

10

**KATOLIŠKA CERKVENA GLASBA
V 19. STOLETJU NA SLOVENSKEM**

Aleš Nagode

**10.1 CERKVENA GLASBA SLOVENSkih DEŽEL V PRVI POLOVICI
19. STOLETJA IN PREDCECILIJANSKI REFORMNI NAČRTI**

Cerkvena glasba je v 19. stoletju doživljala globoke spremembe, ki niso zajele samo njenega repertoarja, temveč tudi sestavo in izobrazbeno raven izvajalskih moči. V času jožefinizma in francoske okupacije velikega dela slovenskega ozemlja je bila nepopravljivo porušena v prejšnjem stoletju vzpostavljena institucionalna osnova reprezentativne cerkvene glasbe. Praznino, ki je nastala, je skozi stoletje zapolnjeval funkcijsko in estetsko različen, včasih celo diametralno nasproten repertoar. Na slovensko ozemlje je večinoma pritekal skupaj z novimi pogledi na cerkveno glasbo iz tujine, deloma pa je nastajal pod peresi priučenih domačih skladateljev. Njegova recepcija v sorazmerno ohlapno organiziranem sistemu cerkvene glasbe je spletla živopisen preplet starega in novega, tujega in domačijskega, rigorozno elitističnega in sproščeno poljudnega.

Ob opazovanju razvoja v tem času ne smemo prezreti dejstva, da je bilo tudi v 19. stoletju cerkvenoglasbeno življenje močno odvisno od finančnih zmožnosti cerkvenih ustanov. Na eni strani so bile dobro dotirane ustanove, npr. stolnice v Ljubljani, Šentandražu oz. Mariboru (po 1859), Gorici in Trstu ter večje mestne in podeželske župnije, ki so si lahko privoščile večje izdatke za cerkveno glasbo. Običajno so za vodje najemali dobro usposobljene cerkvene glasbenike, občasno so sodelovali tudi drugi poklicni glasbeniki. Podobno velja za samostane, v katerih so pogosto gojili tudi ljubiteljsko muziciranje ter izobraževali lasten glasbeniški kader. Frančiškanski red je dal nekaj najvidnejših slovenskih cerkvenih glasbenikov 19. stoletja (npr. p. Angelik Hribar, p. Hugolin Sattner), vsekakor pa je izobrazil celo vrsto redovnikov-organistov, ki so nato delovali v slovenskih redovnih hišah.

Stolne cerkve in sedeži večjih župnij so imeli večinoma na voljo tudi kakovostne orgle, ki so bile na Slovenskem osrednji cerkvenoglasbeni instrument. V teh cerkvah se začno v 19. stoletju oblikovati tudi prvi institucionalni arhivi muzikalij, katerih izhodišče so bile v mnogih primerih zapuščine v njih delujočih cerkvenih glasbenikov, nato pa so se bogatili in dopolnjevali z nakupi novejših glasbenih rokopisov in tiskov.

Na Slovenskem je bilo kar nekaj mestnih cerkva, v katerih je daleč v 19. stoletje preživela tradicija izvajanja vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb. Poseben položaj med njimi je imela prav gotovo ljubljanska stolnica. Njena glasbena kapela je ob koncu 18. stoletja doživela reorganizacijo tako po izvedbeni sestavi kot po strokovni usposobljenosti svojih članov. Dosegla je raven, kakršno so imele podobne ustanove v drugih avstrijskih deželah, ter je zadoščala za izvajanje najbolj kakovostnih sodobnih glasbenih del. Čeprav se je v času francoske okupacije in po njej zaradi pomanjkanja finančnih sredstev skrčila na nujno potrebno osebje,¹ to očitno ni bistveno vplivalo na njen repertoar. Ohranjeni seznam skladb v inventarju stolne kapele iz leta 1864 priča, da je tradicija izvajanja klasicističnih in zgodnjjeromantičnih vokalno-instrumentalnih cerkvenih skladb ostajala na stolnem koru živa še do smrti Gregorja Riharja (1796–1863). Med njimi najdemo dela v srednjeevropskem prostoru popularnih tujih skladateljev (Anton Diabelli, Johann Baptist Schiedermayr, Johann Nepomuk Hummel, Joseph in Michael Haydn, Joseph Leopold pl. Eybler, Carl Czerny), pa tudi skladbe na Slovenskem delujočih ustvarjalcev, kot so Leopold Ferdinand Schwerdt, Anton Höller in Josef Mikš ter Gašpar in Kamilo Mašek. Med inventarjem stolnice so navedeni poleg orgel tudi drugi glasbeni instrumenti: tri uporabne in tri neuporabne viole, viola, violon, neuporabni violončelo ter pavke.²

Podoben je bil položaj v drugih mestih na Slovenskem. V Novem mestu je izvajanje vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe preživelo vse do konca 70. let tako v frančiškanski kot kapiteljski cerkvi.³ Še celo trdnejša je bila tradicija v Gorici in Trstu, kjer je v stolni cerkvi preživela vse cecilijanske napade ter se ohranila še v 20. stoletje.⁴ Na Štajerskem je bila najpomembnejše cerkvenoglasbeno središče mariborska mestna župnijska cerkev, ki je po letu 1859 postala stolnica. Hrani bogat arhiv muzikalij, ki je nastal z združitvijo arhivov muzikalij mariborske župnijske cerkve in lavantinske škofijske kapele ter so ga nato dopolnjevali z novejšimi rokopisi in tiski. Njen repertoar se ne razlikuje bistveno od tistega v

Ljubljanski stolnici, opazna je le nekoliko močnejša zastopanost skladateljev dunajskega kroga, kar pa lahko pripišemo močnejšim povezavam s severom (Mariabor je bil pred letom 1859 del Sekavske škofije).⁵ Podobno velja za po obsegu in značilnostih primerljiv repertoar proštjske cerkve na Ptuju.⁶ Tudi celjska opatijska cerkev hrani zbirko muzikalij, ki obsega soroden repertoar. Čeprav so bile tu izvajalske možnosti verjetno nekoliko manjše kot v stolnih cerkvah, lahko iz ohranjenih muzikalij razberemo, da so si tudi v Celju prizadevali za dostojanstvu opatijske cerkve primerno raven cerkvene glasbe. Ob tem ne smemo prezreti možnosti, ki so se odpirale s sodelovanjem *Glasbenega društva (Musikverein)*, ki se je posvečalo tudi cerkveni glasbi kot enakovrednemu delu svojih glasbenih nalog.⁷

Čeprav ohranjeni viri izpričujejo izvajanje vokalno-instrumentalne glasbe v večini pomembnejših slovenskih cerkva, pa ne vemo veliko o njegovem dejanskem obsegu. Zelo verjetno je glasba zazvenela ob velikih praznikih in posebnih priložnostih, v škofijskih središčih morda tudi pri petih mašah ob nedeljah.

Če so raziskave orisale dovolj jasno podobo cerkvene glasbe v slovenskih mestih v prvi polovici 19. stoletja, pa se naše poznavanje cerkveno-glasbenega dela tega časa na podeželju opira na veliko manj zanesljive vire. Poznamo ga predvsem iz številnih člankov, ki se odzivajo na sodobne cerkvenoglasbene okoliščine ter z vedno ostrejšimi besedami terjajo spremembe, tako v repertoarju kot v kakovostni ravni izvedbe.

Cerkvena glasba na slovenskem podeželju v prvih desetletjih 19. stoletja se po razpoložljivih informacijah sodeč ni bistveno razlikovala od tiste v predjožefinskih časih. V podeželskih cerkvah, zlasti v majhnih, v času jožefinskih reform oblikovanih župnijah, so bili pogoji za izvajanje cerkvene glasbe več kot skromni. Na podeželju po pravilu ni bilo poklicnih glasbenikov ali ljubiteljev, ki bi opravili temeljitejšo glasbeno šolanje. Organistovsko službo so večinoma opravljali kar učitelji. Ti v učiteljskih pripravnicah niso bili deležni primerne glasbene izobrazbe, ki bi jih usposobila za glasbeno delo, povezano z njihovo službo.⁸ Čeprav je bila ena od nalog *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole (Musikschule an der Normal-Hauptschule)* v Ljubljani (ustanovljena 1816), da je organizirala pouk v petju in orglanju za učiteljske pripravnike, je bil obseg ur premajhen, da bi lahko to nalogo opravila zahtevam primerno. Zato je bila raven znanja podeželskih organistov prepuščena predvsem njihovi lastni prizadevnosti in talentu.

V začetku stoletja so bili izvajalci cerkvenega petja na slovenskem podeželju, kot že stoletja poprej, večinoma zbrani verniki. V prvih desetletjih 19. stoletja pa se je, pod vplivom reprezentativne umetniške cerkvene glasbe, vedno bolj uveljavljala glasba, ki jo je izvajala večinoma maloštevilna skupina pevcev na koru z orgelsko spremljavo. Te spremembe so se v posameznih deželah uveljavljale z različno intenzivnostjo. Najdlje se je enoglasno ljudsko petje ohranilo na Štajerskem. Preživelo je cecilijanstvo ter se ponekod ohranilo vse do 20. stoletja, do ponovnega razcveta cerkvenega ljudskega petja v 20. in 30. letih. Na Koroškem se je cerkveno ljudsko petje razvilo v improvizirano štiriglasje.⁹ Na Kranjskem naj bi se enoglasno cerkveno petje najprej umaknilo petju pevskega kora.¹⁰ Razlike pa so bile tudi v prevladujočem značaju cerkvenih pesmi. Koroške pesmi naj bi bile enolične, štajerske vesele in hitre, kranjske pa počasne in spevne.¹¹

Izvajalske moči podeželske cerkvene glasbe so zaokroževali ljudski godci, ki so ob praznikih in posebnih svečanostih v vaške cerkve prinesli vsaj kanček tiste baročne reprezentativnosti, ki je ostala do druge polovice 19. stoletja v ljudskem okusu idealnega cerkvenega obreda.¹² Njihova naloga je bil predvsem tuš ob vstopu in povzdigovanju, pa tudi kakšna poskočnica (valček, polka, mazurka, marš itd.) med samim obredom.¹³ Zaslužek godcev, pogosto pa tudi organistov, je bil odvisen od tega, kako so s svojo glasbo ugodili ljudskemu okusu.

Skozi 19. stoletje so skoraj vse podeželske župnijske cerkve pa tudi mnoge podružnice dobile velikosti prostora primerne orgle.¹⁴ Podeželske župnijske cerkve pa skoraj brez izjeme niso imele lastnih glasbenih arhivov. Nabava ustreznih not in njihovo prepisovanje je bila še daleč v drugo polovico stoletja naloga in breme organistov. Glasbeni repertoar, ki je zvenel v podeželskih cerkvah slovenskih pokrajin, je bil zato precej raznolik. Organisti so si iz različnih virov sestavljali lastne rokopisne pesmarice, v katerih so zbrali skladbe, ki so jih nato izvajali skozi cerkveno leto.¹⁵ V njih vsebovane pesmi so pridobili večinoma s prepisovanjem, včasih pa so bile tudi plod njihove ustvarjalnosti. Melodije in besedila so bila lahko njihovo lastno delo ali pa so jih črpali iz številnih nemških in starejših slovenskih cerkvenih pesmaric ali pa celo iz repertoarja znanih ljudskih in popularnih pesmi. Pri tem se niso ozirali na izvorno vsebino pesmi, tako da so za cerkveno rabo prirejali tudi melodije in glasbo posvetnih pesmi.¹⁶ Skladbe so bile deležne obsežnih predelav in okraševanj, včasih tako temeljitih, da je postal izvirni napev skoraj nerazpoznaven.¹⁷ Tako oblikovani repertoar je

bil organistova osebna last ter ga je ob selitvi na novo službeno mesto odnesel s seboj.¹⁸ Prav to je eden ob pomembnih razlogov, da se je tovrstno gradivo skoraj v celoti porazgubilo in o izvajanem repertoarju manjših cerkva ne vemo skoraj ničesar.

V prvih desetletjih 19. stoletja je delovalo nekaj avtorjev slovenskih cerkvenih pesmi, ki so večinoma nadaljevali tradicijo pojožefinske cerkvene pesmi. Med njimi so najpomembnejši Valentin Stanič (1744–1847), Andrej Kančnik (1775–1841), Janez Traven (1781–1847), Peter Danjko (1787–1873) in Janez Hink (1796–1886). Velik sloves je užival tudi Matevž Kračman (1773–1853), ki je bil avtor več do sedaj le delno identificiranih napevov cerkvenih pesmi.¹⁹

10.2 ZAČETKI REFORME CERKVENE GLASBE PRED RAZMAHOM CECILIJANSTVA

Zmanjšanje kakovosti cerkvene glasbe v prvi polovici 19. stoletja ni ostalo brez odmeva. Vse do nastopa cecilijanstva v 70. letih se v slovenskem in nemškem časopisju slovenskih dežel vrstijo članki, ki šibajo slabosti cerkvene glasbe na Slovenskem ter ponujajo bolj ali manj celovite in domišljene rešitve za njeno izboljšanje. Reformna prizadevanja pa niso ostajala le pri golem razpravljanju, temveč je bilo v teh desetletjih tudi kar nekaj, deloma uspešnih organizacijskih in ustvarjalnih prispevkov, ki so cerkvenoglasbenemu delu dali nov zagon.

Kronološko najzgodnejša so prizadevanja, da bi izboljšali izobrazbeno raven cerkvenih glasbenikov. Tako je stolni kapitelj že leta 1799 razpisal štipendijo za glasbenega učitelja ter bil leto pozneje, skupaj s stanovsko upravo in okrožnim uradom, eden od predlagateljev ustanovitve glasbene šole. Tudi v spomenici o ustanovitvi glasbene šole, ki jo je stanovom predložila *Filharmonična družba* (*Philharmonische Gesellschaft*) v Ljubljani leta 1803, je bil eden od razlogov, ki so načrt utemljevali, prav propadanje cerkvene glasbe.

Šele leta 1806 je stolnemu kapitlju uspelo ustanoviti glasbeno šolo pri ljubljanski stolnici. Naloga glasbenega učitelja je bila, da je poučeval različne instrumente ter figuralno in koralno petje. Namen šole pa ni bil le dvigniti kakovostno raven izvajalcev cerkvene glasbe ter zagotavljati potrebni naraščaj za obnavljanje stolne kapele. Prvič po Hrenovem času je bila z namero, da naj bi

pouk koralnega petja obiskovali tudi bogoslovci in drugi glasbeno še neizobraženi beneficiati, vsaj posredno poudarjena potreba po temeljitejši glasbeni izobrazbi slovenske duhovščine. Kljub temu šola ni pustila vidnejših sledov, saj je že po dobrih dveh letih prenehala delovati zaradi francoske okupacije in nevzdržnih finančnih bremen.

Možnosti za glasbeno šolanje so se v ljubljanski škofiji nekoliko izboljšale leta 1816, ko je bila ustanovljena *Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani. Njen program je določal, da morajo vsi gojenci od 5. tečaja sodelovati pri cerkvenem petju. Posebna pozornost je bila posvečena glasbenemu izobraževanju učiteljskih pripravnikov. Ti so obiskovali šestmesečni tečaj petja in orgljanja, s po tremi urami pouka tedensko. Kljub temu pa glasbena šola očitno še vse do sredine 50. let ni bistveno prispevala k dvigu izobrazbene ravni prihodnjih učiteljev. Od leta 1829 se v dokumentih vrstijo pritožbe o nezadostnem znanju učencev šole. Krivdo zanj naj bi nosil glasbeni učitelj Gašpar Mašek (1794–1873), ki se vse do upokojitve leta 1854 ni mogel otresti (kot kaže upravičenih) očitkov o malomarnosti in strokovni neusposobljenosti. Pevski pouk je obsegal petje izključno nemških cerkvenih pesmi, poučevanje klavirja pa je Mašek kar opuščal in učencem kljub temu izdajal spričevala.²⁰ Navzlic temu pa je, nenazadnje tudi po njegovi zaslugi, prodrlo spoznanje, da ob veljavnem programu, ki je za glasbeno izobraževanje prihodnjih učiteljev predpisoval tako skromen obseg ur, tudi najmarljivejši učitelj ne more doseči željenega cilja. Žal so vsi poskusi, da bi šolo reorganizirali, ostajali neuresničeni vse do leta 1854 zaradi nasprotujočih si mnenj in interesov med gubernijem, šolskim ministrstvom, škofijskim konzistorijem in *Filharmonično družbo*.

Slabo delovanje *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani, še zlasti pa nezadostna glasbena usposobljenost prihodnjih učiteljev-organistov, ni odmevala le v uradnih krogih, zadolženih za nadziranje njenega delovanja. Položaj je bil očitno do te mere zaostren, da je skupina ljubiteljev pripravljala celo ustanovitev društva za cerkveno glasbo, ki bi organiziralo lastno glasbeno šolo. O tej nameri poroča Philipp Jacob Rechfeld (1797–po 1862) leta 1846, ki pa očitno ni bil med ustanovitelji. V obsežnem članku utemeljuje nujnost dviga izvajalske ravni z dejstvom, da še tako idealna cerkvena glasba izgubi svoj učinek, če je slabo izvedena. Zato mora biti osnova vsakega prizadevanja za reformo cerkvene glasbe glasbena šola, ki bo izvajalcem posredovala ustrezno izobrazbo. Kot

model učinkovite organizacije kratko oriše ustroj in delo glasbene šole, ki je v letih od 1825 do 1832 obstajala v Gorici in katere vodja je bil. Tudi ta šola je izobraževala učiteljske pripravnike.²¹ O nadaljnji usodi te pobude nimamo poročil. Kljub temu se stanje še nekaj let ni bistveno spremenilo. Na popolno neprimerenost veljavnega programa, po katerem so se za delo organista izobraževali učiteljski pripravniki, je opozarjal tudi Etbin Henrik Costa leta 1852.²²

Tudi v drugih slovenskih mestih so ustanavljali društva, katerih namen je bil omogočati izobraževanje učiteljskih pripravnikov. Eden od namenov celjskega *Glasbenega društva (Musikverein)* je bil tudi »mladino v muziki, zlast pa šolske pripravnike v orgljanju prav dobro podučit«. ²³ Podobno vlogo naj bi med drugim imelo tudi mariborsko *Glasbeno društvo (Musikverein)*, ustanovljeno leta 1825.

Spremenjeni odnosi med cerkvijo in državo v porevolucijskem času so prinesli spremembe tudi v glasbeno šolanje učiteljev. Z reorganizacijo *Glasbene šole C. kr. vzorčne glavne šole* v Ljubljani leta 1854 so bili dejansko uresničeni predlogi, ki jih je konsistorij posredoval državnim organom v drugi polovici 40. let. Z novim pravilnikom je bilo glasbeno šolanje učiteljskih pripravnikov podaljšano na dve leti s po 12 urami tedensko. Predmeti so obsegali petje, violino, orgle, klavir in generalni bas.

Šolsko delo je pod novim učiteljem Kamilom Maškom (1831–1859) ter njegovim naslednikom Antonom Nedvedom (1829–1896) očitno uspešno potekalo vse do reorganizacije šolstva v 70. letih, ko je bila leta 1875 *Glasbena šola C. kr. vzorčne glavne šole* priključena glasbeni šoli *Filharmonične družbe*, oddelek za učiteljske pripravnike pa učiteljišču. Z novo šolsko zakonodajo in odstopom od konkordata (1874) je Cerkev izgubila nadzor nad šolstvom, hkrati pa je bila postopno pretrgana tudi vez med službama organista in učitelja. Čeprav je glasbeni pouk ostal del predmetnika tudi na novih učiteljiščih, so nove okoliščine, tudi zaradi političnega položaja, narekovale Cerkvi, da se je bolj oprla na lastne moči. Dozorel je čas za ustanovitev zasebnih orglarskih šol, ki so začele delovati v okviru cecilijanskega gibanja.

Ob koncu 40. let se je tudi na Štajerskem zbudil odpor do nevzdržnega stanja cerkvene glasbe. Prvi znaki spremenjenega okusa so se kazali v osamljenih publicističnih prispevkih. Stvarnejša pobuda je bila oblikovana na učiteljskem zborovanju v Braslovčah, 2. maja 1850. Udeleženci so predlagali nekaj ukrepov za obnovo ljudskega petja, ki so obsegali prepoved izvajanja neodobrenih pesmi

pri bogoslužju in izid nove, uradne škofijske pesmarice s spremljevalnim gradivom za organiste.²⁴ Pobuda je bila sprejeta ugodno, tako pri vodstvu lavantinske škofije kot pri pristojnem državnem ministrstvu. Razvila se je široka razprava o podobi in obsegu pesmarice, ki pa je pokazala vrsto nepremostljivih ovir in konceptualnih razhajanj, ki so končno privedla do propada načrta.²⁵

Da bi vsaj delno izpolnili to praznino ter dali organistom in učiteljem na voljo primeren repertoar, so poskusili z rubriko *Slovenska grlica* v zborniku *Drobtinice*. Prinesla je nekaj novih besedil za cerkvene pesmi, v glasbenem pogledu pa le nekaj od vsepovsod nabranih skladb v 5. in 6. letniku (1850, 1851). Nekaj let pozneje (1857) je na nevzdržne razmere v cerkveni glasbi opozoril tudi škof Anton Martin Slomšek (1800–1862). V članku *Cerkveno petje nekdanjo in sedanja po Štajerskem* je predstavil svoj pogled na primerno cerkveno glasbo. V grobih potezah se opira na veljavno cerkveno-glasbeno zakonodajo, predvsem na okrožnico *Annus qui* papeža Benedikta XIV. Za večino običajnega bogoslužja v podeželskih in mestnih cerkvah si želi pastoralno učinkovitega, le z orglami spremljanega ljudskega petja v narodnih jezikih, brez sodelovanja instrumentov ali celo ljudskih godcev. Pri slovesnem bogoslužju pa naj slavnosti primerno poje zbor, ne ljudstvo, s spremljavo orgel ali instrumentalistov.²⁶

Tudi Kamilo Mašek je k reformi cerkvene glasbe prispeval s publicističnim delovanjem. V obsežnem članku *O cerkvenem petji in orgljanji po deželi* iz leta 1857 je zagovarjal podobna izhodišča. Tudi zanj je ideal cerkvene glasbe ljudsko petje, ki ga je treba razširjati. V članku je strnil osnovna stilistična merila za primerno cerkveno glasbo. V uporabljenih značilnih besednih zvezah, kot so »ginljivo soglasje« ali petje kot »molitev pobožnega srca«, se kaže izrazita prevlada zgodnjeromantične estetike. Opozarja tudi, da je izobrazbena raven organistov večinoma prenizka za primerno vodenje cerkvene glasbe, zato bi se morali nenehno izpopolnjevati. Pretežni del članka obsega obširne sezname učbenikov za glasbeno teoretske discipline ter zbirke primernih orgelskih skladb. Te vsebujejo dela znanih in manj znanih nemških mojstrov, ne moremo pa razbrati kakšne določnejše stilne orientacije.²⁷

Obsežni Maškov članek se zdi kar prenapolnjen z vsebino. Tega se je zavedal tudi Mašek ter že v njem napovedal izdajo pevske šole in pozval bralce, naj mu pošiljajo primerne skladbe. Načrtovana pevska šola pa je že naslednje leto prerasla v glasbeni časopis *Cäcilia*,²⁸ ki je ob skladbah prinašal tudi krajše spise o glasbenih

vprašanih. Prispevki časopisa se odzivajo na oba temeljna problema, ki ju lahko zasledujemo v vseh razmišljanjih o izboljšanju cerkvene glasbe v tem času. Dvigu izobrazbene ravni podeželskega organista so namenjeni članki o pevskem pouku, preludiranju, modulaciji, zgradbi in vzdrževanju orgel in o harmoniji, medtem ko so številne latinske in dvojezične nemško-slovenske skladbe bogatile sicer uboren in večinoma nekakovosten repertoar cerkvene glasbe na Slovenskem.

Ob tem pa ne moremo spregledati dejstva, da se v nekaterih prispevkih že odražajo novi pogledi na cerkveno glasbo, ki so se v tem času uveljavljali v tujini, zlasti v Nemčiji. Maškova *Cäcilija* je opozorila na skladnost cerkvene glasbe z liturgičnimi predpisi, očiten pa je tudi prodor historicističnega mišljenja. Mašek je v svojem časopisu objavil vrsto biografij cerkvenih skladateljev. Njihov izbor in vrstni red kažeta, da so nanj že vplivala razmišljanja in vrednostne sodbe nemških glasbenih piscev. Prvenstvo med cerkvenimi skladatelji pripisuje Palestrini, ki ga je imenoval kot »kralja cerkvene glasbe«, ob njega pa je postavil še Gallusa, Lassa in Allegrija. Čeprav vrsto biografij nadaljuje z orisi življenjske poti skladateljev klasicizma, pa iz besedila ne moremo čisto jasno razbrati, kakšno stališče je imel do njihovega cerkvenoglasbenega ustvarjanja. Posebej je podčrtal le tiste skladbe, ki jim je nemška publicistika prve polovice 19. stoletja dala pečat prave cerkvene glasbe. Tako v biografiji Josepha Haydna,²⁹ ob občudovanju skladateljeve genialnosti v simfonični in komorni glasbi, navaja le število cerkvenoglasbenih del. Med Mozartovimi omenja le čudoviti *Requiem*.³⁰ Priznanje pa daje Mihaelu Haydnu, ki je po njegovem mnenju eden od najboljših skladateljev prave cerkvene glasbe.³¹

Nemška prizadevanja za reformo cerkvene glasbe pa niso odmevala le v Maškovi *Cäciliji*. Na Slovensko so začele prihajati tudi nekatere izdaje regensburškega kroga. Stolni kor je že pod vodstvom Gregorja Riharja nakupil prve zvezke Proskejeve izdaje *Musica Divina*, ki prinašajo izbor cerkvene glasbe 16. in 17. stoletja.³² Pozneje so zbirko dopolnili in razširili z nakupom zbirke *Selectus novus misarum*.³³ Dela klasične vokalne polifonije pa so očitno, sicer redko in posamič, prodirala tudi v repertoar cerkvene glasbe na Slovenskem. Tako Mašek leta 1857 poroča, da se o lepoti in učinkovanju Palestrinovega *Miserere* lahko prepriča vsakdo pri obredih velikega tedna, ko ga v ljubljanski stolnici izvaja zbor bogoslovcev.³⁴ Le nekaj let pozneje (verjetno med 1859 in 1861) je dela klasične polifonije izvajal tudi Anton Hribar v Vipavi.³⁵

Ob koncu 60. let se pokažejo tudi prvi znaki prebujenega zanimanja za gregorijanski koral. Tako so bili že v *Rituale labacense* vključeni koralni napevi vigilije za umrle. Pomemben korak pa je storil Blaž Potočnik (1799–1872), ki je leta 1859 izdal *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt (Oficij za božič in sveto velikonočno sedemdnjeje v koralnih notah postavljen)*.³⁶ Delo poleg koralnih napevov za oficij božiča in velikega tedna vsebuje tudi obširen uvod, ki govori o problematiki korala s teoretske plati. Podobno vsebino ima tudi članek *Nekatere besede o cerkvenih rečeh* Petra Hitzingerja (1812–1867) iz istega leta, ki opozarja na veliko nepoznavanje korala med sodobnimi glasbeniki, ter podrobno razpravlja o sistemu modusov, solmizacije, heksakordov in drugih vprašanih koralne teorije.³⁷

10.3 CERKVENOGLASBENA USTVARJALNOST PREDCECILIJANSKEGA ČASA

Medtem ko so potekale razprave o izboljšanju cerkvene glasbe po vsem slovenskem etničnem ozemlju, je bilo le malo odločnejših korakov za spodbuditev izvirne glasbene ustvarjalnosti. Močno je primanjkovalo skladb na slovenska besedila, saj je bilo mogoče repertoar latinske cerkvene glasbe različnih zahtevnosti zlahka dobiti v tujini. Zato je toliko močnejše odmevalo delovanje treh skladateljev – Gregorja Riharja, Luke Dolinarja in Blaža Potočnika – ki so od začetka 30. let ustvarili celovit repertoar slovenske cerkvene glasbe s slovenskimi besedili. Prvenstvo v trojici je tradicija pripisala Gregorju Riharju (1796–1863), čeprav se zdi, da je idejna izhodišča reformnih prizadevanj pripravil predvsem vsestranski erudit Blaž Potočnik, z izdajami del pa ga je za nekaj let prehitel Luka Dolinar. Odsotnost primerne repertoarja je poskušal Gregor Rihar zapolniti z velikopoteznim ustvarjalnim naporom. V dobrih dvajsetih letih je izšlo enajst glasbenih zbirk, prva ima naslov *Viže ze svete pesmi perve bukvice od Bl. Potočnika četveroglasno postavljene od Gr. Riharja* (1845), ter več kot devetdeset posameznih pol s krajšimi skladbami. Zadnje izdaje so izšle neposredno po skladateljevi smrti, med letoma 1864 in 1866.³⁸ S svojimi deli je želel ponuditi repertoar, ki bi izpodrinil skladbe, ki so bile za cerkev neprimerne, in sicer zaradi dogmatsko spornega besedila, kompozicijske nedospelosti ali odločno preveč

SLIKA 10.1 Gregor Rihar (dlib).



posvetnjaškega značaja. Njegove zbirke vsebujejo celovit repertoar, ki bi ga za izvajanje cerkvene glasbe potrebovala manjša podeželska cerkev. Obsega od mašnih pesmi za tihe maše, prek pesmi za velike praznike temporalna, Marijine in svetniške praznike, evharistične, adventne in postne pesmi, do maše za rajne. Večina skladb je na slovenska besedila, torej so bile namenjene predvsem podeželskim cerkvam in manj slovesnemu bogoslužju v večjih mestnih cerkvah. Na latinska besedila je zložil le skladbe za praznik svetega Rešnjega Telesa in večje število uglasbitev *Tantum ergo*. Programska naravnost izdaj se kaže tudi v izbiri svetniških pesmi, ki zajemajo zavetnike cerkva v ljubljanski škofiji.

Rihar je ustvaril glasbo, ki je bila primerna za cerkev in dostopna popularnemu okusu. Zanj je značilna spевна, ariozna melodika, ki se včasih ne razlikuje

bistveno od tedaj popularnih glasbenih zvrsti, od opere in spevoigre, pa vse do plesne glasbe. Podpira jo klasicistično jasna, večinoma na osnovne harmonske stopnje omejena harmonija, ki pa je v orgelski spremljavi pogosto razdrobljena v živahno figuraliko. Glasbeni stavek pogosto dopušča različne možnosti izvedbe, od solista ali enoglasnega zbora, prek solistično ali zborovsko zasedenega dvoglasja zgornjih glasov, do polnega štiriglasnega vokalnega stavka, vedno z orgelsko spremljavo.

Skladbe so hitro postale popularne, nekateri napevi so kmalu ponarodeli. Uspeha Riharjevih prizadevanj pa ni prinesla le premišljena in okusu prebivalstva slovenskih dežel prilagojena kompozicijska zasnova njegovih skladb. K njihovi razširjenosti je brez dvoma pripomogla tudi podpora cerkvenega predstojništva, ki je v njih prepoznalo sredstvo za ublažitev nevzdržnega stanja cerkvene glasbe v ljubljanski škofiji. Tako je 8. avgusta 1857 izšel škofijski *Razpis*, ki označuje Riharjeve skladbe kot najprimernejše za povzdignitev mašnega bogoslužja in drugih pobožnosti. Cerkvam ljubljanske škofije dovoljuje oz. celo nalaga dolžnost, da iz cerkvenega denarja kupijo Riharjeve izdaje, ki naj ostanejo župnijska last in temelj glasbenega arhiva. Okrožnica poudarja, da je uvajanje Riharjevih skladb ponekod že dalo izjemne rezultate ter s tem utemeljuje zahtevo cerkvenih oblasti, da se jih uvede tudi drugod, kjer je bil repertoar še vedno neprimeren.³⁹

Ustvarjanje Riharjevih sodelavcev Luke Dolinarja (1794–1863) in Blaža Potočnika je bilo, vsaj v glasbenem pogledu, po obsegu, kakovosti in odmevu skromnejše. Prvi je izdal pet zbirk skladb, večinoma na lastna besedila (*Napevi za pesme v Nedele celiga leta* [1829], *Napevi za pesme v Godove in Praznike celiga leta* [1838, 2. natis 1862], *Napevi (vishe) za pesme od Farnih Pomočnikov ali Patronov v Ljubljanski škofiji* [1839], *Vishe za pesme od Svetnikov in Svetnic v Ljubljanski škofiji samo v podružnicah češčeni* [1841]). Za nekaj pesmi je prevzel že znane in priljubljene melodije. Njegov glasbeni stavek je v splošnih potezah nekoliko bolj okoren in izdaja glasbenega samouka, vendar to ni zmanjšalo priljubljenosti nekaterih pesmi, ki so kmalu ponarodele. Blaž Potočnik pa je k prenovi slovenske cerkvene pesmi prispeval predvsem kot ustvarjalec številnih jezikovno dospelejših in dogmatsko neoporečnih besedil. Izdal jih je v odmevnih zbirkah *Svete pesme za vse veleke prazneke in godove med letam* (1827, več razširjenih ponatisov) in *Svete pesme druge bukvice* (1843, pozneje ponatisnjene). Njegovo glasbeno

ustvarjanje kaže sicer solidno, vendar še vedno skromno glasbeno izobrazbo in je bilo motivirano s trenutnimi potrebami okolja, v katerem je deloval.

Riharjeva ustvarjalnost je postala vzor za naslednjo generacijo slovenskih ustvarjalcev. Med ustvarjalci so bili predvsem učitelji, njihove skladbe pa so bile po pravilu odziv na potrebe cerkva, v katerih so vodili cerkveno glasbo. Leopold Cvek (1814–1896) je izdal več zbirk skladb (*Napevi za svete pesmi* [1851], *Napevi k pesmam za Cerkev, šolo in kratek čas* [1854], *12 cerkvenih pesem* [1872], *5 božičnih pesem* [1878]), ki uspešno sledijo popularnemu okusu in so imele tudi temu primeren ugoden odmev. Komponiral je tudi več krajših skladb na latinska besedila, ki pa so ostale v rokopisu. V kanonu slovenske cerkvene pesmi so se zasedle tudi skladbe Andreja Vavkna (1838–1898) in Leopolda Belarja (1828–1899). Slednji je pomemben del službene poti preživel v Ljubljani, kjer je vodil tudi cerkveno glasbo v župnijski cerkvi sv. Jakoba. Nekoliko boljše razmere za glasbeno poustvarjanje v mestnem okolju, pa tudi vsaj pogojno simpatiziranje s cecilijanskim gibanjem, so prinesle nekoliko ambicioznejšo ustvarjalnost. Ob vrsti slovenskih cerkvenih pesmi je skladal tudi krajše skladbe na latinska besedila, ki pa niso doživele objave. Manj je bil slovenski javnosti znan Josip Levičnik (1826–1900), ki v času življenja ni doživel veliko natisov svojih skladb (*Slava Bogu na višavah, dva božična napeva* [1864]). Iz njegovega obsežnega opusa cerkvenih skladb na latinska in slovenska besedila je del železnega repertoarja slovenske cerkvene pesmi postalo le nekaj najznačilnejših del, ki zvesto sledijo zgledu Gregorja Riharja.

K repertoarju slovenske cerkvene glasbe je obrobno in z malo odmeva prispevalo še nekaj drugih skladateljev, med njimi so značilnejši Anton Kunšič (1839–1878), Janez Miklošič (1823–1901), ki je zložil skoraj že cecilijansko umerjeno *Mašo za štiri moške glasove, orgle in violon* (1863) in Jurij Flajšman (1818–1876).

Nekoliko drugačen je bil ustvarjalni prispevek Kamila Maška. Njegov cerkvenoglasbeni opus lahko razdelimo v dve skupini. Na eni strani se je posvečal reprezentativni cerkveni glasbi na latinska besedila, ki – kolikor lahko sklepamo na podlagi trenutne raziskanosti – sledi srednjeevropskim zgledom. Na drugi strani pa je zložil vrsto cerkvenih pesmi na dvojezična slovensko-nemška besedila, ki jih je objavljajl v svoji reviji *Cäcilia* in s katerimi je želel ponuditi primeren repertoar predvsem podeželskim organistom. V njih se že kaže nov, na zgledih iz

tuje glasbene produkcije utemeljen okus, ki ga je par desetletij pozneje populariziralo cecilijansko gibanje. Označuje ga izrazna zadržanost, ki se odraža v umirjeni, skoraj stereotipni melodiki in ritmiki. Ob vsečni produkciji riharjanskega kova tovrstna glasba ni imela velikega odmeva.

10.4 CERKVENA GLASBA NA SLOVENSLEM V ČASU CECILIJANSTVA

Do začetka 60. let so prizadevanja za reformo cerkvene glasbe potekala harmonično, brez očitnih nasprotovanj. Iz tujine pritekajoče spodbude so se z veliko mero posluha za izvajalske in perceptivne danosti slovenskih mest in podeželja vključevale v cerkvenoglasbeno prakso. Če so si tam, kjer so izvajalske možnosti to dopuščale, vsaj ob posebnih priložnostih prizadevali izvajati skladbe po historicističnem okusu, so na podeželju prevladoval skladbe Riharja in njegovega kroga, deloma pa je cerkvena glasba ostajala še na stopnji s preloma stoletja. Stanje je leta 1862 orisal Matija Japelj v članku *Prosto mnenje o cerkveni godbi*. V njem loči tri vrste organistov. Prvi so celo življenje izvajali le nekaj lastnih napevov. Ljudstvo naj bi od te puste enoličnosti popolnoma otopelo. Drugi organisti, v katerih lahko prepoznamo pristaše riharjevskega repertoarja, so pri ljudeh izredno priljubljeni. Njihovo petje je »brez disharmonij«, torej v kompozicijskem pogledu dovolj kakovostno, hkrati pa »glas tako lahko in milo povzdignejo, da človeka do dna serca presunejo in ga tako k pobožni molitvi spodbudijo [...]«. Repertoar se je zdel Japlju raznolik ter vsebinsko primeren poteku cerkvenega leta. V tretjo skupino organistov je uvrstil tiste, ki so hoteli za vsako ceno ugoditi »zahtevi časa« in »pravemu cerkvenemu ritmozu«. Igrali so le počasne in otožne preludije, njihovo petje pa je označil kot tiho in zaspano.⁴⁰

Nasprotju med starim in novim, ki ga je občutil v slovenski cerkveni glasbi svojega časa Japelj, pa se je pridružilo še nasprotje med domačim in tujim, v očeh sodobnih piscev predvsem nemškimi. Prvi se je o tem že istega leta izrekel Jožef Levičnik v članku *Beseda o slovenskih cerkvenih pesmih in napevih*. Ob obsežnem slavospevu Riharju ter drugim cerkvenoglasbenim skladateljem in piscem besedil, se je kratko dotaknil tudi delovanja Kamila Maška. Po Levičnikovem mnenju je *Cäcilja* v nasprotju z delovanjem Riharjevega kroga temeljila na tujih idejah, zato na Slovenskem ni imela primerne odmeva.⁴¹

Še izraziteje se je odpor do novega, ki je prihajalo k nam iz tujine, pokazal ob zgledu Antona Nedvéda. Ta si je dejavno prizadeval za resno in kompozicijsko kakovostno cerkveno glasbo, sodobniki pa so mu očitali, da se je večkrat izrazilo negativno izrekel o kakovosti Riharjevih skladb. Tako naj bi bil pri pouku učiteljskih pripravnikov o Riharjevih skladbah izjavil naslednje: »Tej bedi na Kranjskem je treba narediti konec!« in »[...] morda je imel Rihar zasluge za cerkveno glasbo.«⁴² Dokončno zaostritev odnosov pa je prinesel njegov poskus, da bi pri petju večernic v ljubljanski stolnici zamenjali Riharjeve štiriglasne antifone in himnuse z enoglasnim (verjetno koralnim) petjem. Odzvala sta se tako celovski *Slovenec* kot *Novice gospodarske, obertnijske in narodske*. Prvi ga je poniževalno označil za nekega učitelja v Ljubljani, ki si drzne poseči v Riharjevo dediščino. *Novice* pa so njegov poskus imenovala »kolosalna predrznost«.⁴³

Da je bilo nasprotovanje živo še nekaj let pozneje, dokazuje uredniška opomba k članku Ferdinanda Vigeleja *O cerkveni glasbi v Učiteljskem tovarišu* leta 1868. Urednik, Andrej Praprotnik, je imel v mislih verjetno prav Nedvéda, ko je zapisal, da »[...] po pripravnicah tuji kulturonosni učeniki zatirajo edino lepo narodno petje.«⁴⁴ Tudi Levičnik je v *Zgodnji Danici* leta 1868 ponovno opozoril, da skušajo nekateri izpodriniti Riharja.⁴⁵

Novosti, ki so se uveljavljale v vseh evropskih katoliških deželah, pa so se kljub nasprotovanjem vedno bolj uveljavljale tudi na Slovenskem. Leta 1868 je izšla okrožnica stolnega prošta Janeza Z. Pogačarja, ki obravnava načrte za izboljšanje cerkvene glasbe ljubljanski stolnici. V svojih razmišljanjih se Pogačar popolnoma naslanja na avtoriteto vodilnih nemških cecilijancev, zlasti Franza X. Witta, Carla Proskeja in Ignaza Oberhoferja. Po njegovem mnenju bi morala reforma zajeti predvsem petje pri latinskih petih mašah. Klasicistični in zgodnjeromantični vokalno-instrumentalni cerkveni repertoar morajo nadomestiti koral, vokalna polifonija 16. in 17. stoletja ter v duhu obeh komponirana sodobna cerkvena glasba. Od tujih ideologov cecilijanstva je prevzel tudi pogled na zgodovino cerkvene glasbe, s katerim poskuša utemeljiti idejo cecilijanskega repertoarja. Uresničenje ideala cerkvene glasbe vidi v delih Palestrine in posnemovalcev – med njimi posebej omenja Jacobusa Gallusa – razsvetljenstvo in glasbeni klasicizem pa šteje kot čas največjega propada, ki se mu niso mogli izogniti niti velikani, kot so bili Wolfgang A. Mozart, Joseph Haydn in Ludwig van Beethoven. Povsem drugačni pa so bili Pogačarjevi

pogledi na petje pri tihih mašah, kjer se je zadovoljil z dosežki Gregorja Riharja in njegovih posnemovalcev.⁴⁶

Omenjena okrožnica pa je imela tudi izrazito praktičen namen. Z njo je Počar želel pridobiti podporo javnosti za načrt reforme cerkvenega petja v stolnici, ki ga je pripravljala novi regens chori Anton Foerster (1837–1926). Jedro tega načrta je bilo povečanje pevskega zbora, ki bi s tem postal izvajalsko telo, ustrezno cecilijanskemu stilnemu idealu. Zgornje glasove naj bi, po končanem pevskem šolanju pri Foersterju, prevzemali deški pevci, za svoje sodelovanje pa bi prejeli honorar.

Foerster je sicer uspel sestaviti deški zbor, ki je štel 50 pevcev, ki pa je kmalu zamrl.⁴⁷ To pa ni povsem zavrlo reforme. Po poročilu o repertoarju stolnega kora med letoma 1868 in 1876, ki ga je Foerster poslal Wittovemu časopisu *Musica sacra*, lahko sklepamo, da je v naslednjih letih prevladala izrazito cecilijanska usmeritev. Med instrumentalnimi mašami prevladujejo cecilijanske (Witt, Mettenleiter, Rampis, Benz, Greith), izvajali pa so tudi skladbe starejših skladateljev, vendar s popravki, ki so jih uskladili z zahtevami cerkvenih predpisov. Med manjšimi cerkvenimi skladbami je ob cecilijanskih skladateljih zastopanih tudi nekaj mojstrov 16. in 17. stoletja, npr. Gregorio Allegri, Jacobus Gallus, Antonio Lotti, Martini, Alessandro Scarlatti, Ludovico da Viadana, Tomas Luis de Victoria. Nemškimi zglede je Foerster sledil tudi pri odnosu do sodobne ustvarjalnosti. V seznamu najdemo le skladbe, ki so bile splošno priznane kot cerkvene, npr. Mozartov *Ave verum*, Lisztova in Mendelssohnova *Ave Maria*. Očitna pa je odsotnost domače ustvarjalnosti. Ob delih Antona Foersterja je s tremi *Tantum ergo* zastopan le Anton Nedvčed. Repertoar stolnega kora je zaokrožalo enoglasno koralno petje, z orgelsko spremljavo ali brez.⁴⁸ Te programske tendence so se še poglobljale v naslednjih letih, vse do konca 19. stoletja.⁴⁹

Cecilijansko delovanje pa se ni uveljavilo le na Kranjskem. Prav v letu, ko je Foerster poročal o svojih dosežkih, najdemo v *Fliegende Blätter* še eno sled cecilijanskega delovanja. Dne 28. 8. 1876 je pevsko društvo *Slavec*, pod vodstvom Antona Hribarja in ob orgljanju Avgusta Armina Lebana, v cerkvi sv. Ignacija na Travniku v Gorici izvedlo mašo nemškega cecilijanskega skladatelja Heinricha Oberhofferja. Poročilo navaja, da je izvedba doživela lep uspeh ter da nameravajo omenjeno mašo ponovno izvajati na zahvalno nedeljo in praznik Vseh svetih.⁵⁰ S tem je Hribar očitno nadaljeval že v Vipavi začeta prizadevanja za reformo

SLIKA 10.2 Anton Foerster (dlib).



cerkvene glasbe. Sprejemanje cecilijanskih idej pa je seglo tudi na simbolno raven. Franz X. Witt je bil izvoljen za častnega člana pevskega društva *Slavec*, kar so trije odposlanci slovesno razglasili v pozdravnem nagovoru na občnem zboru *Allgemeiner Cäcilien-Verein* (*Splošnega cecilijinega društva*) v Gradcu 1876.

Prav ta občni zbor, ki ga je priredila drugače še posebej dejavna podružnica za Sekovsko škofijo, pa je sprožil prizadevanja za ustanovitev podobnega društva tudi na Slovenskem. Udeležilo se ga je dvajset predstavnikov s Kranjskega in Goriškega.⁵¹ Že v Gradcu so izvolili odbor, ki je začel pripravljati ustanovitev cecilijinega društva. Zamisel je dobila podporo tudi na dekanijskih konferencah, kjer so razpravljali o cerkvenem petju.⁵² Tako je bilo že naslednje leto ustanovljeno *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo*, ki je postalo organizacijski okvir intenzivnejših prizadevanj za izboljšanje cerkvene glasbe v škofiji, pa tudi zunaj nje.

Program novega društva je povzel p. Hugolin Sattner (1851–1934) v knjižici *Cerkvena glasba kakošna je in kakošna bi morala biti* (Ljubljana 1877), ki so jo

v prvem letu delovanja kot društveno darilo prejeli vsi člani. Njegov cilj je bila prenova cerkvene glasbe »v smislu ter duhu svete cerkve, na podlagi cerkvenih določb in ukazov«. Izhodišče reforme je bilo natančno upoštevanje navodil za opravljanje različnih obredov in zanje predpisanih besedil, vključno s tistimi deli, ki naj se izvajajo peto. To je v praksi pomenilo opustitev stoletja uporabljane prakse nadomeščanja nekaterih predpisanih liturgičnih spevov v latinskem jeziku pri slovesni maši in blagoslovu z najsvetejšim s slovenskimi oz. nemškimi cerkvenimi pesmimi. Ob tem pa se je zavzemalo tudi za stilistično prenovo izvajane cerkvene glasbe. Prizadevali so si za objektivizacijo cerkvene glasbe, ki naj ne bi odražala časa nastanka, nacionalne pripadnosti in okusa ustvarjalca ali izvajalca. Ideal take cerkvene glasbe so videli uresničen v gregorijanskem koralu in vokalni polifoniji 16. in 17. stoletja. Zato so vse novonastale skladbe presojali na podlagi tega, v kolikšni meri odražajo podobno oblikovanje glasbenih prvin.

Velik del dejavnosti društva pa je bil usmerjen tudi v izboljšanje kakovosti cerkvenoglasbenega poustvarjanja na Slovenskem. Na podlagi zgledov iz nemško govorečih dežel so vzpostavili vrsto ključnih dejavnosti in institucij, ki so uspele uresničiti mnoge od ciljev, za katere so si zagovorniki reforme večinoma neuspešno prizadevali v preteklih desetletjih. Prvi ukrep je bilo ustanavljanje pokrajinskih in pozneje celo lokalnih cecilijinih društev, ki so sodelovanju cerkvenih glasbenikov in njihovih podpornikov omogočala potrebno organizacijsko podporo.

Svoje cilje je slovensko cecilijanstvo poskušalo doseči predvsem z izobraževanjem cerkvenih glasbenikov. Na tem področju je bilo najbolj dejavno *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo*, katerega dejavnost je zaradi tega in zaradi odločne podpore škofijskega vodstva dobila vseslovenski pomen.

V praksi že delujočim cerkvenim glasbenikom je bila namenjena revija *Cerkveni glasbenik* (1878), ki je bila tudi prva, povsem v slovenskem jeziku objavljana glasbena revija na Slovenskem. Prinašala je tekstovni del, od ustanovitve do leta 1904 ga je urejal Janez Gnjezda (1838–1904), v katerem so bili raznovrstni članki, večinoma povezani s cerkveno glasbo, občasno pa so se dotikali tudi splošnih glasbenih vprašanj. Osrednja pozornost je bila namenjena propagiranju ključnih ciljev cecilijanske reforme, pa tudi izobraževanju na področjih liturgike, cerkvenoglasbene stilstike, glasbene zgodovine, teorije in izvajanja gregorijanskega koralu, glasbene teorije, dirigiranja in orglarstva. Oglaševali so nove

slovenske cerkvenoglasbene izdaje, ki so bile vedno pospremljene s kratkimi ocenami. Vse do leta 1908 jih je večinoma pisal Anton Foerster. Z njimi so opravljali podobno nalogo, kot jo je v nemškem govornem prostoru imel *Cäcilien-Vereins-Catalog*, torej je sodobni ustvarjalnosti nastavljal cecilijansko ogledalo ter usmerjal bralstvo k izbiri in nakupu stilistično ustreznega repertoarja.

Podobno in morda še bolj vplivno vlogo je imela tudi glasbena priloga revije, od ustanovitve do leta 1908 jo je urejal Anton Foerster, ki je redno prinašala nova cerkvenoglasbena dela. Ta so bila večinoma delo domačih avtorjev in so se neposredno odzivala na potrebe izvajanja liturgično korektne cerkvene glasbe v slovenskem okolju.

Druga dejavnost, ki je dolgoročno izredno pomembno vplivala na razvoj cerkvene glasbe na Slovenskem, pa je bila ustanovitev *Orglarske šole* v Ljubljani (1877). Ta je v naslednjih desetletjih izobrazila številne mlade glasbenike, ki so nato s pridobljenim znanjem spreminjali stilistično podobo in kakovostno raven cerkvene glasbe na Slovenskem. Pouk je potekal dve leti. Abiturienti so morali imeti temeljno znanje v igranju na klavir in orgle, glasbeni teoriji, obvladati so morali osnove improvizacije, pa tudi glasbeno zgodovino, cerkvenoglasbeno estetiko in liturgiko. Tudi v tej ustanovi je imel osrednjo vlogo Anton Foerster, ki je poučeval večino glasbenih predmetov. Pedagoško dejavnost šole je *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo* dopolnjevalo z občasnimi tečaji in vzornimi izvedbami bogoslužja, na katerih so se lahko v praksi že delujoči cerkveni glasbeniki izpopolnjevali ali seznanili z novostmi.

Nekaj let za *Cecilijinim društvom za ljubljansko škofijo* so bila podobna društva ustanovljena tudi v drugih slovenskih pokrajinah. *Cecilijino društvo za goriško nadškofijo* (1883) je svoje delovanje usmerilo v prirejanje občasnih izobraževalnih tečajev in izdajanje muzikalij. *Cecilijino društvo za lavantisko škofijo* (1887) pa se je po ambicioznem začetku za vrsto let usmerjalo predvsem v podporo cerkveni glasbi v mariborski stolnici ter imelo zato predvsem lokalni značaj.

Ustvarjalnost skladateljev cecilijanskega kroga lahko razdelimo na dva dela. Na eni strani so skladbe latinska obredna besedila. Te skladbe so nastajale predvsem kot dopolnilo k repertoarju, ki je pritekal na Slovensko iz tujine, predvsem iz glasbenih založb na nemško govorečem ozemlju. Deloma so bile rezultat ambicije na slovenskem živečih skladateljev, da bi se uveljavili tudi zunaj slovenskega



SLIKA 10.3 Gojenci in profesorji *Orglarske šole Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo* v Ljubljani (Narodna in univerzitetna knjižnica, Glasbena zbirka).

ozemlja. Pretežno pa so bile namenjene za glasbeno oblikovanje slovesnega bogoslužja tistih slovenskih cerkva, ki niso imele izvajalskih moči za ambicioznejše oblikovana tuja glasbena dela. Samoomejevanje pri izvajalski zahtevnosti in bolj ali manj dosledno upoštevanje strogih cecilijanskih stilističnih meril je pogosto povsem načelo estetsko vrednost teh del. Med njimi ne najdemo velikih reprezentativnih stvaritev z zadostno estetsko vrednostjo, ki bi prenesla prenos na koncertni oder. Toliko pogosteje pa stereotipne primerke funkcionalne glasbe, ki ločeni od svojega namena nimajo nikakršne umetniške vrednosti.

Najpomembnejši ustvarjalec latinske cerkvene glasbe tega časa na Slovenskem je bil Anton Foerster. Zložil je skoraj nepregledno množico skladb, ki so večinoma izšle v tisku pri domačih založbah, nekaj pa se jih je uveljavilo tudi v drugih delih Avstrije, na Češkem in v Nemčiji.⁵³ Med njimi izstopajo uglasbitve mašnega ordinarija za različne zasedbe in izvajalsko zahtevnost. Foersterjev

glasbeni stavek v vseh mašah dosledno sledi cecilijanskemu stilističnemu idealu. V melodiki in ritmiki je izredno zadržan ter se opira na zglede vokalne polifonije 16. stoletja. Skrajna primera sta *Missa in festis solemnibus*, ki je grajena na koralni melodiki, in plenarna *Missa in hon. s. Aloysii Gonzagae*, v kateri skladatelj parafrazira koralne melodije in jih obdeluje s kompozicijskimi tehnikami 16. stoletja (falsobordone). V harmonskem pogledu je nekoliko bliže klasicistični harmoniji. Pogosto uporablja svobodno polifonijo, redko pa imitacijske postopke (*Missa in hon. s. Francisci Seraphici*). Oblikovna gradnja se tesno naslanja na liturgično besedilo, hkrati pa skladatelj – skladno s cecilijanskimi načeli – skrbi za to, da se besedilo ne ponavlja in da dolžina stavkov ne zadržuje odvijanja mašnega obreda. Med skladbami izstopa *Missa solemnis* (1883), ki je širše zasnovano delo in predvideva tudi orkestrsko spremljavo. Ob večjih skladbah je Foerster zložil nepregledno množico manjših cerkvenih skladb na latinska besedila, ki jih je objavljial v prilogah revije *Cerkveni glasbenik*. Obsegajo posamezne speve mašnega proprija za različne priložnosti cerkvenega leta, litanije in druge krajše obredne speve.

Komponiranja latinskih obrednih besedil so se v manjšem obsegu lotevali tudi drugi slovenski s cecilijanstvom povezani skladatelji. Med njimi po kakovosti glasbenega stavka izstopa Danilo Fajgelj (1840–1908), čigar dela so bila deležna pohvale uglednega dunajskega glasbenega kritika Eduarda Hanslicka in jih je zato v čistopisnem prepisu odkupila tudi dunajska dvorna knjižnica.⁵⁴ Intenzivno se je komponiranju tovrstnega repertoarja posvečal tudi Ignacij Hladnik (1865–1932). Zložil je štirinajst latinskih maš ter vrsto krajših skladb, zlasti ofertorijev. Svoja dela je poskušal uveljaviti tudi zunaj slovenskih meja in jih je redno pošiljal v oceno nemškimi cerkvenoglasbenim revijam. Žal so tako doma kot v tujini ocenjevalci vedno znova opozarjali na kompozicijske pomanjkljivosti. Ostali slovenski skladatelji so se latinskih besedil lotevali obrobno. Po kakovosti so izstopala še dela Ivana Pogačnika (1855–1934) in Janeza Laharnarja (1866–1945).

Večji del pozornosti pa je večina s cecilijanskim gibanjem povezanih skladateljev vseeno namenjala komponiranju pesmi na slovenska besedila. Te skladbe so bile po cerkvenih predpisih dovoljene pri tihih mašah in različnih pobožnostih, vendar so vseeno, prizadevanjem cecilijanskih ideologov navkljub, pogosto zazvenele tudi pri slovesnih petih mašah kot nadomestilo nekaterih ali vseh

SLIKA 10.4 Stanko Premrl.
Fotografija Davorin Rovšek (dlib).



predpisanih latinskih proprijskih spevov. Stilistično je bil ta repertoar izredno raznolik. Redki skladatelji so poskušali tudi v tej zvrsti uveljavljati cecilijanska stilistična načela. Mednje lahko prištevamo Antona Foersterja, v zgodnjem ustvarjalnem obdobju tudi p. Hugolina Sattnerja, deloma tudi Danila Fajglja. Ostali so iskali srednjo pot med zapovedano resnobnostjo in vzvišenostjo na eni, ter ljudskim okusom, ki si je želel dostopnejše, vedrejše, morda nekoliko sentimentalne cerkvene pesmi, na drugi strani. Izredno priljubljenost so zato uživale skladbe Ignacija Hladnika in p. Angelika Hribarja. Sorodna so jim dela nekaterih drugih skladateljev, kot so Ludovik Hudovernik, Jožef Lavtižar, Fran Gerbič, pa tudi Anton Nedvěd in mnogi drugi. Izrazito nasprotje cecilijanskega ideala so zastopala dela Gregorja Tribnika (1831–1876) in Valentina Štolcerja (1841–po 1910).

Cecilijinemu društvu za ljubljansko škofijo je bila zaupana tudi ureditev nove cerkvene pesmarice, ki je pod naslovom *Cecilija* izšla v dveh delih (1883, 1884). Nova publikacija je imela vseslovenski pomen – izdala jo je *Družba sv. Mohorja*

– in je pomembno vplivala na poenotenje repertoarja cerkvene pesmi v prej precej izoliranih slovenskih pokrajinah. Prinesla je nekakšen prerez uporabnega gradiva, ki pa je bil močno zaznamovan s cecilijanskimi stilističnimi nazori. Od 252 skladb prve izdaje jih je bilo kar 109 delo tujih cecilijanskih skladateljev, 86 slovenskih cecilijancev in le 42 delo slovenskih predcecilijanskih avtorjev. Dela slednjih so mestoma popravljena zaradi korigiranja očitnih kompozicijskih napak, včasih pa tudi zaradi neskladja s cecilijanskimi stilističnimi načeli. Pesmarica je imela velik odmev, saj je bilo v naslednjih letih prodanih kar 60.000 izvodov obeh zvezkov v dveh izdajah,⁵⁵ kar je za takrat milijonsko slovensko govoreče občestvo izjemno velika naklada. Njena vsebina pa ni dolgoročno zaznamovala kanona slovenske cerkvene pesmi. V desetletjih po prelomu stoletja so ga obogatila nova dela mlajše cecilijanske generacije z začetka 20. stoletja, ki so z manj ideološke rigoroznosti našla srednjo pot med estetsko korektnostjo in glasbeno dostopnostjo

OPOMBE

- 1 Dragotin Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem, zv. 2* (Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1959), 108–112.
- 2 Viktor Steska, »Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem,« *Cerkveni glasbenik* 51, št. 7–8 (1928): 113–119.
- 3 Janez Höfler, »Glasbenozgodovinske najdbe XVIII. in XIX. stoletja v Novem mestu,« *Kronika* 15, št. 3 (1967): 135–148.
- 4 Alessandro Arbo, *I fondi musicali dell'archivio storico provinciale di Gorizia* (Gorizia: Musei provinciali, 1994), 38–42; Giuseppe Radole, *Ricerche sulla vita musicale a Trieste: 1750–1950* (Trieste: Edizioni Italo Svevo, 1988), 103–133.
- 5 Melanija Markovič, »Glasbeni arhiv starejših muzikalij v Stolni župniji sv. Janeza Krstnika v Mariboru« (diplomsko delo, Univerza v Ljubljani, 2016).
- 6 Darja Koter, »Muzikalije ptujske cerkve sv. Jurija,« v: *Ptujska župnijska cerkev sv. Jurija: zbornik znanstvenega simpozija ob praznovanju 1150. obletnice posvetitve mestne cerkve in 850. obletnice »Konradove cerkve«* (Ptuj: Minoritski samostan sv. Viktorina in Župnija sv. Jurija, 1998), 260–279.
- 7 Danilo Pokorn, »Glasbena zbirka opatijske cerkve v Celju,« *Muzikološki zbornik* 25 (1989): 109.
- 8 Šest mesecev po tri ure tedensko. Program je obsegal osnove orgljanja in petje najpogostejših ljudskih cerkvenih pesmi. Prim. Henrik Costa, »Ein Wort bezüglich der Kirchenmusik in Krain,« *Laibacher Zeitung* 11, št. 70 (1852): 300.
- 9 Anton M. Slomšek, »Cerkveno petje nekdanjo in sedanjo po Štajerskem,« *Drobtinice* 12 (1857): 296.
- 10 France Kimovec, »O ljudskem petju v cerkvi,« *Bogoljub* 11, št. 6 (1913): 192–194.

- 11 Slomšek, »Cerkveno petje«, 296.
- 12 Franc Kosar, »V zadevi nove slovenske pesmarice,« *Zgodnja Danica* 3, št. 52 (1850): 217.
- 13 »Gregor Rihar,« *Drobtinice* 22 (1888): 99–100.
- 14 Jurij Dobravec in Kristina Mikelj, *Ars organi Sloveniae* (Bohinj: Društvo Jarina, 2011).
- 15 Matija Japelj, »Prosto mnenje o cerkveni godbi,« *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321.
- 16 Posebej drastičen primer med mnogimi je bila neka Marijina pesem, ki se je pela na melodijo »Naša mačka mlade mela«. Ferdinand Vigele, »O cerkveni glasbi,« *Učiteljski tovariš* 8, št. 8 (1868): 123.
- 17 Rihar naj bi nekoč slišal tako popačenega enega od svojih napevov ter ob tem izjavil, da tak ni več njegov. Vigele, »O cerkveni glasbi«, 123.
- 18 Slomšek, »Cerkveno petje«, 216, 293, 298–299.
- 19 Cvetko, *Zgodovina*, zv. 2, 240.
- 20 Oprto na Gerbičeve spomine na šolanje v Maškovi šoli. Cvetko Budkovič, *Razvoj glasbenega šolstva na Slovenskem*, zv. 1 (Ljubljana: Znanstveni inštitut Filozofske fakultete, 1992), 34–35.
- 21 Philipp Jacob Rechfeld, »Über das Zeitgemässe der Errichtung eines Kirchenmusikvereins in Laibach,« *Illyrisches Blatt* 28, št. 42 (1846): 165–166.
- 22 Costa, »Ein Wort«, 300.
- 23 Ignacij Orožen, »Celjska kronika«, rkp., 1852, 145.
- 24 Franc Kosar, »Od Savine,« *Zgodnja Danica* 3, št. 22 (1850): 92–93.
- 25 Kosar, »V zadevi«, 217–219. Anton M. Slomšek, »Odgovor od Labode na dopis od Savine,« *Zgodnja Danica* 3, 46 (1850): 193–194. Fran Serafin Adamič, »Svet v zadevi nove cerkvene pesmarice,« *Zgodnja Danica* 4, št. 3 (1851): 13–14. Luka Dolinar, »Perlog k slovenski pesmarici,« *Zgodnja Danica* 5, št. 12; 17 (1852): 62–63, 67.
- 26 Slomšek, »Cerkveno petje«, 293–300.
- 27 Kamilo Mašek, »O cerkvenem petji in orglanji po deželi,« *Kmetijske in rokodelske novice* 15, št. 43, 46, 48, 50, 52, 54, 69 (1857): 170–171, 182–183, 190–191, 198, 207, 214, 274.
- 28 Polni naslov se glasi: *Cäcilia. Musikalische Monatshefte für Landorganisten, Schullehrer und Beförderer der Tonkunst auf dem Lande*. [Cecilija. Glasbeni mesečnik za podeželske organiste, učitelje in podpornike glasbene umetnosti na podeželju.]
- 29 »Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter,« *Cäcilia* 2, št. 1 (1859): 7.
- 30 »Biographische Skizzen,« *Cäcilia* 2, št. 3 (1859): 29.
- 31 »Im Kirchenstyle war er einer der trefflichsten Componisten.« Nav. delo.
- 32 Steska, »Glasbeni inventar«, 113–119.
- 33 Janez Z. Pogačar, »Über Kirchenmusik,« *Triglav* 4, št. 60 (1869): 4–6; Rokopisni inventarni popis, ki sta ga sestavila Venčeslav Snoj in Alojzij Mav. Hrani ga arhiv stolnega kora v Ljubljani.
- 34 »Biographische Skizzen,« *Cäcilia* 1, št. 7 (1858): 52.
- 35 »[...] der besten klassischen, so wie auch eigener (22) Tonwerke.« Wilhelm Urbas, »Camilo Maschek: Eine biografische Skizze,« *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 16, št. 163 (1861): 3.
- 36 Blaž Potočnik, *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt* (Ljubljana, 1859).

- 37 Peter Hitzinger, »Nekatero besede o cerkvenih rečeh,« *Zgodnja Danica* 12, št. 11, 12, 15 (1859): 81–83, 90–91, 115–116.
- 38 Podrobne gl. Edo Škulj, *Gregor Rihar (1796–1363): ob 140-letnici njegove smrti* (Ljubljana: Družina, 2003), 147–157.
- 39 Jožef Rogač, »V zadevah Riharjevih pesem,« *Zgodnja Danica* 10, št. 46, 47 (1857): 183–184, 187–188.
- 40 Matija Japelj, »Prosto mnenje o cerkveni godbi,« *Učiteljski tovariš* 2, št. 20 (1862): 321–323.
- 41 Josip Levičnik, »Beseda o slovenskih cerkvenih pesmih in napevih,« *Zgodnja Danica* 15, št. 11 (1862): 86–87.
- 42 »Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!« in »[...] möglich, dass Rihar Verdienste um den Kirchenmusik hatte!« »Dopis,« *Slovenec* (Celovec) 1, št. 25 (1865): 99.
- 43 »Dopis,« *Novice gospodarske, obertnijske in narodske* 23, št. 15 (1865): 123.
- 44 Vigele, »O cerkveni glasbi«, 121–124.
- 45 Josip Levičnik, »Beseda in ponovljeni nasvet o napevih Gregorja Riharja,« *Zgodnja Danica* 21, št. 18 (1868): 279–283.
- 46 Pogačar, »Über Kirchenmusik«, 4–6.
- 47 Andrej Karlin, *Spominska knjižica: ob petindvajsetletnici Cecilijinega društva v Ljubljani* (Ljubljana, 1902), 6.
- 48 Anton Foerster, »Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain (Österreich),« *Musica sacra* 9, št. 11 (1876): 101–102.
- 49 Aleš Nagode, »Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908),« *De musica disserenda* 1, št. 1–2 (2005): 95–113.
- 50 »Bericht aus Görz,« *Fliegende Bätter* 11, št. 10 (1876): 103.
- 51 p. Hugolin Sattner, »Janez Volčič in cerkvena glasba,« *Cerkveni glasbenik* 15, št. 1, 2, 3 (1892): 1–3, 9–12, 17–21.
- 52 Za ljubljansko dekanijo je bila 27. 11. 1876. Na njej je p. A. Hribar opozoril, da je nujna izdaja pesmarice in pospeševanje pouka orgljanja. Predlagal je, da naj te naloge prevzame društvo sv. Cecilije, ki se bo ustanovilo. Prim. »Cecilijino društvo,« *Učiteljski tovariš* 17, št. 13 (1877): 208.
- 53 Darja Kajfež, »Foersterjeva bibliografija,« v: *Foersterjev zbornik*, ur. Edo Škulj (Ljubljana: Družina, 1998), 155–180.
- 54 »Odlikovanje slovenskega skladatelja,« *Ljubljanski zvon* 12, št. 6 (1892): 385.
- 55 Matija Tomc, »A. Foerster ob 100-letnici rojstva,« *Mladika* 18, št. 12 (1937): 461–2.