Commerja (*Musica sacra*, 1839—1887)

in Karla Proskeja (*Musica divina*, 1853—1864), ki sta imela mnogo posnemovavcev. Med njimi je gotovo najpomembnejši Fr. X. Haberl z izdajama kompletnih del Palestrine in Orlando di Lassa. Seveda je publikacija tega glasbenega materiala, s katero je postal znan širšemu krogu občudovavcev, nujno povzročila primerjavo renesančnega a capella stavka s sodobno cerkveno glasbo z ostanki klasicističnih manir. Tako sta gregorijanski koral in Palestrinov slog vplivala na snovanje nekaterih vidnejših romantikov — Lizsta, Brucknerja, Corneliusa, Rheinbergerja —, popolnoma se mu niso mogli izogniti tudi nekateri francoski ustvarjalci tega časa — Belioz, Gounod.

Zdi se, da je povečevanje glasbe preteklih obdobij našlo najugodnejša tla v južni Nemčiji, kjer so se vodilni cerkveni glasbeniki ob poraznem stanju cerkvene glasbene prakse najmočneje zavedali velikega prepada med preteklostjo in sodobnostjo. S tega področja so se krepile zahteve po temeljiti reformi cerkvene glasbe v smislu renesančnega vokalnega stavka in gregorijanskega korala, katerih izvor sta bili bavarski središči München in pozneje Regensburg. Zdi se tudi, da je ravno zaradi znane nemške kategoričnosti in ostrosti nastopil brezkompromisni odnos zagovornikov novega gibanja do splošnega stanja cerkvene glasbene prakse z ustanovitvijo »Allgemeiner Cäcilienverband« v Bambergu l. 1868 in z začetkom izdajanja raznih polemičnih publikacij. To novo gibanje, ki si je vzdelo ime po rimski zaščitnici cerkvene glasbe, je dobilo l. 1870 tudi podporo z najvišjega mesta, papeške stolice. S tem se je cecilijanstvo formiralo in takšno vplivalo na nekatera druga zemljepisna področja, med drugim tudi na Slovensko. Slovensko Cecilijano društvo za ljubljansko škofijo se je ustanovilo leta 1877 v Ljubljani pod pokroviteljstvom škofa Pogačarja. Pobudniki za to so bili tudi Anton Foerster, J. Gnjezda, A. Hribar in drugi, ki so sestavljali društveni odbor. Leto kasneje je začel izhajati mesečnik *Cerkveni glasbenik*.¹⁴

Ob vseh v teh odstavkih nanizanih dejstvih lahko povzamemo tisto obliko cecilijanskega gibanja, ki so jo sprejeli določeni glasbeni krogi na Slovenskem in jo prikojili v skladu z razmerami. Cecilianizem je bilo torej gibanje, ki je izšlo iz romantičnega zanimanja za glasbo preteklih obdobij, se izoblikovalo na Bavarskem in se v svojem dokončnem formiranju postavilo na ostre pozicije proti tedanji cerkveni glasbeni praksi, ki se tudi na Slovenskem ni dosti razločevala od prakse na Bavarskem. Njegovi ekstremistični posegi so

v nadaljnjem in pretiranem izvajanju zadevali tudi kvalitetnejšo in zahtevnejšo cerkveno glasbo klasicizma, z razvojem pa še romantike.

2. IZRAZ IDEJNIH OSNOV CECILIJANSTVA NA SLOVENSKEM PODROČJU

Na drugi strani nas na tem mestu predvsem zanima, kako so se idejne osnove nemškega cecilijanskega gibanja izrazile v specifičnih slovenskih razmerah, koliko so bile pozitivne in koliko so zavirale razvoj resnejše in zahtevnejše cerkvene glasbe. Pri tem pridejo v poštev posebne poteze cecilijanstva, ki sicer nimajo tolikšne važnosti pri državnostvornih narodih, kot je npr. nemški, pač pa njihov pomen usodno naraste, kadar gre za zatirana inferiorna narodnostna področja. Tu imamo v mislih slovanske narode v okviru bivše avstrijske državne tvorbe. Prenos cecilijanskih idej z osnovnega področja, južne Nemčije, kjer so se v dokajšnji meri rodile iz domače tradicije kljub morebiti sofističnemu izrazu, na področje v bistvu politično inferiorne narodnosti more namreč povzročiti nove, bolj zamotane in občutljivejše odnose. In to navkljub morebiti dobremu namenu njihovih nosilcev.

V prvi vrsti je cecilijansko gibanje stremelo po obnovi liturgije in latinskega jezika, vsaj pri slavnostnih obredih. O tem je govoril Anton Dolinar na II. občnem zboru Cecilijanskega društva 25. julija 1878 v Ljubljani (V katerem jeziku se ima pri službi božji peti in kako¹⁵). Stroga liturgična opravila naj bi se izvrševala le v latinščini. Petje v slovenskem jeziku naj bi bilo dopuščeno le v tihih mašah, te pesmi pa naj bodo »preproste in lahke, a ginljive in spodbudne, da se bodo ljudem brzo priljubile in prikupile,« vendar se morajo ozirati na dele maše in njen potek. »Celo mašo pa samo Marijine ali druge pesmi peti, ki se prav nič z daritvijo sv. maše ne vjemajo, ni prav, in verno ljudstvo bolj moti kot vzpodbuja.«¹⁶ Tovrstna prizadevanja so veljala tudi samemu latinskemu obredu, ki ga morajo opravljati v celoti, brez krajšanja in samovoljnega spreminjanja, po določenih in dekretih papeške stolice. Tudi slovensko petje pri tihih mašah se mora ravnati po vrsti nedelje in praznika in skladbe morajo biti tako izbrane, da se ujemajo s potekom obreda. To se v veliki meri nanaša na Marijine pesmi, kakor je razvidno iz citata iz Dolinarjevega govora, ki so bile izredno priljubljene in so jih navadno prepogosto izvajali na račun drugih pesmi.¹⁷ K vprašanju liturgične obnove latinskega obreda so mnogo prispevali članki

v Cerkvenem glasbeniku letnikov VI. do IX. na škodo prispevkov z drugih področij.

Z vprašanjem liturgične obnove zadevamo ob najboljčutljivejši kamen cecilijanskega gibanja na Slovenskem, to je, ob vprašanje jezika. Ocenitev ponovne vpeljave latinščine kot obrednega jezika na nemškem področju je mogoča le s teološko diskusijo, v tem okviru ima gotovo svoj pomen. Dobi pa drugačno podobo na slovenskem področju, kjer je bila tedaj cerkev na podeželju kljub dvomljivi politični poziciji močna in mnogokrat edina opora slovenstvu. Podobno je bilo s položajem cerkvenega petja v domačem jeziku. V pravih Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo, točka 2 d,¹⁸ je posebej omenjena skrb društva za cerkveno petje v domačem jeziku. Na to točko pravilnika so se zagovorniki cecilijanske reforme vedno sklicevali, kadar so jih napadali nasprotniki, češ da izpodrivajo iz cerkve domači jezik in ljudsko petje. Konflikti, ki so nastajali med cecilijanci in njihovimi nasprotniki in ki običajno niso bili vedno iste narave, so se navadno zaostrovali ob vprašanju, v kolikšni meri je to reformistično gibanje v škodo narodnostnemu duhu oziroma v kolikšni meri je le nosivec idej, ki so se rodile na tujih, nemških tleh. Ti konflikti bodo v nadaljnjem še predmet obravnave, na tem mestu pa je potrebno najprej poudariti, da gre tu v glavnem za dvoje vrst nasprotovanj, nasprotovanje branivcev zaostalega stanja glasbene prakse ter nasprotovanje naprednejše usmerjene Glasbene matice v Ljubljani. Cecilijanci so namreč ves čas poudarjali, da naj bi cecilijansko gibanje na Slovenskem, čeprav izšlo z nemških tal, bilo ravno toliko protislovensko. kolikor naj bi bil izvorni bavarski cecilianizem protinemški, in v njegovih idejnih postavkah naj ne bi bilo nikakršne klavzule, po katerih bi imelo germanizatorski značaj. Gibanje tudi v principu ni nasprotovalo ljudskemu petju, če je le bilo primerno in v skladu s cecilijanskimi težnjami po obnovi liturgične prakse. Vse to v zunanji obliki velja tudi glede jezika, saj so tudi na Bavarskem hoteli omejevati uporabo nemščine v cerkvi. Tudi samo formiranje slovenskega cecilijanskega gibanja je bilo izključno slovenska, bolj osrednje slovenska zadeva, ki ni dobivala spodbud iz kakšnih državnih centralističnih ustanov, glede tega je bila drugačnega značaja kot stoletje poprej terezijanska in jožefinska reforma cerkvenega življenja, ki je zadevala tudi slovensko petje.¹⁹

Tako stališče slovenskih cecilijancev ne bi bilo sporno, če ne bi šlo za narodnostno tako skrajno občutljivo obdobje, kot je bila druga polovica XIX. stol. Temu narodnostnemu mo-

mentu, kakor ga prikazuje oris glasbene umetnosti na Slovenskem iz srede in druge polovice tega stoletja,²⁰ se je moralo namreč podrediti skoraj vse slovensko glasbeno ustvarjanje na škodo slogovno razvojnih kvalit, katerih nosivec je bila v tem času skoraj popolnoma nemško ali celo germanizatorsko usmerjena ljubljanska Filharmonična družba. Šele s premaganjem teh občutljivih pozicij v XX. stol., posebno pa še z ustanovitvijo nove državne tvorbe, v kateri so se znašli Slovenci po prvi svetovni vojni, je bilo mogoče ta prvenstveno narodnostni princip zamenjati s principom umetniške in slogovno razvojne kvalitete. Tako se kaže, da je s te strani cecilijansko gibanje kljub omenjenim značilnostim bilo prej nevarno kot spodbudno.

Vendar se kljub očitkom, da zanemarjajo ljudsko petje v slovenščini, cecilijanci temu množičnemu sredstvu niso odrekli. S sistematičnim izdajanjem skladb za cerkveno glasbeno prakso je začelo uredništvo Cerkvenega glasbenika z glasbeno prilogo, ki jo je v prvih letih pripravljala Anton Foerster. Ta je poleg del nemških in slovenskih cecilijancev v latinščini ter del renesančne polifonije objavljala tudi lažje zbarske skladbe v slovenščini. Anton Foerster je na pobudo Cecilijinega društva v Ljubljani pet let po prvi številki Cerkvenega glasbenika izdal tudi dva dela Cecilije, cerkvene pesmarice,²¹ ki je služila v prvi vrsti tehnično šibkejšim zborom, vsebovala pa je izbor priložnostnih skladb v slovenščini ne strogo liturgične narave za spremljavo k posameznim delom tihega obredja. Slogovno je izbor ustrezal zahtevam cecilijanske reforme, navajal pa je poleg nemških avtorjev, ki so v manjšini, dela slovenskih cecilijancev, predvsem Foersterja samega, Angelika Hribarja in Hugolina Sattnerja. Močno sta zastopana tudi Gregor Rihar, ki ima poleg Foersterja največ skladb, ter Anton Nedvěd.²² V tem razmeroma obsežnem zborniku moremo videti odgovor cecilijanskega gibanja na obtožbe nasprotnikov, da zanemarjajo ljudsko pesem v narodnem jeziku, ki je seveda šel skozi rešeto cecilijanskih zahtev. Ceciliji je sledil zbornik Cantica Sacra, ki ga je prav tako uredil Anton Foerster, v letih 1889, 1903 in 1912.

Na drugi strani je za cecilijansko gibanje na Slovenskem zanimiva volja, da oživi stare cerkvene ljudske napeve in jih s primernim večglasnim stavkom in običajno drugim besedilom priredi za praktično izvajanje. S to pozitivno potezo je začel Foerster sam v prvem letniku Cerkvenega glasbenika.²³ Kaže, da bi na tem področju z bolj sistematičnim delom dosegel pomembne in izredno koristne uspehe,

saj so v njegovem času živele v večji meri kot pozneje, ko so šele začeli s sistematičnejšim nabiranjem. Na drugem mestu piše v uredniškem dopisu iz Ljubljane, da jih imajo že precej zbranih in da bi jih radi »priobčili, a bojimo se zopet očitanja, da niso za nas, ker so »prežalostne«, kakor se očita zgoraj omenjenim priobčenim — tako daleč smo prišli zadnji čas po »veselih« pesmih». ²⁴ Zdi se, da je tudi tovrstna dejavnost cecilijanskega gibanja naletela na nasprotovanja zagovornikov »razveseljujoče« cerkvene glasbe.

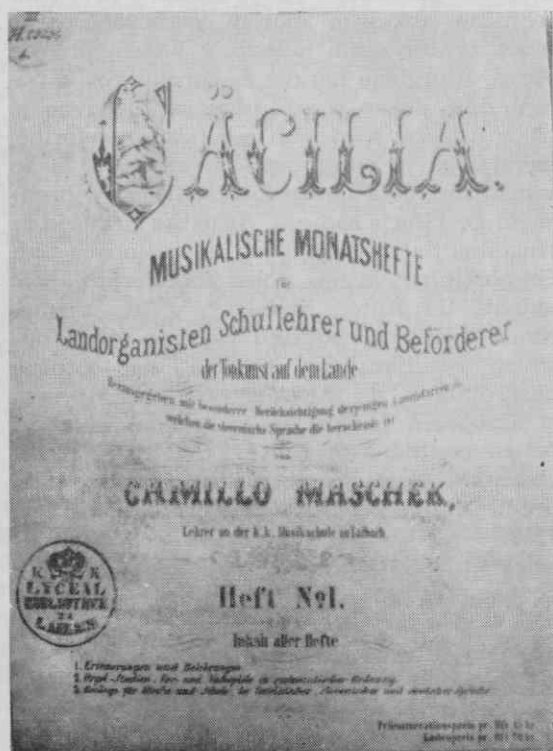
Po prizadevanju cecilijancev naj bi nekvalitetna, slaba in neprimerna glasba izginila iz cerkve. Kjer ne bi bilo mogoče slabe glasbe nadomestiti s kvalitetno zaradi slabih denarnih možnosti, je bolje, da glasbe sploh ne bi bilo. To je v prvi vrsti veljalo izrazito posvetnim in plesnim melodijam, slabim, nešolanim organistom in pevcem. Na to mesto naj stopijo izobraženi pevovodje in zbori s šolanimi pevci. Vokalu velja prednost pred instrumentalom, ki naj polagoma izgine iz cerkve. Vsaka skladba in pesem, ki je namenjena v času obreda, mora biti do potankosti pripravljena.

Tega stanja se je Kamilo Mašek zavedal, še preden je nastopil oster odnos južnonemških cecilijancev do teh slabosti v šestdesetih letih. V sestavku O cerkvenem petji in orglani po deželi je zapisal, da »polke in druge

okrogle ali zvite viže kažejo sicer, da je organistova roka vajena po orglah skakati, al kdo poreče, da je organist, ki take viže igra pri službi božji, omikan, izobražen?! Enaki se mi zde taki organisti prodajavcem nekdanjim v jeruzalemskem templju — o, da bi pač še enkrat prišel Gospod gonit s korobačem iz svete svoje cerkve take nesnage, kakor jih je nekdanj spodil iz svojega tempelja — kolik je pač razloček med sedanjimi nabožnimi orglarji in nesramnimi prodajavci tedanjimi?«. ²⁵ Ta članek, ki je v Novicah izšel v sedmih nadaljevanjih, je obsegal od grobih obrisov temeljnih glasbenih ved do sestave orgel, prostega igranja nanje in predlogov, kaj in kako se spodobi igrati ob različnih priložnostih, pomeni pa uvod v njegov mesečnik Cäcilijs. V tej reviji se je skoraj dvajset let prej zadal podobno prosvetno nalogo kot cecilijanci s Cerkvem glasbenikom.

Cecilijanska zahteva po glasbeni izobrazbi in kvaliteti udeležencev v cerkveni glasbeni praksi je bila glede na tedanje razmere vsekozi pozitivna. Cerkvem glasbenik je skušal z več sestavki že v prvih letnikih pripomoči k temu. ²⁶ V isti namen, da bi bilo na Slovenskem več kvalitetno šolanih in v cecilijanskem duhu vzgojenih organistov in pevovodij, naj bi prispevala leta 1877 ustanovljena orglarska šola v Ljubljani. O uspehih in težavah glasbenega izobraževanja po cerkvenih korih na podeželju poroča mnogo dopisov Cerkvem glasbeniku, ki so mnogokrat ilustracija nevzdržnega stanja cerkvene glasbene prakse na podeželju. Gotovo pa je, da je cecilijanstvo v tej smeri napravilo mnogo koristnega, še posebno zato, ker je stremelo za pritegnitvijo drugače preprostih in neizobraženih kmečkih ljudi.

Cecilijansko gibanje je dajalo dolg tudi idejnim pobudam, ki so ga rodile — z oživljanjem in gojenjem gregorijanskega korala, sicer na osnovi stare medičejske izdaje oziroma Vaticane, ter z odkrivanjem in poustvarjanjem cerkvenih zbornih del renesanse XVI. in XVII. stol. V tem ima cecilianizem zasluge za razvoj glasbene zgodovine in muzikologije, iz njegovih vrst so izšli največji poznavavci renesančnega večglasja in gregorijanskega korala pred razvojem nemške kritične glasbenozgodovinske znanosti oziroma pred raziskovalnimi podvigi benediktincev iz Solesma. Na Slovenskem se je v tej smeri udejstvoval že Kamilo Mašek z nekaj članki v Cäcilijs, s katerimi je domače glasbenike seznanil z najvidnejšimi predstavniki renesanse in v tem okviru je prvi opozoril na življenje in delo Jacoba Gallusa. Njegovo delo je nadaljeval Cerkvem glasbenik, ki ima v prvih štirih let-



Naslovni list prve številke Maškove publikacije Cäcilia

nikih pet člankov iz najstarejše zahodno-evropske glasbene zgodovine; tem so se pozneje pridružili še sestavki s področja renesančnega ustvarjanja.²⁷ V poznejših letnikih se je s sodelavci, kot sta bila Josip Mantuani in Viktor Steska, položaj glede tega že močno obrnil na stran zahtevnega kritičnega pisanja. Glasbena priloga tega osrednjega mesečnika je tudi v tem sledila zahtevam gibanja in je poleg priporočanja posameznih tujih izdaj starih avtorjev prinašala različne skladbe renesančne polifonije, med katerimi so prevladovali Palestrinove. Iz poročil o glasbenem programu posameznih cerkva v Cerkvem glasbeniku lahko ugotovimo, da so razen priznanih cecilijanskih avtorjev izvajali starejše skladatelje, kot so bili Palestrina, T. L. da Vittoria, G. Groce, J. Gallus, L. Viadana, H. L. Hassler, G. Aichinger, G. Allegri in F. Anerio.²⁸ Tako rekonstruirana stilna podoba daje vtis, da so po cerkvah na podeželju v dokajšnji meri sprejemali stilske pobude cecilijanecv. Od mlajših skladateljev so bili pogosti G. B. Martini, Mozart in L. Spohr. Med sodobnimi nemškimi cecilijanci je prevladoval F. X. Witt, pogost je bil Čeh J. N. Škroup, med domačimi ustvarjalci pa Anton Foerster.

Kako je favoriziranje renesančne polifonije vplivalo na delo slovenskih skladateljev cecilijanskega kroga, sledi v nadaljevanju. Na tem mestu pa nas zanima njihov odnos do ustvarjavcev raznih slogovnih smeri pretekle in polpretekle dobe, ki je že bil plod predsodkov zaradi pretiranega zgledovanja nazaj. S te strani je zanimivo pismo Hugolina Sattnerja z Dunaja, v katerem poroča o vrednosti posameznih skladateljev z nekega predavanja vodilnega dunajskega cecilijanca Josepha Boehma.²⁹ Po tem poročilu naj bi bila odlična dela Glucka, Mozarta in Mendelssohna, sicer lepa, a ne liturgična naj bi bila dela Beethovna, Händla in Schuberta, zelo strog in negativen odnos pa je Boehm zavzel proti obema Haydnoma, Josefu in Michaelu. S te strani je tudi zanimiva reakcija nepodpisanega cecilijanca v Cerkvem glasbeniku na izvedbo neke Mozartove maše dne 27. julija 1884 v cerkvi sv. Jakoba v Ljubljani.³⁰ V poročilu iz Gorice³¹ pa beremo, kako se podpisani Caecilius zgraža nad okusom vernikov in organistov po italijanskih cerkvah, ki se »razveseljujejo ob teatralnem spektaklu« kakega Diabellija, Schiedermayerja, Mercadanteja, Candottija in podobnih. Vsem tem postavlja zgled v slovenskem cecilijanstvu. Za te skladatelje, ki so bili reden gost velikih slovenskih cerkva, tako ljubljanske stolnice in — kakor odkriva najstarejši ohranjeni glasbeni arhiv iz prve polovice XIX. stol., tudi v

mariborski župni, pozneje stolni cerkvi, seveda ne moremo trditi, da bi bile kvalitetno in razvojno na kakšnem visokem poprečju. V splošnem so bila vredna dela klasike redke gost tudi v največjih slovenskih cerkvah in zato slovenski cecilijanci niso mogli izoblikovati načelnega odnosa do te glasbe. Kadar pa slučajno na to zadevajo, navadno velikemu repertoriju cerkvene glasbe XVIII. in začetka XIX. stol. priznavajo glasbene vrednosti, vendar mu dajejo mesto prej v gledališču kot pa v cerkvi.

3. DELO IN MESTO SLOVENSkih CECILIJANCEV V ZGODOVINI GLASBENE UMETNOSTI NA SLOVENSLEM

Pred nastopom cecilijanske reforme je za cerkveno glasbeno prakso slovenskih središč, še posebno pa podeželja, pomembno ustvarjanje na področju slovenskega preprostega petja, ki je bilo, kot kaže, edini repertorij večine podeželskih cerkva. V tem okviru lahko naštejemo imena, kot so Blaž Potočnik in Luka Dolinar starejše generacije, predvsem Gregor Rihar, za njimi še Leopold Cvek, Leopold Belar ali Josip Levičnik.³² Njihova dela v nekakšnem skrajno reduciranem poljudnem klasicizmu so bila edina sprejemljiva za ljudsko petje po podeželju. Med temi seveda prednjači Gregor Rihar kot vodilni in daleč najkvalitetnejši, ki se pred marčno revolucijo vzpne na sam vrh ustvarjavcev slovenskega petja. Njegove skladbe, preprostemu ljudstvu čustveno posebno bližnje Marijine pesmi so bile izredno priljubljene in so ves čas ostajale kamen spotike ob poskusih cecilijanske reforme. Nasprotovali mu niso toliko zaradi klasicistične zgradbe³³ kot zaradi trdne zasidranosti v repertoriju preprostih pevcev, ki je šla na škodo drugih zvrsti.

Kako pa so idejne osnove cecilianizma vplivale na kompozicijsko delo slovenskih predstavnikov tega gibanja, lahko najbolj pokaže delo v široko zasnovanih zbirkah porabnega obrednega petja, ki jih je uredil Anton Foerster, dva dela Cecilije, trije deli zbornika Cantica sacra in glasbena priloga prvih desetih letnikov Cerkvenga glasbenika. To so kratke skladbe na slovenska himnična besedila, namenjene ljudskemu petju, zato preprost in razmeroma najbolj razširjen repertorij cecilijanske glasbe. Večji del teh skladb je prispeval sam Foerster. Za Foersterjevimi je največ Riharjevih skladb. Poleg teh glasbenikov je omeniti še Antona Nedvéda, Hugolina Sattnerja in Frana Gerbiča, delež pri skladbah omenjenih zbirka pa imajo tudi predstavniki nemškega cecilianizma.



Uvodni list prve številke Cerkvenega glasbenika

Cecilijanskim idejam sta se v tovrstnem ustvarjanju najbolj približala Foerster in Sattner. Vendar pa njun in njunih sodelavcev vzor ni bil, kakor bi bilo pričakovati po propagandnem pisanju, slog a capella XVI. stol. oziroma Palestrine, temveč nemški polifoni koral XVII. in XVIII. stol. Tako slogovno orientacijo moremo gotovo pripisati vplivom nemškega cecilijanstva, ki se je na svojem področju moglo uspešneje nasloniti na domače glasbeno izročilo. Četudi so hoteli, se cecilijanci glasbi XVI. stol. namreč niso tako približali, kakor so jo propagirali in jo verjetno tudi napačno razumevali. Tako tudi na Slovenskem Foersterjevi in Sattnerjevi primeri kažejo, da so bile pri nas redke skladbe, kjer bi bil tudi ta slogovni princip dosledno izpeljan. Domače Riharjevo izročilo je bilo premočno, da ne bi tu in tam, slabše ali močnejše prodrlo skozi glasbeno strukturo, naslonjeno na nemški polifoni koral. Če sta bila Foerster in Sattner vodilna in najdoslednejša v duhu cecilijanskega ustvarjanja, so šli drugi sodelavci po ustaljenih poteh, nihajoč med domačim izročilom Riharjevega kroga in strogimi zahtevami cecilijanstva. Tehnično so bili večidel dobro izurjeni, vendar je bilo njihovo delo bolj ali manj neživljenjsko in šablonizirano. Tudi Foerster in Sattner sama sta včasih po-

seбно v priljubljenih Marijinih pesmih naredila kompromis med strožjo linijo in ljudskim okusom, ki je bil po teh delih sodeč še vedno v mejah poljudnega klasicizma. Pač pa sta večje kvalitete dosegla v tehtnejših delih, v večjih zbornskih in zbornskoinstrumentalnih skladbah.

Mesto slovenskih cecilijancev v razvoju glasbene umetnosti moremo oceniti z dveh vidikov, s kulturnoidejnega in z umetniško-razvojnega. Prvi vidik smo nakazali v osrednjem poglavju in marsikatero potezo cecilijanskega gibanja označili kot pozitivno, tako glede zahtev po izobrazbi glasbenikov, po resnosti in dostojni tehnični ravni cerkvene glasbene prakse. Pozitivna je tudi razširitev glasbenega repertorija na vredna dela XVI. in XVII. stol. ter poživitev glasbene publicistike in sistematičnega obravnavanja poglavij iz starejše glasbene zgodovine. Takšna je tudi želja po pritegnitvi širšega kroga sodelavcev pri uresničenju ciljev gibanja, ki pa seveda ni bila v polni meri izpeljana. Na drugi strani pa kompozicijsko delo predstavnikov cecilijanstva nikakor ni bilo na ravni idejnih prizadevanj, za katera je značilno tudi pri krojevanje uradnega cerkvenega glasbenega repertorija. Zahteve po določenih kvalitetah liturgične glasbe, ki bi morala biti v skladu z merili, kakor so jih prikrojevali po preteklem glasbenem ustvarjanju, so naletele na ostro nasprotovanje tako branivcev starega stanja cerkvene glasbene prakse kot napredno usmerjenih ljudi okrog Glasbene matice.³⁴ Kakor razodevajo poročila in tožbe v Cerkvenem glasbeniku,³⁵ v prvih nikakor ne moremo videti narodnostno ali slogovno romantično prepričanih ljudi, temveč osebe, ki jim je bila dotedanja cerkvena glasbena praksa bolj lagodna in bi jim cecilijanske zahteve po kvaliteti in resnosti bile odvečna muka. V tem krogu so bili tudi predstavniki nižje in višje duhovščine ter najbolj razširjeni samostanski red, frančiškani.³⁶ K temu je pripomogla cecilijanska zahteva po liturgični obnovi in s tem zopetni uvedbi latinščine namesto slovenščine v mašni obred. To vprašanje, kakor smo ga nakazali v osrednjem poglavju, je bilo v tem času zelo delikatno; s tem se povezuje politična stran cecilijanstva v nasprotjih med klerikalci in liberalci. V spore med cecilijanci, liberalci in Glasbeno matico, ki je hotela ves čas ostati nad strankarskimi interesi, je mnogokrat poseglo časopisje, najprej Novice, zatem še Slovenski narod, Slovenski gospodar in Slovenec.³⁷ Končno ima kompozicijsko delo slovenskih cecilijancev zaviralno vlogo v času, ko se je na Slovenskem rojeval nov glasbeni izraz, romantika. Vendar je ta stran cecilijan-

stva manj otipljiva, ker je pri večini glasbenikov še vedno bil ideal poljudni klasicizem in bi o zavestni brambji nastajajoče romantike proti cesilianizmu težko govorili.³⁸ V poznejšem času, v devetdesetih letih in v začetku dvajsetega stoletja, ko je pri nas romantika že na višku, pa pač tega problema ni bilo več, ker je cecilijanstvo že moralo spremeniti svoj tok.

Desetletja so vendarle pokazala, v kolikšni meri je bilo cecilijansko gibanje resnično koristno in v kolikšni meri so bile njegove pretirane slogovne zahteve jalove. Novemu izraznemu toku je nekaj časa nasprotovalo, čeprav ga v začetku načelno ni zaviralo, saj je jemalo v precep bolj dela baroka in klasicizma, ki so bila takrat aktualna. Vendar je postajalo breme zahtev pretežno in brezplodno. Na Slovenskem je mlada in glasbeno že zelo izobrazena generacija cerkvenih skladateljev s Stanikom Premrlom na čelu začela spreminjati dotedanjo smer in pridružili so se jim tudi nekateri starejši ustvarjavnici, tako tudi Foerster in Sattner.

OPOMBE

1. Cvetko D., Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, Ljubljana 1960, III., 231—262. — 2. Ibid. in isti, Stoletja slovenske glasbe, Ljubljana 1964. — 3. Cvetko D., Zgodovina II, 162, 167, 246. — 4. Ibid., 161. — 5. Cerkevni glasbenik (v nadaljevanju CG) I, 1878, 10. — 6. Gl. o tem npr. navedbe v Cvetko D., op. cit., 231-2, literatura v opombah, razen tega še Slomškove tožbe v Drobtincah, 1857, 298 in dalje. — 7. Prim. CG I, 1878, 49—50 in 69—70. — 8. CG I, 1878, 7. — 9. O tem gl. Ursprung O., Die katholische Kirchenmusik, Potsdam 1931, 236-39 in Fellerer K. G., Caecilianismus, v MGG 2, 621. — 10. O tem pišeta predvsem D. A. Warren v Philosophies of Music Histories, New York 1962, 86—91, in Harrison F. Ll., The European Tradition, v Musicology, Princeton Studies 1963, 38—40. — 11. Warren A. D., ibid. — 12. V angleškem prevodu v Composers on Music (ed. by Sam Morgenstern), Bonanza 1956, 119—121. — 13. Citirano v Warren A. D., op. cit., 82. — 14. O natančnejših podatkih o nastajanju cecilijanskih društev na Slovenskem gl. Cvetko D., op. cit. — 15. Objavljeno v CG I, 1878, 62 in dalje. — 16. Ibid., 63. — 17. K

temu prim. še CG VII, 1884, 69 in CG XI, 1888, 28. — 18. Objavljeno v CG III, 1880, 60. K temu gl. še Zakaj narod v cerkvi poje? (CG XI, 1888, nepodpisani). — 19. O terezijanski in jožefinski reformi cerkvene glasbe na Slovenskem gl. Cvetko D., Zgodovina II, 238 in dalje. — 20. Cvetko D., Zgodovina III, 9—134. — 21. Cecilija, Cerkevna pesmarica. Uredil Anton Foerster. Izdala in založila Družba sv. Mohorja v Celovcu. Celovec 1883-4, druga izdaja 1901-2. — 22. Gl. o tem v nadaljevanju. — 23. Z napevi iz Bratovskih buquiz S. Roshenkranza (1678), priloga št. 2, 3, komentar str. 41; priloga 12, predvsem pa 22, komentar str. 71. — tu se bere: »Zato prav vljudno prosimo gg. duhovnike in organiste, naj nabirajo starih napevov in naj jih pošiljajo nam, da se porabijo. Nihče naj ne misli: To je staro in malovredno. Naši pradedi so živeli v časih, v katerih cerkv. glasba še ni bila tako pokvarjena, kakor dandanes, imeli so boljši okus, kakor naš vek in za božje reči rahlejšje čuteče serce, kakor sedanji svet.« — 24. CG III, 1880, 23. — 25. Novice 1875, 214. — 26. To so Petje v šoli (nepodpisani), Katere lastnosti naj bi imele osebe, ki se udeležujejo cerkvene glasbe (nepodpisani), Sostava orgel (Ign. Zupan, graditelj orgel v Kropi na Gorenjskem), Nekaj za organiste (P. H. — Pater Hugolin Sattner), Navod za podučevanje v petji po Paris-Galin-Chevéovi metodi (Greg. Jakelj), Pevovodja (Jakob Aljaž). — 27. To so Petje prvih kristijanov (H. K.) Gregorijanski koral (S.), Cerkvena glasba za časa s. Ambrozija (Krilan), Gregor Veliki in koralno petje (Krilan), Gvidon Areški (nepodpisani), Palestrina (nepodpisani), Gallus (Josip Lavtižar), Arnold Bruck (Josip Lavtižar). — 28. Gl. CG I, 1878, 10, 18, 35; III, 1880, 36; VI, 1883, 28, itd. — 29. CG I, 1878, 67-8. — 30. CG VII, 1884, 69 (Tu imenovana Krönungsmesse), 75—77. — 31. CG VII, 1884, 23. K temu še ib., 79. — 32. O njih gl. Cvetko D., Zgodovina II. — 33. Ko so jih pozneje priobčevali, so jih večinoma popravljali v smislu koralne polifonije. Gl. Kimovec Ž., Rihar renatus in Premrl S., Rihar renatus, v CG XXXI, 1908. — 34. O konfliktnih Cecilijinega društva z Glasbeno matico gl. Cvetko D., ib. — 35. VI, 1883, 68, 69, 70; VII, 1884, 5; VIII, 1885, 22, 41; IX, 1886, 31, 37, 54; itd. — 36. O nasprotjih frančiškanov gl. CG VII, 1884, 18—20 in 49—51. — 37. Gl. CG VIII, 1885, 41 ter Cvetko, op. cit., 238—40 in opombo 275. — 38. To seveda ne velja za izjemne ustvarjavnice, kot sta bila npr. Fran Gerbič ali Hrabroslav Volarič! Gl. Cvetko D., op. cit., 237 in 244. Pri tem je imel vlogo tudi tako imenovani »narodni duh« (Gl. cit.).

