

UDK 783(497.4)“18”

Aleš Nagode

STAREJŠE SLOVENSKO CECILIJANSTVO IN GREGOR RIHAR

Latentno navzoča zavest o nujnosti reforme cerkvene glasbe na Slovenskem, ki ji v virih lahko sledimo od konca štiridesetih let 19. stoletja naprej, je dozorela v zadnji četrtini stoletja, ter se pod vplivi iz tujine izoblikovala v slovensko cecilijansko gibanje. Njegovega delovanja ne označuje le velika ambicija njegovih pristašev, ki so hoteli v doslednosti izvajanja reforme cerkvene glasbe v enem skoku dohiteti, včasih pa celo prehiteti druge kulturne narode katoliške Evrope. Očitna je tudi odločna radikalnost, s katero so poskušali pomesti z malodušnim sklicevanjem na specifične slovenske kulturne razmere, ki so bile dotedaj opravičilo za reformno polovičarstvo in nedoslednost.

Cecilijanstvo je bilo v prvi vrsti liturgično gibanje. Želelo je obnoviti liturgijo v podobi, kakršno je določil tridentinski koncil oz. kasnejši papeški odloki, ter odstraniti samovoljne spremembe in razvade, ki so jih prinesla kasnejša stoletja. Glasbeno oblikovanje bogoslužja naj bi izpolnjevalo dve temeljni zahtevi. Cerkevna glasba, oz. skladbe izbrane za izvajanje pri bogoslužju, ne smejo nikakor krniti za določeni obred predpisanih liturgičnih besedil, oz. zamanjševati njihove razumljivosti, ter onemogočati v rubrikah določenega poteka obrednih dejanj. Cecilijanstvo je nastopilo proti splošno uveljavljenemu izpuščanju in krajšanju bogoslužnih tekstov, ter nadomeščanju z drugimi besedili v latinščini ali celo v ljudskih jezikih. Pristaši tega gibanja so iz istega razloga zavračali tudi tiste skladbe, pri katerih je način uglasbitve onemogočal razumljivost besedila (npr. raba pretirano razvejane polfonije, koloratur, politekture, pretiranega ponavljanja besed, ipd.). V nespoštovanju predpisanega liturgičnega reda so videli nasprotovanje apostolski tradiciji oz. papeški avtoriteti, ter prvi korak k zrušenju liturgične, posledično pa tudi dogmatske enotnosti katoliške cerkve.

Drugo načelo je zadevalo glasbeno plat pri bogoslužju izvajanih skladb. Cecilijanci so se tudi tu oprli na določila cerkvenih predpisov. Pri iskanju idealne cerkvene glasbe so na prvo mesto postavili gregorjanski koral, tradicionalno liturgično petje, katerega korenine so po njihovem prepričanju segale prav v evangelijski čas. Na drugo mesto so uvrstili vokalno polifonijo 16. stoletja, ki jo je obdajala legendarna aura na tridentinskem koncilu odobrene cerkvene glasbe. Pri določanju meril, na katerih naj temelji presojanje sodobne ustvarjalnosti, pa se je v cecilijanskih vrstah izoblikovala cela vrsta pristopov. Skupno jim je prepričanje, da je mogoče ustvarjati sodobno cerkveno glasbo le s historicističnim posnemanjem idealnih vzorov, razhajajo pa se v stopnji, do katere naj bi se jim sodobna cerkvena glasba morala približati. Medtem ko so si nekateri prizadevali posnemati le njihov "cerkveni značaj", so drugi zašli v pikolovsko epigonstvo.

Slovenska cerkvena glasba šestdesetih let je bila pravo nasprotje cecilijanskih idealov. Pomembnejše cerkve, zlasti v mestih, so z velikim trudom in največkrat s pomočjo ljubiteljskih društev še uspele ohranjati ostanke ostankov negovanja klasicistične vokalno-instrumentalne cerkvene glasbe, ki je niso mogle izkoreniniti niti jožefinske reforme, niti s francosko okupacijo zvezan upad ekonomske moči cerkvenih institucij. Druge, večinoma podeželske kore, pa je obvladoval reperotar slovenskih cerkvenih pesmi, med katerimi so prevladoval skladbe Gregorja Riharja. Njegova dela, ki so nastajala zlasti v četrtem in petem desetletju preteklega stoletja, so bila tudi sama poskus "reforme" slovenske cerkvene glasbe. Avtor je želel z njimi izpodriniti druge, za cerkveno rabo neprimerne pesmi. Te so na Slovensko prihajale večinoma iz tujine, bile lastni izdelki priučenih podeželskih organistov, včasih pa celo vaških godcev. Običajno so se vzorovale pri popularnih plesih, koračnicah in poskočnicah, ter se po sodobnih poročilih niso bistveno razlikovale od repertoarja vaških veselíc¹, saj je bil tudi organistov dohodek največkrat odvisen od bere, torej od ugajanja ljudskemu okusu.

Že sama zasnova Riharjevih zbirk odraža skladateljev namen, ponuditi izvajalcem celovit repertoar pesmi potrebnih za različne priložnosti cerkvenega leta. Dogmatično in jezikovno nespornim Potočnikovim besedilom je Rihar zložil napeve, v katerih je povezal klasicistične in zgodnjeromantične vzore iz umetne glasbe z ljudsko melodiko, ter tako ustvaril izvirno slovensko cerkveno glasbo, ki je, ob izogibanju pretirano posvetnemu značaju, ostajala dostopna takratnemu slovenskemu izvajalcu in poslušalcu. O tem, da je riharjanski reperotar na mah osvojil slovenske kore, pričajo siloviti protesti na katere so desetletje ali dve kasneje naletele cecilijanske kritike. K njegovi razširjenosti pa ni prispevala le njihova dostopnost, temveč tudi podpora cerkvene oblasti, ki je v njih prepoznala sredst-

1 Prim. Matija Japelj, Prosto mnenje o cerkveni godbi, v: Učiteljski tovariš 2 (1862), 20, str. 321. Ferdinand Vigle, O cerkveni glasbi, v: Učiteljski tovariš 8 (1868), 8, str. 121-124. Franc Kosar, V zadevi nove slovenske pesmarice, v: Zgodnja Danica 3 (1850), 52, str. 217.

vo za ublažitev nevzdržnega stanja cerkvene glasbe v ljubljanski škofiji. Tako je 8. avgusta 1857 izšel škofijski Razpis, ki označuje Riharjeve skladbe kot najprimernejše za povzdigo mašnega bogoslužja in drugih pobožnosti. Cerkvam Ljubljanske škofije dovoljuje, oz. celo nalaga dolžnost, da iz cerkvenega denarja kupijo Riharjeve izdaje, ki naj ostanejo cerkvena last in temelj župnijskega 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 neprimeren².

Riharjansko cerkveno petje v slovenskem jeziku se je pri izvajanju cecilijanske reforme znašlo v presečišču obeh njenih zgoraj orisanih temeljnih zahtev. Splošno uveljavljena navada, da so speve mašnega proprija tudi pri slovesnih mašah in blagoslovu z Najsvetejšim nadomeščali s slovenskimi, večinoma Riharjevimi pesmi, je očitno kršila odloke tridentinskega koncila in rušila v njih zahtevano celovitost liturgičnih besedil. Prizadevanje cecilijancev za odpravo te stoletja trajajoče prakse je tako hkrati pomenila tudi krnitev možnosti za izvajanje Riharjevih skladb, katerih raba bi s tem ostala omejena le na tihe maše in različne pobožnosti. Cecilijanci pa niso nasprotovali le liturgično nepravilni rabi Riharjevih pesmi. V njihovih spisih in delovanju se je postopoma oblikovalo tudi vedno ostrejša zavračanje stilnih potez Riharjeve glasbe. Pokazati bistvene korake v tem procesu je namen pričujočega članka.

Prvi, ki je opozoril na pomankljivosti riharjanskega repertoarja je bil Anton Nedvěd. Skladatelj, ki si je dejavno prizadeval za resno in kompozicijsko kvaliteto cerkveno glasbo, se je večkrat izrazilo negativno izrekel o kakovosti Riharjevih skladb. Po pričevanju nekaterih virov naj bi že ok. leta 1865 pri pouku učiteljskih pripravnikov o Riharjevih skladbah izjavil: "Diesem Elende in Krain muß ein Ende gemacht werden!" in "[...] möglich, daß Rihar Verdienste um die Kirchenmusik hatte!"³. Dokončno zaostritev pa je prinesel njegov poskus, da bi pri petju večernic v stolnici zamenjali uveljavljene Riharjeve štiriglasne antifone in himnuse z enoglasnim petjem, verjetno koralnim. Odziv je bil buren, tako v celovškem Slovincu, kot tudi v Novicah. Prvi ga je poniževalno označil za "nekega" učitelja v Ljubljani, ki si drzne poseči v Riharjevo dediščino. Novice pa so njegovo dejanje označile za "kolosalno predrznost"⁴. Da je bilo nasprotovanje živo še nekaj let kasneje, dokazuje uredniška opomba k nekemu članku v Učiteljskem tovarišu leta 1868. Urednik Andrej Praprotnik, je imel brez dvoma v mislih prav Nedvěda, ko je zapisal, da "[...]po pripravnicah tuji kulturonosni učeniški zatirajo edino lepo narodno

2 Prim. Jožef Rogač, V zadevah Riharjevih pesem, v: Zgodnja Danica 10 (1857), str. 46-7.

3 Celovški "Slovenec", 1 (1865), str. 99.

4 Novice, 23 (1865), 15, str. 123.

petje.⁵ Tudi Levičnik je v Zgodnji Danici še istega leta opozarjal, da skušajo nekateri izpodriniti Riharja⁶.

Pomembnejši poskus uveljavljanja cecilijanskih idej je bil načrt za izboljšanje cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici, ki ga je v okrožnici leta 1868 predstavil stolni prošt Janez Z. Pogačar⁷. Avtor poskuša orisati ukrepe, ki bi bili potrebni, da bi se glasbeno delo v tej cerkvi približalo idealom, kakršne so v tem času širili vodilni cecilijanci Franz Witt, Carl Proske in Ignaz Oberhofer. Težišče njegovega načrta je v reformi latinskega petja pri petih mašah. Novo ustanovljeni deški zbor naj bi izvajal repertoar, ki bi obsegal gregorjanski koral, ter skladbe vokalne polifonije 16. stoletja in v duhu obeh komponirano sodobno (cecilijansko) cerkveno glasbo. Z njim naj bi nadomestili klasicistične in zgodnjeromantične vokalno-instrumentalne cerkvene skladbe, ki - vključno z deli Haydna, Mozarta in Beethovna - po cecilijanski sodbi kažejo znake propada cerkvene glasbe v času ko so nastajala.

Za naše opazovanje cecilijanskega odnosa do Riharja in njegovega dela pa je pomembnejše nenavadno pozitivno vrednotenje njegovega prispevka k reformi slovenske cerkvene glasbe, ki je v dosedanjih obravnavah te okrožnice v muzikološki literaturi ostalo v celoti prezrto. Pogačarjevo pisanje nam riše podobo Riharja-reformatorja, nekakšnega protocecilijanca. Prav on naj bi po Pogačarjevih trditvah za stolni kor nabavil prve izdaje cecilijanskega kroga, namreč vse Proskejeve izdaje *Musica Divina* in *Selectus novus missarum* v parituri in glasovih⁸. Ta trditev sicer ne drži v celoti, saj inventarni popis muzikalij stolnega kora iz leta 1864, torej narejen leto po Riharjevi smrti, vsebuje le 1. in 2. zvezek Proskejeve zbirke *Musica Divina*, ki sta izšla v letih 1853 oz. 1855⁹. Možno pa je, da so bili 3. in 4. zvezek zbirke *Musica Divina*, ter 1. zv. zbirke *Selectus novus missarum* kupljeni med letoma 1864 in 1868, saj ju lahko še danes najdemo med ohranjenimi muzikalijami starega stolnega arhiva¹⁰. Da pa Riharju tuje reformne ideje niso bile neznane dokazuje tudi dejstvo, da jih je vsaj deloma upošteval tudi pri oblikovanju repertoarja stolnega kora. Med sodobniki je namreč slovelo njegovo izvajanje *Improperij* in Palestrinovega *Miserere* z zborom ljubljanskih bogoslovcev v obredju velikega tedna¹¹.

5 Ferdinand Vigele, O cerkveni glasbi, v: Učiteljski tovariš 8 (1868), 8, str. 121-124.

6 Jožef Levičnik, Beseda in ponovljeni nasvet o napevih Gregorja Riharja, v: Zgodnja Danica 21 (1868), 18, str. 279-283.

7 Über die Kirchenmusik, v: Triglav 4 (1869), 60, str. 4-6.

8 Ibid.

9 Viktor Steska, Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem, v: Cerkevni glasbenik 51 (1928), 7-8, str. 113-119.

10 Prim. rokopiisni inventarni popis, ki sta ga sestavila Venčeslav Snoj in Alojzij Mav. Hrani ga arhiv stolnega kora.

11 Cäcilia 1 (1857), št. 7, str. 52. Levičnik omenja, da je bil obisk sicer ne preveč priljubljenih obredov tolikšen, kot ob velikih praznikih. Prim. Jožef Levičnik, Gregor Rihar, v: Koledarček družbe sv. Mohorja 1865, str. 33-40.

Pogačar pa ne veliča le Riharjevih zaslug za reformo latinskega cerkvenega petja, temveč mu pripisuje celo izključne zasluge za obstoj kvalitetnega cerkvenega petja v slovenskem jeziku. V njegovem razpravljanju ni sledu o kasnejših cecilijanskih nasprotovanjih Riharjevi glasbi. Čeprav se postavlja vprašanje o iskrenosti Pogačarjevih stališč - nenazadnje je bila okrožnica vabilo bodočim članom društva za cerkveno glasbo v ljubljanski stolnici, ki naj bi le-to predvsem finančno podprli, Rihar pa avtoriteta, ki jo je bilo dobro imeti na svoji strani - pa lahko že zaradi njegovega kasnejšega odnosa do tega vprašanja¹² trdimo, da si je iskreno prizadeval najti srednjo pot med cecilijanstvom in mlado tradicijo slovenske cerkvene glasbe.

Prve sledove odločnejšega cecilijanskega poseganja v tradicijo izvajanja Riharjevih skladb najdemo šele deset let kasneje. Leta 1878 je Anton Foerster ustaljeno petje slovenskih cerkvenih pesmi pri jutranjih slovesnih mašah nadomestil z izvajanjem cerkvenim predpisom ustrezajočih latinskih skladb¹³. Odmev je bila silovita časopisna polemika, ki je dokončno razdelila duhove in zaostрила stališča obeh strani. Sprožil jo je satirični časopis Brenclj v eni od jesenskih števil leta 1879 z očitkom Antonu Foerstreju, da se ni udeležil volitev, in da s tem ni podprl slovenskih kandidatov¹⁴. Pravi razlog za satirično smešenje regensa chori stolne cerkve pa najdemo šele v zadnjih številkah¹⁵ letnika, v kratki prigodi "Rešpehtarjove kuharce". Med prešteviline očitke, ki zadevajo Foersterjevo osebno življenje¹⁶, je avtor raztrosil tudi nekaj kritičnih opazk, ki zadevajo njegovo cecilijansko delovanje. Nasprotuje predvsem nadomeščanju priljubljenih Riharjevih pesmi s cecilijansko latinsko glasbo, ki je po njegovem mnenju žalobna in obupana, celo husitska in luteranska. Očitki verjetno odražajo predvsem mnenje duhovščine, saj avtorja bolj kot druga vprašanja, skrbi vpliv glasbene reforme na obisk cerkvenih obredov.

Na Brencljevo pisanje se je odzval Jakob Aljaž v anonimno objavljenem dopisu Poslano - *V obrambo pravega cerkvenega petja in g. Försterja*¹⁷. Ostro je protestiral proti napadom na Foersterjevo osebno življenje, poudaril njegove zasluge za slovensko glasbo in opozoril na mednarodno uveljavljenost njegovih skladb, ki so bile sprejete celo v Katalog nemškega cecilijinega društva. Nadaljevanje članka pa

12 Pogačar je kot škof leta 1881 izdal odlok, ki je uveljavljal nedoločeno dolgo prehodno obdobje za nadomestitev slovenskega petja pri slovesni maši s predpisanim latinskim. Nanj so se še desetletja lahko sklicevali tisti, ki so se upirali cecilijanskim reformam. Prim. Razglas, v: *Cerkveni glasbenik* 4 (1881), 2, str. 9.

13 *Cerkveni glasbenik* 4 (1881) 5, str. 40.

14 Brenclj 11 (1879), št. 14.

15 Brenclj 11 (1879), št. 23-24.

16 Očita mu, da doma govori nemško, da je skop, nedružaben, da kot glasbeni učitelj slabo poučuje in krajša ure, da hodi v čitalnico le brat časopise, da ne voli Slovencev, da se ne pokropi z blagoslovljeno vodo, ko stopi v cerkev, da tudi njegova glasbeniška usposobljenost ni tako izredna, itd. Prim. *ibid*.

17 Slovenski narod 13 (1880), str. 18.

na široko pojasnjuje cecilijanska stališča do slovenskega cerkvenega petja. Ponovno zatrjuje, da mu cecilijanci načelno ne nasprotujejo, da pa mora ostajati v okvirih veljavnih predpisov, torej omejeno na tiho mašo in različne pobožnosti. Aljaž pa se ni ustavil zgolj pri vprašanju liturgične sprejemljivosti Riharjevih skladb. Prvič je javno in v polemični obliki opozoril, da vse Riharjeve skladbe ne ustrezajo cecilijanskim (cerkvenim) kriterijem za presojo primerne cerkvene glasbe. Pri utemeljevanju svoje trditve se sklicuje na vrhovno cecilijansko avtoriteto, na Wittovo mnenje: "Es liegt der Redaktion eine Menge Riharschen Lieder vor, sämtlich unter aller Kritik". Aljaž poskuša v nadaljevanju Riharja sicer opravičevati: z dejstvom, da je bil samouk, da je živel v času pokvarjenega okusa, ter da je melodije prevzemal iz oper, operet, igranja vojaških band, itd. Ostrino Wittove izjave poskuša ublažiti z oblikovanjem nekakšnega ločenega, slovenskega cecilijanskega stališča, ki je ostalo v veljavi vse do formalnega konca tega gibanja v 20. stoletju. Cecilijanci tako cenijo nekatere izbrane Riharjeve cerkvene pesmi, ki so z drobnimi popravki primerne za cerkveno rabo. Dokaz za to naj bi bilo dejstvo, da jih tudi Foerster izvaja v stolnici in da bodo vključene v novo pesmarico, ki jo pripravlja Cecilijino društvo.

Na Aljažev odgovor se je vsul pravi plaz polemičnih prispevkov, ki niso prinesli novih stališč, temveč so le poglobili prepad med nasprotniki in pristaši riharjanskega petja. Polemika se je končala z utišanjem cecilijanske stranke, ki ji je uredništvo Slovenskega naroda odreklo prostor na straneh svojega časopisa, prepir pa je vzbudil tudi pozornost Foersterjevih cerkvenih predstojnikov. Tako je kanonik U.¹⁸ v imenu kapitlja regensu chori ukazal, da obnovi slovensko cerkveno petje pri jutranjih slovesnih mašah. Podobno se je končal ponovni Foersterjev poskus leta 1881, saj je kanonik U. tudi tokrat zahteval obnovev prejšnjega stanja¹⁹.

Aljažev odgovor ostaja, kljub polemični radikalnosti in novim zahtevam, na pol poti, saj ne ponuja podrobnejših in stvarnih kriterijev, katerim naj bi ustrezala za cerkveno rabo primerna slovenska pesem. Izčrpa se v slepem zanašanju na Wittovo avtoriteto, ter niti ne poskuša utemeljiti svojih cecilijanskih nazorov. Edini med slovenskimi cecilijanci, ki se je lotil te naloge je bil Hugolin Sattner, ki je v članku *Cerkvena pesem*²⁰, objavljenem leta 1881 v Cerkvenem glasbeniku, poskušal ne le estetsko utemeljiti cecilijanske zahteve, ampak tudi podrobno pokazati na tiste značilnosti cerkvene pesmi, ki jih ta mora oz. ne sme imeti, če naj bo primer-

18 V stolnem kapitlju sta bila dva kanonika, katerih priimek se je začel z U. - Anton Urbas, stolni župnik in kanonik Urh.

19 Cerkveni glasbenik 4 (1881) 5, str. 40.

20 Cerkveni glasbenik 4 (1881) 5, str. 34-36; 6, str. 43-45; 7, str. 49-53.

na za rabo pri bogoslužju. Njegov članek je v enaki meri kritika preteklega, kot navodilo za skladanje primerne cerkvene glasbe.

Sattnerjevo razmišljanje izhaja iz estetskega prepričanja, da je glasba izraz čustev, ter obratno, da zmore delovati na poslušalca, ter v njem vzbujati določena občutja. Ta njena zmožnost je osnovni vzrok za izjemno mesto, ki ji ga je cerkev namenila v bogoslužju. Vse to velja po njegovem mnenju tudi in predvsem za slovensko cerkveno pesem, saj se vernik prav zaradi njenega posredovanja lahko vsaj kot poslušalec dejavno udeležuje tihe maše, ne pa da ostaja le pasivni opazovalec nemega obredja. Sattner pa pri tem opozarja, da ni vsaka glasba na religiozno besedilo že tudi cerkvena glasba. Tako poskuša v nadaljevanju članka definirati razliko med cerkveno in "pobožno" pesmijo. Prva, ki je namenjena petju med bogoslužjem, mora biti, tako kot druga cerkvena glasba, objektivna in univerzalna, če naj doseže svoj namen - "človeka oblažiti in njegovo srce povzdigniti k Bogu". Nasprotno pa "pobožna" pesem lahko sicer vsebuje versko misel, vendar sta njen značaj in izraz plod "osebne občutljivosti", torej subjektivna in zaradi tega za liturgično rabo neprimerna. Njeno mesto je zunaj cerkve, kjer lahko živi kot del posvetne glasbene kulture.

Sattner pa ne ostaja pri načelnih razmišljanjih, temveč poskuša določiti tudi podrobnejše lastnosti, ki jih morata imeti besedilo in glasba primerne cerkvene pesmi. Pri tem neprimerno več prostora namenja razpravljanju o besedilih, kar kaže na dejstvo, da so tudi pri cerkveni pesmi cecilijanci dajali besedi, nosilki sporočila primat pred glasbo, ki ji mora služiti. Besedilo pesmi mora po Sattnerjevem mnenju izhajati iz neke verske resnice. Le z jasnim, razumljivim, a s cerkvenim duhom in naukom skladnim podajanjem le-te se pesnik izogne osebnim mislim in razlagam, torej subjektivnemu mišljenju in občutenju. Besedilo mora biti za cerkveno rabo tudi, kot pravi Sattner, "asketično in etično". Pri tem opozarja na slabosti besedil starejših slovenskih cerkvenih pesmi, zlasti božičnic, ki z naštevanjem podrobnosti, igranjem z besedami in kopičenjem le-teh odvrčajo od osrednjega sporočila.

Sattnerjev v preteklost obrnjeni kritični pogled je še izrazitejši pri opazovanju glasbenih potez predcecilijanske slovenske cerkvene pesmi. Melodije imajo po njegovem mnenju prevelik obseg in preveč hramonsko tujih tonov, kar kaže, da močno prevladujejo nad ostalimi glasovi, ki so tako le harmonska podlaga in zato nesamostojni. Napevi so največkrat tudi preveč mehkužni, sentimentalni, ali pa teatralični, kar je posledica prepogoste rabe kromatike in ostre ritmizacije. Raba solista sicer ni izključena, saj omogoča dobro razumljivost besedila, vendar melodija nikakor ne sme zaiti v arioznost. Spremljava je največkrat harmonsko preveč monotona (samo osnovne stopnje tonalitete), pogosta je tudi drobitev akordov spremljave v manjše vrednosti (Albertijev bas), ki daje skladbam plesni ali koračniški značaj, neprimeren za cerkveno rabo. Sattner zaključuje da so take

cerkvene pesmi pravo nasprotje idealne. Njena naloga ni ta, da čim bolj natančno izrazi občutja nekega besedila, temveč da ostaja umerjena in ne kaže strastne razburjenosti, ne v veselosti, ne v žalosti.

Sattner poskuša kratko orisati tudi tiste poteze, ki naj bi jih imela melodija, če naj se uspešno izogne tako preganjani "arioznosti". Opisana melodika je blizu melodiki gregorjanskega korala in vokalne polifonije 16. stoletja, ki je bila cecilijanski ideal. Skladatelj se mora izogibati uporabi disonanc (septim, zvečane kvarte, zvečanih in zmanjšanih intervalov, itd.), uporabljati predvsem intervale do kvinte, sekste in septime pa le redko. Posebej prepoveduje rabo nonakorda, ki da je premehkužen, ter neprimeren za cerkev. Sattner nasprotuje vsakemu bolj inventivnemu oblikovanju ritmičnega toka napevov. Ta naj izhaja le iz imanentnega ritma besedila, saj je posledica večje svobode lahko "skakajoče, gugajoče in igrajoče se premikanje melodije".

Edini vir, ki nam odkriva, kakšna je bila praktična uresničitev cecilijanske presoje Riharjevih cerkvenih pesmi, je pesmarica Cecilija, ki jo je izdala in založila Družba sv. Mohorja. Z njenim izidom leta 1883 so se končale več desetletij trajajoče razprave o nujno potrebni skupni slovenski cerkveni pesmarici. To, da je bila njena priprava poverjena novoustanovljenemu Cecilijinemu društvu za Kranjsko, oz. njegovemu glasbenemu vodji Antonu Foersterju, je bila velika zmaga cecilijanskega gibanja. Osrednja slovenska cerkveno-glasbena izdaja je tako prinašala po cecilijanskih merilih prečiščen repertoar potrebnih cerkvenih skladb na slovenska besedila. Zaradi podpore cerkvenega vodstva in ugledne Mohorjeve družbe, se je uveljavila ne le tam, kjer so poskušali izvajati cecilijansko reformo, temveč tudi drugod. Ob siceršnjem pomanjkanju slovenskih muzikalij, ki je vladalo v osemdesetih in devetdesetih letih, je bila Cecilija izredno priročen, cenen in lahko dosegljiv vir ustreznih skladb, ki večinoma niso presegale izvajalskih zmožnosti povprečnega slovenskega kora. O njeni razširjenosti priča dejstvo, da je bilo po nekaterih virih prodanih kar 60.000 izvodov obeh zvezkov v prvi in drugi izdaji²¹. Razumljivo je, da je Cecilija pomembno oblikovala glasbeni okus slovenskega podeželja, ter s tem posredno vplivala tudi na odnos do Riharja in njegove glasbe. Urednik Anton Foerster je v dveh zvezkih prve izdaje, ki sta izšla leta 1883 oz. 1884, zbral kar 252 skladb. Viri napevov so bili zelo različni. Ob številnih tujih predcecilijanskih in cecilijanskih skladbah (109) in delih slovenskih cecilijancev (86) je skromno zastopana tudi slovenska pred- in nececilijanska ustvarjalnost (42). Slovensko cerkveno glasbo predcecilijanskega časa zastopa le pičlih dvajset Riharjevih in štiri Potočnikove skladbe, medtem ko v pesmarici ni nobenega napeva katerega od drugih skladateljev tega časa. Tako skromna zastopanost del teh avtorjev, ki bi bila zaradi svoje siceršnje razširjenosti in priljubljenosti lahko naj-

21 Matija Tomc, A. Foerster ob 100-letnici rojstva, v: Mladika 18 (1937) št. 12, str. 461-2.

primernejša osnova slovenskega cerkvenoglasbenega repertoarja, jasno odraža načelni odpor cecilijancev, zlasti pa Foersterja osebno, do nececilijanske slovenske ustvarjalnosti. Aljaževo opozorilo, da tudi cecilijanci cenijo **nekateri** Riharjeve skladbe je bilo tu uresničeno dobesedno.

Že prvi pregled v pesmarico vključenih Riharjevih skladb jasno kaže Foersterjevo nepripravljenost iskati srednjo pot med ljudskim okusom in cecilijanskimi načeli. Med njimi ni nobene pesmi za največja krščanska praznika, božič in veliko noč. Foerster se je očitno zavestno odpovedal popularnim prazničnim pesmim, ki so s svojo prešerno vedrino - to velja zlasti za božične - presegale meje, ki jih je postavljala cecilijanski okus. Izbral je večinoma skladbe namenjene spokornim časom cerkvenega leta (advent, post), ali praznikom z resnobnejšo vsebino (Verne duše, Žalostna Mati Božja, itd.), ki so bile zaradi tega že znotraj Riharjevega opusa po glasbeni plati zasnovane bolj umirjeno.

Vse v pesmarici objavljene Riharjeve skladbe je Foerster na novo harmoniziral. Nov štiriglasni stavek odlikuje veliko lepše vodenje posameznih glasov, odpravljena so križanja in podvajanja v unisonu, ter druge podobne napake, ki slabijo zvočnost zborovskega stavka ali krnijo samostojnost glasov. Ob tem pa je Foerster – kljub temu, da izrabljajo njegove harmonizacije v načelu večji spekter diatonskih harmonskih možnosti - uničil vrsto Riharjevih kromatskih harmonskih zvez, ki so močno odstopale od sicer enostavne diatonske harmonije izvirkov, hkrati pa prav zaradi tega določenim mestom dajale odločilen poudarek.

Vsi uporabljeni Riharjevi napevi pa so doživeli tudi drobne melodične popravke. Foerster je spremenil tista mesta, ki niso ustrezala cecilijanskemu melodičnemu in ritmičnemu čutu. Po številu izstopajo posegi v melodični tok napeva, saj jih najdemo v prav vseh v pesmarico vključenih Riharjevih skladbah. Foerster je opustil celo vrsto poznoklasicističnih melodičnih manir. Popravki segajo od opuščanja zadržkov, drugih harmonsko tujih tonov in večjih melodičnih figur, do nadomeščanja posebej bogato figuriranih delov melodije z na novo komponiranimi (V skladbi *Pridi sv. Duh* je nadomestil kar 15 taktov, od 8-23). Samo v enem primeru je Foerster posegel v melodijo zaradi zmanjšanja intervalov. V skladbi *Počestčenje sv. peterih ran Jezusovih* je v t. 13 skok male sekste izpolnjen z dodatnim tonom ter tako razdeljen na zaporedna skoka čiste kvarte in male terce. Foerster se je pri dveh napevih odločil za transpozicijo v ton nižje ležečo tonalitetu. S tem se je izognil previsoki legi soprana - ta v izvirniku doseže ton g₂ - ki bi lahko izvajalcem povzročala težave.

Pogoste so tudi spremembe, ki posegajo v ritmični tok Riharjevih napevov. Foerster je odpravil vrsto punktiranih not (več zaporednih, ali tistih na lahkem delu takta), ter vse tiste z dvojno piko. Opuščene so tudi tiste ritmične posebnosti, ki ne izhajajo iz ritma besedila, npr. raba triol. Nekoliko resnobnejšo podobo naj

bi skladbam dal tudi prenos iz 6/8 v 3/4 takt, ki ga lahko zasledimo v dveh primerih (*Binkošti*, *Oznanenje Device Marije*).

Foersterjevi posegi v oblikovno podobo Riharjevih napevov so redkejši, ter večinoma niso povezani s prilagajanjem cecilijanskim nazorom. V skladbi *Počesčenje sv. peterih ran Jezusovih* je dva zaključna takta združil v enega, verjetno da bi ohranil simetrično gradnjo pesmi. V pesmi *Binkošti* pa lahko zasledimo obraten postopek. Večkitični skladbi je dodal tritaktno kodo s plagalno kadenco, ki daje skladbi odločen, hkrati pa tudi nekoliko arhaičen zaključek.

Orisana stališča posameznih vodilnih cecilijancev jasno kažejo, da nihče med njimi ni videl možnosti za iskanje srednje poti med zahtevami reforme in obstoječo domačo tradicijo. Zaverovanost v nemške zgledе (Aljaž), neosholastično trdna logična izpeljanost kriterijev za presojo primernosti cerkvene glasbe (Sattner) in nepopustljiva doslednost pri njihovem uresničevanju (Foerster) so onemogočala vsakršno popuščanje, tako da je kompromisna pot, ki jo je reformi z okrožnico leta 1868 in Škofovskim razglasom 1881 nakazal Pogačar, ostala neprehajena. Z načelnim nasprotovanjem popuščanju slovenskemu riharjanskemu petju, ki se mu cecilijanstvo ni odreklo niti pri obče pomembnih načrtih, kakršen je bila priprava Cecilije, je preseglo okvir reforme cerkvene glasbe, ter seglo v politične interese obeh političnih skupin, tako konservativne, kot liberalne. Prva, ki je imela oporo predvsem v duhovščini, se je bala ljudskega odpora ob preganjanju priljubljenih Riharjevih pesmi in uvajanju novotarij, ter posledično zmanjševanja vpliva cerkve. Druga, liberalna, je uvajanje cerkvenih predpisov, ki so zmanjševali vlogo slovenskega petja v bogoslužju razumela kot okrnitev nacionalne kulture ter pomoč germanizatorski raznarodovalni politiki. Politično motivirana propaganda obeh strani je Riharjeve skladbe povzdignila v simbol slovenskega cerkvenega petja. Braniti njih je pomenilo braniti slovensko cerkveno petje, braniti slovensko cerkveno petje pa je pomenilo za desnico braniti slovensko vernost in zvestobo cerkvi, za levico pa slovenski narod in njegovo kulturo. Cecilijanci so sicer še nekaj desetletij vztrajali pri svojih stališčih, ob tem pa ostajali vedno bolj osamljeni in brez moči, da bi jih v celoti uresničili. Načelnost pri odklanjanju slovenske predcecilijanske cerkvene pesmi, ter z njo Riharjevega dela, jim je nakopala nasprotovanje vseh: politike, cerkve in ljudstva. Lahko bi celo trdili, da je bilo vprašanje odnosa do Riharja in njegovega dela, osrednje vprašanje slovenskega cecilijanstva.

The Older Cecilian Movement and Gregor Rihar

Summary

In the second half of the 19th century it was also in Slovene church music that the influence of the ideas of the Cecilian movement started to be felt. These were based on two demands: that church music be subordinated to the text and to the liturgical ceremony, and that the way how ceremonial texts are set to music reflect the objectivity and universality of Catholic liturgy. The Cecilian ideas strongly opposed the established late-classicist and early romantic aesthetic schemes of the church music of that time in Slovenia. In this way they meant an end to the cultivation of vocal-instrumental music of the 18th and of the beginning of the 19th centuries, and at the same time they attempted to remove also a few decades older repertoire of works by Gregor Rihar and his contemporaries. Various Cecilian authors gradually sharpened their demands for most of these works from the Slovene church music repertoire to be excluded. The article follows up all the most important Cecilian reviews of Rihar's musical legacy and traces the gradual formation of the mature Cecilian evaluation of it: from Pogačar's circular letter in 1868, the newspaper polemics in the years 1879/80, Sattner's article Church Song from the year 1881 to the publication of the song-book Cecilia (1883-1884), in which it received its practical realization.