

CECILIJANSKI CERKVENOGLASBENI SLOGOVNI IDEAL V DELIH ANTONA FOERSTERJA MED NORMATIVIZMOM IN STVARNOSTJO POUSTVARJALNE PRAKSE

ALEŠ NAGODE
Univerza v Ljubljani

Izvleček: Članek obravnava, kako je bil cecilijanski slogovni ideal večglasne cerkvene glasbe sprejet na Slovenskem. Kratko predstavi njegove značilnosti in kot vzorčni primer opazuje njegovo uveljavitev v ustvarjalnosti osrednje glasbeniške avtoritete slovenske veje tega gibanja, Antona Foersterja (1837–1926).

Ključne besede: duhovna glasba, Rimskokatoliška cerkev, Slovenija, cecilijansko gibanje, Anton Foerster

Abstract: The article focuses on how the Cecilian ideal of contemporary polyphonic church music was received in Slovenia. Its characteristics are briefly presented, and its implementation in the works of the leading Slovenian musical authority within this movement, Anton Foerster (1837–1926), is discussed.

Keywords: religious music, Roman-Catholic Church, Slovenia, Cecilian movement, Anton Foerster

Cecilijansko gibanje na Slovenskem je bilo v preteklosti deležno sorazmerno skromne pozornosti muzikološke znanosti. Čeprav je s svojim delovanjem ključno zaznamovalo cerkveno glasbo, ki je bila v pretežno ruralnem in malomestnem okolju slovenskih dežel v 19. stoletju največkrat edina organizirana glasbena dejavnost, so se raziskovalci pri opazovanju glasbe tega časa posvečali predvsem drugim, recepcijsko zahtevnejšim, a družbeno manj odmevnim glasbenim zvrstem.

Ob tem pa že površen pregled cecilijanskemu gibanju posvečenih znanstvenih razprav in člankov pokaže, da je bila njihova pozornost usmerjena predvsem na določene plasti njegovega delovanja.¹ Najpogosteje se posvečajo programskim izhodiščem, delovanjem ključnih ustanov Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo, reviji *Cerkveni glasbenik* in Orglarski šoli v Ljubljani, izvajalskemu in organizacijskemu delovanju ključnih osebnosti gibanja na področju cerkvene glasbe ter bibliografskim raziskavam opusa s cecilijanskim gibanjem povezanih skladateljev. Opazovanje glasbene ustvarjalnosti gibanja pa osrednjo pozornost namenja skoraj izključno uglasbitvam slovenskih besedil, ki so od svojega nastanka pa vse do nedavnega imele vidnejšo vlogo v slovenskem cerkvenoglasbenem

¹ Cvetko, *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*, 3:231–262; Höfler, »Idejno izoblikovanje cecilijanskega gibanja«; Nagode, »Cecilijanizem na Slovenskem«.

repertoarju. Uglasbitve latinskih besedil, ki so po liturgičnih reformah v začetku sedemdesetih let 20. stoletja izginile iz repertoarja, ostajajo celo pri opazovanju najvidnejših ustvarjalcev gibanja na obrobju znanstvenega zanimanja.

Posledično še ni bilo povsem argumentirano odgovorjeno na vprašanje, do kakšne mere in na kakšen način se je na Slovenskem udejanjal cecilijanski glasbeni slogovni ideal cerkvene glasbe. Veliko vemo o uveljavljanju doslednega upoštevanja liturgičnih pravil o jeziku in celovitosti besedila uporabljenih skladb ter o ukrepih cecilijanskega gibanja za dvig kompozicijsko obrtniške kakovosti glasbene ustvarjalnosti in izboljšanje pogojev za kakovostno izvajanje cerkvene glasbe. Še vedno pa imamo le malo raziskav, ki bi izrisale uveljavljanje s cerkvenimi predpisi predpisanega slogovnega ideala, ki je temeljil na treh, historično pogojenih slogih cerkvene glasbe: gregorijanskem koralu, vokalni polifoniji 16. stoletja in sodobni, v historičnih slogih komponirani glasbi.

Pričujoči članek bo poskušal zapolniti delček te praznine. Osredotočil se bo na ustvarjalnost Antona Foersterja (1837–1926), ki je v strokovnem in ustvarjalnem pogledu vodil slovensko cecilijansko gibanje od njegovih neformalnih začetkov ob koncu šestdesetih let do začetkov preoblikovanja slogovnih idealov na prehodu iz 19. v 20. stoletje. Zaradi izjemnega položaja znotraj gibanja – bil je *regens chori* osrednje (škofijske) stolne cerkve, urednik glasbenih prilog in recenzent novih glasbenih izdaj v reviji *Cerkveni glasbenik* ter vodja in glavni profesor glasbenih predmetov na Orglarski šoli v Ljubljani – je imel možnost v nenavadno veliki meri vplivati na slogovno usmeritev glasbene ustvarjalnosti in okus privržencev cecilijanskega gibanja. Na drugi strani pa je bil eden redkih široko razgledanih in predvsem temeljito kompozicijskotehnično izobraženih skladateljev svojega časa na Slovenskem, ki je bil dejansko sposoben ustvarjati v slogu, ki ga je Cerkev proglasila za slogovni ideal. V nadaljevanju bomo orisali, kako so na Slovenskem razumeli in predstavljali cerkvenoglasbeni slogovni ideal sodobne glasbe, kako je odmeval v Foersterjevi poustvarjalni in ustvarjalni praksi ter kakšen je bil njegov vpliv na repertoarno podobo cerkvene glasbe na Slovenskem ob koncu 19. stoletja.

Slovenski cecilijanski pisci so ideal cerkvene glasbe – skladno s popolno podreditvijo cerkvenim predpisom, ki so seveda preddoločali izbiro – našli uresničen v dveh glasbenih slogih preteklosti, v gregorijanskem koralu in vokalni polifoniji 16. stoletja. Kljub temu da je slednja veljala za najpopolnejšo večglasno cerkveno glasbo, pa je bil njen pomen na Slovenskem prej ko ne obrozen. Čeprav so ji v skoraj vseh razmišljanjih o cerkveni glasbi priznavali skoraj idealno uresničitev cerkvenih zahtev, pa so se le redko posvečali podrobnejšemu opazovanju njenega kompozicijskega stavka. Cerkveno odobritev so ji po mnenju cecilijanskih piscev prinesle predvsem konsonančna blagozvočnost, sorodnost melodike s koralno ter posluš za prozodično korektno obravnavo besedila, ki zagotavlja visoko stopnjo razumljivosti besedila v polifonem stavku. Dela sodobnih ustvarjalcev naj bi se, kot vokalna polifonija 16. stoletja, čim bolj zgledovala pri koralu, ki je bil po mnenju cecilijancev edina izvirna cerkvena glasba.² Sodobni skladatelj si mora zato prizadevati, da tudi v njegovih skladbah zaživi povezanost melodije in imanentne poezije besedila, kakršna je značilna za gregorijanski koral.³

² Sattner, *Cerkvena glasba*.

³ »O stališči«, 1–2.

Večje težave so imeli slovenski cecilijanci z določitvijo konkretnih načinov oblikovanja posameznih glasbenih prvin v glasbenem stavku, ki zagotavljajo skladbam ustrezen značaj. Še najlažje delo so imeli tam, kjer so jim cerkveni predpisi nudili dovolj opore za oblikovanje jasno definiranih pravil. Najbolj dorečena so bila cecilijanska stališča o izvajalski zasedbi, saj so se lahko oprli na določila okrožnice *Annus qui* iz leta 1749 in kasnejših cerkvenih odlokov.⁴ Absolutno prednost so dajali čisto vokalni glasbi. Njenega primata niso dokazovali le z vokalnim značajem korala, edinega pravega cerkvenega petja, temveč tudi z močjo njenega psihološkega delovanja. Menili so, da je petje nastalo pred instrumentalno glasbo, kot stopnjevanje imanentne melodike človeške govornice in kot naravna potreba po izražanju čustev, ki presega območje govornega.⁵ Vokalna glasba lahko zato bolj doživeto in neposredno izraža človekova čustva ter prekaša instrumentalno po moči delovanja.⁶ Instrumente zato dopuščajo le kot podporo vokalnim glasovom, ki naj po potrebi okrepi njihovo jakost, nikakor pa jih ne sme preglasiti. Najprimernejši instrument so po njihovem mnenju orgle, ki edine lahko nastopajo tudi samostojno. Razlog za to ni to, da so v cerkveni rabi že stoletja, temveč predvsem njihova nezmožnost dinamičnega razlikovanja, kar jim daje »mirnost, objektivnost in brezstrastnost«.⁷ Ob njih so dovoljevali še godala (violino, violo, violončelo, kontrabas) in fagot, prepovedovali pa vse vrste tolkal.⁸

Tudi pri določanju meril za druge lastnosti glasbenega stavka so se slovenski cecilijanski pisci omejili na povzemanje cerkvenih predpisov, zato so iz njih povzeli tudi način definiranja slogovnega ideala cerkvene glasbe. Ta je določen predvsem z izključevanjem konkretnih kompozicijskih rešitev za oblikovanje različnih glasbenih prvin (metrum, ritem, melodika, harmonija, oblika itn.), ki so bile značilne za posvetno glasbo po letu 1600. V oblikovnem pogledu so nasprotovali kantatni zasnovi oziroma delitvi liturgičnega besedila v recitative, arije, duete ipd. Prepovedovali so daljše instrumentalne pred-, med- in poigre,⁹ dinamične in agogične kontraste, drzne modulacije, ostre disonance, gosto polifonijo in mehkužno kromatiko.¹⁰

Najbolj popoln oris cecilijanskega slogovnega ideala je prispeval p. Hugolin Sattner s svojim člankom »Cerkvena pesen« iz leta 1881.¹¹ V njem predstavlja predvsem izhodišča za komponiranje cerkvenih pesmi na slovenska besedila, vendar se ta ne razlikujejo bistveno od siceršnjih cecilijanskih zahtev glede cerkvene glasbe na latinska besedila. Izhodišče njegovega razmišljanja je kritično opazovanje nececilijanske cerkvene glasbe. Sattner očita nececilijanskim cerkvenim skladbam predvsem preveliko arioznost. To je zaznal v prevelikem obsegu zgornjega glasu, medtem ko so ostali glasovi samo harmonska podlaga in v gibanju nesamostojni. V melodiki je opozarjal na harmonsko tuje tone in prepogosto uporabo kromatike. Melodije so po njegovem zato mehkužne, sentimentalne in teatralične. Spremljava je harmonsko monotona (največkrat T-D⁷), drobitev akordov v značilne figure

⁴ Romita, *Jus Musicae Liturgicae*, 92–139.

⁵ »O stališči«, 2.

⁶ Kokošar, »Nekaj o glasbi sploh«.

⁷ »Nekoliko v orgljanji«, 1.

⁸ »Cerkvena določila gledé glasbe«, 38.

⁹ Ibid.; Sattner, »Govor [...] pri III. občnem zboru«, 3.

¹⁰ Govekar, »O namenu cerkvene glasbe«, 45.

¹¹ Sattner, »Cerkvena pesen«.

(Albertijev bas) pa daje skladbam za cerkev neprimeren plesni ali koračniški značaj. Ta učinek še stopnjuje prepogosta uporaba punktiranih ritmov. Sattner sicer omenja, da so solistični vložki načelno dopustni, saj omogočajo boljšo razumljivost besedila, ob tem pa skladatelj opozarja, da melodika teh vložkov ne sme zaiti v arioznost.

Sattner je poskušal ponuditi tudi vsaj osnovna navodila za komponiranje primernih cerkvenih skladb. Melodija bi morala posnemati koral, zato se mora skladatelj izogibati disonancam (veliki septimi, zvečani kvarti in vsem drugim zvečanim in zmanjšanim intervalom), pa tudi intervalom, večjim od kvinte (sekste in male septime so dovoljene le izjemoma), ki jih je bolje izpolniti z vmesnim tonom. V harmonskem pogledu se mu je zdel neprimeren tudi nonakord, ki je po njegovem mnenju preveč mehkužen in neprimeren za cerkev. Glasbeni ritem bi se po njegovih navodilih moral ravnati izključno po ritmu besedila. Vsako »skakajoče, gugajoče in igrajoče se premikanje melodije« je označil za neprimerno.¹²

Dejstvo, da je bilo Sattnerjevo pisanje bolj kot ne namenjeno morebitnim avtorjem slovenskih cerkvenih pesmi, jasno kaže, kako irelevantno je bilo razpravljanje o izhodiščih za komponiranje moderne glasbe v slogu vokalne polifonije 16. stoletja v okolju, kjer skorajda ni bilo skladateljev s primerno kompozicijskotehnično usposobljenostjo, ki bi jih udejanjali v ustvarjalni praksi. Izjema je bil češki priseljenc Anton Foerster. V mladosti, ki jo je preživel na Češkem, je bil deležen temeljite glasbene izobrazbe. Ob tem pa je s spremljanjem glasbenega življenja v Pragi dodobra spoznal tudi sodobne tokove v cerkveni glasbi.¹³ Po prihodu v Ljubljano je predstojništvo stolne cerkve v njem prepoznalo osebnost, ki se je ponašala z za slovenske razmere nadpovprečno glasbeno razgledanostjo in izobrazbo, hkrati pa se je zaradi globoke vernosti in pobožnosti zavedala tudi tiste dimenzije cerkvene glasbe, ki presega strokovno neoporečno opravljanje ustvarjalskih in poustvarjalnih nalog. Z njim je stolni kor leta 1868 dobil glasbenega vodjo, ki je bil sposoben in voljan uresničevati njihove reformne ukrepe.¹⁴

Svoja prizadevanja je Foerster sprva usmerjal predvsem v prenovo repertoarja stolnega kora. Pri tem je zasledoval dva cilja: liturgično ustreznost in skladnost s cecilijanskim cerkvenoglasbenim slogovnim idealom. Napredek te dejavnosti lahko spremljamo iz njegovih poročil o izvajanem repertoarju, ki jih je občasno sestavljal za domače in tuje strokovne revije. V njih lahko spremljamo postopno opuščanje repertoarja klasicistične in zgodnjeromantične reprezentativne cerkvene glasbe. Vedno večji delež so zasedale skladbe sodobnih cecilijanskih skladateljev, ob njih pa so imele pomembno mesto tudi v *stile antico* komponirane skladbe skladateljev od 16. do 18. stoletja. Teh je manj med večjimi glasbenimi oblikami, npr. samo dve maši (avtorja sta Pompeo Cannicciari in Hans Leo Hassler), več pa med moteti, kjer najdemo dela skladateljev, kot so Giovanni Pierluigi da Palestrina, Tomas Luis de Victoria, Gregorio Allegri, Abundio Antonelli, Claudio Casciolini, Bartolomeo Cordans, Jacobus Gallus, Janez IV. Portugalski, Giuseppe

¹² Ibid., 52.

¹³ Vostrý, »Češko obdobje Antona Foersterja«.

¹⁴ Programski načrt reforme cerkvene glasbe v ljubljanski stolnici je izšel v: Janez Pogačar, »Über Kirchenmusik«, *Triglav: Zeitschrift für vaterländische Interessen*, 27. julij 1869, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-M4RTPPZQ>.

Olivieri, Giuseppe Ottavio Pitoni, Alessandro Scarlatti, Gregorio Turini, Lodovico Grossi da Viadana, Antonio Lotti in Giovanni Battista Martini. Izvedbe slednjih so pomembno prispevale k razširitvi cerkvenoglasbenega okusa vernikov, ki so obiskovali obredje v ljubljanski stolnici.¹⁵



Slika 1

Anton Foerster, sodobna fotografija, <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:IMG-QD3W5MPE> (Digitalna knjižnica Slovenije – dLib.si)

Hkrati pa je bilo intenzivno izvajalsko ukvarjanje s historičnim repertoarjem za Foersterja pomembna vzpodbuda pri lastnem ustvarjalnem delu. V letih po prevzemu vodenja stolnega kora je začel ustvarjati skladbe, s katerimi je izpolnjeval vrzeli v repertoarju duhovne glasbe na slovenska besedila, deloma pa ponujal tudi nova dela, ki so lahko nadomestila po cecilijanskih merilih stilistično neprimerne skladbe starejše generacije slovenskih skladateljev.¹⁶

Ob tem se je v vedno večji meri loteval tudi komponiranja skladb na latinska besedila. Vzroki za to so večplastni. Zaradi cecilijanske zahteve, da se mora obred slovesne maše obhajati skladno z liturgičnimi predpisi, se je čez noč pojavila potreba po ogromnem

¹⁵ Podrobneje in z bibliografskimi navedbami ustreznih virov gl. Nagode, »Poskus rekonstrukcije repertoarja«.

¹⁶ Kronološki pregled Foersterjeve ustvarjalnosti na področju duhovne glasbe je v: Kajfež, »Foersterjeva glasbena bibliografija«, 166–180.

repertoarju cerkvene glasbe na latinska besedila. Vsak župnijski zbor odslej ni potreboval le svojim izvajalskim sposobnostim primerne uglasbitve mašnega ordinarija in nekaterih krajših liturgičnih spevov, ki so se že tradicionalno peli v večglasnih uglasbitvah (npr. Te Deum, maša za rajne, Tantum ergo ipd.). Zaradi prekinitve stoletja ustaljene, a liturgičnim predpisom nasprotujoče prakse, da so se spevi mašnega proprija nadomeščali s petjem slovenskih cerkvenih pesmi, so naenkrat potrebovali tudi skoraj nepregledno število večglasnih uglasbitev spevov mašnega proprija, ki so bili potrebni za primerno slovesno, a liturgično korektno izvedbo glasbe pri slovesni maši. Velik del tega repertoarja so tudi slovenski cecilijanci sprva izbirali iz tujih, zlasti nemških izdaj. Tujost repertoarja v tem primeru – zaradi cecilijanske težnje po univerzalnem, nacionalne obarvanosti očiščenem značaju katoliške cerkvene glasbe – večinoma ni bila problem.

Sčasoma pa je repertoarna praznina spodbudila tudi slovenske skladatelje h komponiranju nove glasbe na latinska besedila. Ene zato, ker so hoteli – zaukazani univerzalnosti navkljub – najti svojo, slovenskemu okolju prilagojeno srednjo pot med glasbenim okusom poslušalcev slovenske Avstrije ter rigoroznimi stilističnimi zahtevami cerkvenih predpisov in cecilijanskih ideologov. Druge zato, ker so se želeli v lokalnem okolju izkazati kot avtorji najprestižnejših cerkvenoglasbenih oblik. Tretje pa je – in mednje je zagotovo sodil tudi Foerster – zamikala mednarodna slava, ki se je ponujala s prodorom na velikansko, če ne vseevropsko, pa vsaj srednjeevropsko tržišče katoliške cerkvene glasbe.

V Foersterjevem opusu obsega cerkvena glasba na latinska besedila precejšen, do sedaj večinoma spregledan delež.¹⁷ Med daljšimi skladbami so najpomembnejše uglasbitve mašnega ordinarija in maše za rajne. Med sredino sedemdesetih let in upokojitvijo leta 1908 je zložil osem maš, od katerih je ena kasneje izšla v temeljiti predelavi.¹⁸ Skladbe so po zasnovi in uporabi glasbenih sredstev zelo različne in se očitno prilagajajo povsem drugačnim funkcionalnim okvirom.

Za opazovanje skrajne stopnje, do katere je v svojih uglasbitvah latinskih liturgičnih besedil Foerster uresničil cecilijanska načela, je najprimernejša *Missa solemnis*, op. 25 iz leta 1882 (v tisku je izšla 1883).¹⁹ Nastala je za slovesno praznovanje 600-letnice habsburške vladavine na Kranjskem. Pri njenem snovanju se je Foerster znašel med dvema nasprotujočima si zahtevama. Na eni strani so bila pričakovanja poslušalcev, katerih okus je izoblikovala tradicija reprezentativne cerkvene glasbe, ki je v avstrijskih deželah desetletja krasila podobne dogodke. Na drugi strani pa je bil cecilijanski cerkvenoglasbeni ideal, v katerega je bil iskreno prepričan in ga je želela uveljaviti tudi večina njegovih cerkvenih predstojnikov, ki je od njega zahteval bolj asketski glasbeni izraz.

¹⁷ Tematike sta se do sedaj dotaknila le Andrej Misson in Jože Trošt (Misson, »Foersterjeve maše«; Trošt, »Foersterjeve cerkvene skladbe«).

¹⁸ Misson, »Foersterjeve maše«, 135–136.

¹⁹ Foerster, *Missa solemnis*. Za datacijo gl. Kajfež, »Foersterjeva glasbena bibliografija«, 171.

v izbiri zasedbe, ki je variabilna. Cecilijanskemu idealu najbolj ustrežata čista vokalna izvedba (v tem primeru se izpustijo maloštevilne in kratke instrumentalne predigre) ali izvedba z orgelsko spremljavo. Tradiciji reprezentativne glasbe pa prihaja naproti možnost izvedbe z orkestrsko spremljavo. Pri zasnovi slednje se je Foerster natančno držal cerkvenih določil. Samostojni nastopi instrumentov so skoraj zanemarljivi. Omejeni so na nekaj izredno kratkih prediger, ki niso daljše od dveh taktov in delujejo prej kot nekakšna intonacijska opora za izvajalce vokalnih glasov kot integralni del glasbene oblike. Za spremljavo je skladatelj izbral instrumente, ki jih cerkveni predpisi dopuščajo (godala, pihala, rogovi) in opustil v klasicistični in romantični reprezentativni cerkveni glasbi običajno uporabo trobent in pavk.

Prizadevanje za ustrezanje cerkvenim določilom se kaže tudi pri snovanju glasbene oblike. Uglasbitev mašnih stavkov je – kljub reprezentativnemu značaju skladbe – po obsegu primerna njihovi umeščenosti v obred. Lep primer stavka s sorazmerno kratkim besedilom je Kyrie. Stavek je oblikovan skladno z besedilom v tri kratke oblikovne odseke in se s tem v oblikovnem pogledu opira na rešitve, ki jih najdemo v koralnih uglasbitvah tega mašnega speva. V vseh treh delih se besedilo uporablja brez odvečnih ponovitev, skladno z liturgičnimi knjigami (po trikrat »Kyrie eleison«, »Christe eleison«, »Kyrie eleison«). Prvi in zadnji odsek sta grajena s preimitacijo enake teme. Instrumentalna spremljava deloma podvaja vokalne glasove, deloma pa jih okrašuje s tematsko neodvisnim kontrapunktom. Srednji odsek je pretežno homofonski, v počasnejšem ritmičnem toku. Melodični potek glasov je večinoma zadržan, brez večjih intervalskih skokov in s skromnim ambitusom. Kljub polifonsko zasnovanemu stavku z navidez enakovrednimi glasovi je melodična linija zgornjega glasu opazno izrazitejša. Ritmika je umirjena, tesno povezana s prozodijo besedila in brez opaznejših poudarkov. V harmonskem pogledu je skladba povsem diatonična, a trdno zasidrana v tonalni harmoniji. Edino opazno, za cecilijanske skladbe nenavadno izrazno sredstvo je napetost ustvarjajoče razmerje med tonalitetami posameznih delov stavka. Prvi odsek je v a-molu, srednji v dominantnem E-duru, zaključni pa v svetlem A-duru.

V podobnih okvirih so zasnovani tudi tisti deli maše, ki imajo daljše besedilo (Gloria, Credo). Tudi tu je uglasbitev povsem podrejena naravnemu teku in razumljivosti besedila. V drugem stavku je skladatelj glasbeni potek razčlenil v vrsto zaokroženih odsekov, ki ustrezajo vsebinskim enotam besedila (Gloria — Gratias agimus — Qui tollis — Quoniam). Faktura vseh delov je podobna in se bolj kot pri delih vokalne polifonije 16. stoletja zgleduje pri zborovskem recitativu v cerkvenih delih klasicističnih skladateljev. Posamezni odseki so zadržano diferencirani s spremembami tempa in ritmičnega toka, srednji del stavka (Qui tollis) pa tudi s sicer precej zadržano izrabo možnosti za razlikovanje zvočnih barv zbora in kratkimi nastopi solistov. V tonalnem pogledu je stavek izredno enovit. Skladatelj uporablja le osnovno tonaliteto (A-dur) in kratke odmike v najbližji tonaliteti (E-dur in fis-mol).

Druge Foersterjeve uglasbitve mašnega ordinarija se gibljejo v podobnih, a izrazno skromnejših okvirih. *Missa in honorem sanctae Caeciliae*, op. 15 je bila zložena leta 1877 in velja za eno zgodnejših skladateljevih mašnih del.²⁰ Mašni stavki se po obsegu

²⁰ Kajfež, »Foersterjeva glasbena bibliografija«, 168.

omejujejo na najnujnejše. Kyrie, na primer, ima le 24 taktov. V vseh stavkih je skladatelj uporabil neskrajšano liturgično besedilo brez ponovitev posameznih delov. Glasbeni stavek je zasnovan skoraj povsem homofonsko, z le dvema štiritaktnima imitacijskima odsekoma. Melodično oblikovanje zgornjega glasu je neizrazito. Ritmika je stereotipna in se v največji možni meri navezuje na prozodijo besedila. Glasbeni potek je le skromno razgiban s spremembami zvočnosti (manjše število glasov, kontrast soli-tutti, dinamične spremembe). Podobne rešitve je Foerster uporabil tudi v skladbah *Missa in honorem s. Jacobi Apostoli*, op. 21 iz 1880²¹ in *Missa in honorem s. Francisci Seraphici*, op. 56 iz začetka devetdesetih let.²² V slednji se je kontrapunktskemu mojstrstvu skladateljev 16. stoletja poklonil in uglasbitvi besedila Benedictus. Tekst se tu izjemoma dvakrat ponovi, a skladatelj je ponovitev pospremil z opombo, da se lahko drugi nastop tudi opusti. Oba odseka sta zasnovana v obliki sicer nekoliko okornega kanona. V prvem delu kot dvoglasni kanon z dvema dopolnilnima svobodnima glasovoma, v drugem delu pa kot triglasni kanon.

Foerster se je v svojih mašah poklonil tudi cerkvenemu idealu liturgičnega petja – gregorijanskemu koralu. V delu *Missa in festis solemnibus*, op. 34 iz leta 1884²³ je uporabil gregorijanske speve mašnega ordinarija, ki jih je kot vodilne melodije umestil v glasbeni stavek. V stavku Kyrie je koralni napev postavljen v zgornji glas in je lahko prepoznaven zaradi svojega melizmatskega značaja. Ostali glasovi ga spremljajo kot homofonska harmonska podpora, ki v melodičnem pogledu nima nobene samostojnosti. Da je Foerster z mašo iskal srednjo pot med glasbenim slogom srednjeveškega enoglasja in sodobnim glasbenim stavkom, kaže navodilo, naj se koralni napev izvaja v svobodnem ritmičnem toku, in ne v taktu. Taktnice si je zamislil le kot sredstvo za koordinacijo glasov. Skladba je s tem radikalen eksperiment in skrajni korak v približevanju stilističnemu idealu cecilijanske cerkvene glasbe, ki je ostal osamljen v Foersterjevem opusu. Na koralno gradivo se je spet – a v skromnejšem obsegu – oprl v skladbi *Missa in honorem Sancti Aloysii Gonzagae*, op. 67 iz leta 1898.²⁴

V zadnjih letih pred upokojitvijo je tudi Foerster, tako kot drugi slovenski cecilijanski avtorji, sledil idejnemu preobratu, ki je z mladocecilijansko generacijo zajel cecilijansko gibanje. Sledove novih iskanj najdemo v delu *Missa in honorem Beatae Mariae Virginis Immaculatae*, op. 85, ki je bilo komponirano med letoma 1900 in 1903²⁵ in je posvečeno škofjeloškemu samostanu uršulink. Zasedba obsega le tri ženske glasove (variantno se lahko poje tudi četrti glas, ki izvaja posebej označene odseke v basu orgelske spremljave) in orgle. V osnovnih potezah je sorodna skladbi *Missa solemnis*, a je po obsegu in zvočni zasnovi skromnejša. Na drugi strani pa se od predhodnice razlikuje po uporabi kromatike v harmoniji, in sicer linearni, a precej sodobneje zasnovani, razgibani orgelski spremljavi, ki je močno oddaljena od rešitev iz preteklih desetletij. S to skladbo se je Foerster odločno odvrnil od svojih nekdanjih stilističnih predpostavk.

²¹ Ibid., 170.

²² Ibid., 174.

²³ Ibid., 172.

²⁴ Ibid., 174; Misson, »Foersterjeve maše«, 140–141.

²⁵ Kajfež, »Foersterjeva glasbena bibliografija«, 176.

Svoja iskanja v tej smeri je še poglobil s kompozicijo *Missa quilisma*, op. 120, ki je predelava danes izgubljene *Missa festiva*, op. 11 iz leta 1868.²⁶ Skladba, za katero danes ne moremo več določiti, v kakšni meri se opira na mladostno delo, je komponirana iz povsem novih izhodišč, ki jih je do časa nastanka predelave (1912–1914)²⁷ v evropskem prostoru že dodobra uveljavila mlajša generacija cecilijanskih skladateljev.

V podobnih okvirih so nastajala krajša dela na latinska besedila. Tudi tu je bil Foerster razpet med zahtevo po slovesnem značaju – peto bogoslužje v latinščini se je obhajalo ob nedeljah in velikih praznikih cerkvenega leta – in omejenostjo s cecilijanskimi stilističnimi zahtevami na eni ter skromnimi izvajalskimi možnostmi na drugi strani. Lep primer so njegove uglasbitve liturgičnega besedila *Te Deum*. Prvi, op. 18, ki je nastal v letih 1877–1878 in izšel v samozaložbi leta 1878,²⁸ je odličen primer izrazitega prilaganja cecilijanskim zahtevam in skromnim izvajalskim možnostim. Skladba se začinja s harmonizacijo začetka koralne melodije, pa tudi v nadaljevanju se v melodičnem pogledu naslanja na gregorijanski spev. Ostali glasovi spremljajo melodični zgornji glas v dosledno homoritmičnem glasbenem stavku. Ponavljanja besedila ni. Oblika je motetna. Enovit in izrazno nevtralen motivični tok prekinja le nekaj kratkih, izrazno bolj poudarjenih odsekov, s katerimi je Foerster glasbeno izpostavil nekatera mesta v besedilu. Omeniti velja trikratni vzklík »Sanctus« (t. 21–28), s spremembo ritmičnega toka in razrahljanjem homoritmike, ter »Salvum fac populum tuum« (t. 88–96), z uporabo solističnih glasov, ki daje prošnji bolj oseben značaj. Liturgičnim zahtevam primerna kratkost skladbe je dosežena z uporabo historično inspiriranih recitativnih falsobordonskih odsekov. V harmonskem pogledu je skladba diatonska in tonalna (e-mol), Foerster uporablja le krajše izmike v bližnje tonalitete.

Te Deum za moški zbor, op. 63, ki je bil skomponiran 1895–1897 in izšel leta 1897,²⁹ je po značilnostih podoben, a morda po izrazu še nekoliko skromnejši. Spremembe v glasbenem okusu pa se odražajo v skladbi *Te Deum laudamus* v h-molu, op. 77, ki je izšel v *Cerkvenem glasbeniku* leta 1902. Od prejšnjih uglasbitev istega besedila ga loči bistveno večja ekspresivnost. Čeprav Foerster v mnogih pogledih še vedno strogo upošteva cecilijanska (oz. bolje cerkvena) določila (npr. besedilo se ne ponavlja, prizadeva si za liturgiji primerno dolžino skladbe), je glasbeni stavek v vseh svojih prvinah bistveno bolj razvit. Odseki so bolj diferencirani, včasih celo kontrastni. Nekdaj toga homoritmičnost je razrahljana z uporabo kontrapunktskih postopkov, na nekaterih mestih celo z uporabo imitacije ali nakazanim dvojnim kanonom. Melodika je – kljub temu da skladatelj uporablja tudi gradivo gregorijanskega koralna – mestoma bolj ekspresivna.

Druga kratka liturgična dela na latinska besedila se gibljejo v podobnih okvirih. Foerster je ustvaril izredno veliko število tovrstnih skladb. Precej jih je napisal tudi za tuje naročnike ali založbe (npr. za kapucinski samostan v Altöttingu in založbo Pustet), tako da obstaja možnost, da del tega opusa še ni bil zajet v obstoječe popise skladateljevih

²⁶ Ibid., 166.

²⁷ Ibid., 176.

²⁸ Ibid., 168.

²⁹ Ibid., 174.

del. Fran Ferjančič omenja več kot 250 gradualov in ofertorijev.³⁰ Slovenski javnosti so bila najbolj znana dela, ki jih je sproti objavljala v *Cerkvenem glasbeniku* v osemdesetih letih in kasneje ponatisnil v dveh velikih zbirkah *Gradualia, tractus et sequentiae*, op. 54 in *60 gradualia de communi sanctorum*, op. 60. Tudi tu je komponiral – ob doslednem spoštovanju cerkvenih predpisov o celovitosti in neponavljanju besedila – povsem skladno s cecilijanskim slogovnim idealom. Glasbeni stavek je v oblikovnem pogledu tesno navezan na potek besedila. Njegovo razumljivost zagotavlja prozodiji besedila prilagojen ritmični tok, pretežno homoritmična zasnova glasbenega stavka, ki se redko, najpogosteje v kadenčnih zaključkih razrahlja v svobodni kontrapunktski preplet. Zelo pogosto uporablja falsobordonske recitacije, ki omogočajo hitro, a zelo razumljivo podajanje besedila in s tem odpirajo pot za nekoliko širše glasbeno oblikovanje ostalih odsekov speva. Melodika je izredno zadržana, brez izraznih poudarkov. Podobno velja za harmonski jezik, ki je povsem diatonski. Osnovno sredstvo za ustvarjanje raznolikosti v glasbenem poteku je zvočna diferenciacija, ki jo Foerster dosega z različnim povezovanjem glasov zbora in uporabo solistov.

Kratek pregled Foersterjevih uglasbitev latinskih liturgičnih besedil pokaže njegovo trdno zavezanost cecilijanskim stilističnim načelom. To velja zlasti za čas med začetkom njegovega cerkvenoglasbenega delovanja v Ljubljani ok. leta 1868 in prvim desetletjem 20. stoletja. V vseh delih lahko zasledujemo skrbno upoštevanje določil cerkvenih predpisov, zlasti pri zasedbi, dolžini liturgičnih spevov, celovitosti, razumljivosti in nepopačenosti besedila, vlogi instrumentov, značilnosti odsekov, namenjenih vokalnemu solistu, melodiki in harmonskih sredstvih. V mnogih delih opazimo tudi opiranje na glasbeno gradivo gregorijanskega koralnega bodisa v smislu parafraziranja koralnih melodij ali v smislu uporabe motivičnega gradiva, prevzetega iz koralnih spevov.

Zelo težko pa bi podprli tezo, da poskušajo Foersterjeve skladbe posnemati slog vokalne polifonije 16. stoletja. Imajo sicer določene lastnosti, ki jih najdemo tudi v glasbi 16. stoletja, vendar te niso posledica skladateljevih prizadevanj za ustvarjanje v historističnem slogu, ampak prej posledica upoštevanja cerkvenih predpisov, izpeljanih iz glasbenih značilnosti cerkvene glasbe 16. stoletja. Foersterjeve skladbe se od slednje razlikujejo po temeljni zasnovi glasbenega stavka, ki je skoraj vedno homofonska. V njem domala vedno prevladuje melodični zgornji glas, medtem ko imajo drugi glasovi predvsem vlogo harmonske podpore. Notranji glasovi so – z redkimi izjemami – povsem nesamostojni. Polifonska gradnja ni temelj glasbenega stavka, ampak le dekorativni okras, ki mestoma prekinja pretežno homofonske odseke. Preimitacija je redka, še redkejši so zahtevnejši kontrapunktski postopki (kanon ipd.). Skladbe so tudi trdno umeščene v dur-molovski tonalni okvir.

Čeprav Foerster ni komponiral slogovnih kopij skladb vokalne polifonije 16. stoletja, so bile njegove skladbe v slovenskem okolju dovolj oddaljene od ustaljenih predstav o cerkveni glasbi, da niso imele posebej širokega odmeva. Kljub izjemnemu položaju, ki ga je Foerster zasedal v slovenskem cecilijanskem gibanju, s katerega je imel vse možnosti celovito vplivati na okus cerkvenih glasbenikov, so bila tri desetletja od začetka sedemdesetih let do preloma stoletja očitno prekratek čas za to veliko nalogo. A naloga ni bila

³⁰ Ferjančič, »Anton Foerster kot človek«, 9.

lahka. Na eni strani se je zoperstavljal tradiciji avstrijske reprezentativne cerkvene glasbe, ki je bila v zavesti vernikov v mestih in trških naseljih neločljivo povezana z značajem velikih praznikov cerkvenega leta. Na drugi strani pa je stopil na pot vdiranju nacionalizma v cerkveno glasbo, ki se je kazal v prizadevanjih za ohranitev ali celo širitev cerkveno-pravno neustrezne prakse petja slovenskih cerkvenih pesmi pri slovesnem bogoslužju in ki je imel veliko podpornikov tudi v vrstah slovenske duhovščine.

V okvirih cecilijanskega gibanja je vsekakor veljal za avtoriteto tako pri kompozicijskotehničnih vprašanjih kot pri vprašanjih presoje primernosti cerkvene glasbe za liturgijo. Cenila ga je večina cerkvenih predstojnikov v ljubljanski stolnici, njegovi somišljeniki so pisali bleščeče ocene njegovih novih cerkvenih skladb. A na drugi strani je imel enako goreče nasprotnike, ki so njegovi glasbi očitali, da je dolgočasna, brez čustev in tuja.³¹ Do kakšne mere so se Foersterjeve skladbe uveljavile v repertoarju slovenskih korov, težko ocenimo, saj še nimamo raziskav, ki bi dale dovolj reprezentativne podatke. Iz redkih in sporadičnih poročil, ki jih je prinašala revija *Cerkveni glasbenik*, lahko sklepamo, da se celo nekateri cecilijanski somišljeniki in Foersterjevi učenci niso odločali za izvajanje njegovih skladb. Vzrok za to je bilo vsaj deloma tudi dejstvo, da je njihova zahtevnost – kljub prilagoditvam – še vedno presejala izvajalske sposobnosti marsikaterega skromnega glasbenega ansambla v slovenskih podeželskih cerkvah, sestavljenega iz na hitro priučenihih pevcev, ki jih je vodil prav tako najpogosteje skromno glasbeno izobražen organist.

Recepcija Foersterjeve latinske cerkvene glasbe jasno kaže kulturne razmere na Slovenskem v zadnjih desetletjih 19. stoletja. Novi, v večjih evropskih glasbenih središčih že splošno uveljavljeni cerkvenoglasbeni slogovni ideal se je na Slovenskem uveljavil le v tanki plasti izobraženskega meščanstva. To je kulturne tokove v tujini poznalo iz osebne izkušnje, stikov z znanci v tujini ali iz tujega splošno kulturnega ali strokovnega časopisja. A ta sloj je bil po številu in družbenem vplivu preskromen, da bi z novim okusom prežl ostale plasti družbe. Zato so tudi Foersterjeve latinske liturgične skladbe, kljub splošni podpori odločujočih, doživele večji odmev v tujini kot v okolju, za katero so bile komponirane. A njihov nastanek ni ostal brez odmeva. S svojimi značilnostmi so sooblikovale okus naslednje generacije slovenskih ustvarjalcev cerkvene glasbe, ki so v prvih desetletjih 20. stoletja našli novo sintezo med cerkveno tradicijo in sodobnim glasbenim izrazom ter povedli kulturo slovenske cerkvene glasbe do nikoli več dosežene ravni.

³¹ Podrobneje o sodobni recepciji Foersterjevega dela gl. Nagode, »Foerster – cecilijanec«, 51–54.

Viri in literatura

- »Cerkvena določila gledé glasbe«. *Cerkveni glasbenik* 1, št. 5 (1878): 37–38. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-N5UDSZFO>.
- Cvetko, Dragotin. *Zgodovina glasbene umetnosti na Slovenskem*. Zv. 3. Ljubljana: Državna založba Slovenije, 1960.
- Ferjančič, Fran. »Anton Foerster kot človek«. *Cerkveni glasbenik* 50, št. 1–2 (1927): 6–10. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-JVPNQLB>.
- Foerster, Anton. *Missa solemnis*, op. 25. Ljubljana: Societas s. Caeciliae, [1883]. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:doc-YE41PN14>.
- Govekar, Fran. »O namenu cerkvene glasbe«. *Cerkveni glasbenik* 9, št. 6 (1886): 43–45. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-8M6L8VAF>.
- Höfler, Janez. »Idejno izoblikovanje cecilijanskega gibanja na Slovenskem«. *Kronika* 15, št. 1 (1967): 46–53.
- Kajfež, Darja. »Foersterjeva glasbena bibliografija«. V: *Foersterjev zbornik*, uredil Edo Škulj, 155–180. Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Kokošar, Ivan. »Nekaj o glasbi sploh«. *Rimski katolik* 2, št. 4 (1890): 422–428. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-HZC1QXVM>.
- Misson, Andrej. »Foersterjeve maše«. V: *Foersterjev zbornik*, uredil Edo Škulj, 131–145. Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Nagode, Aleš. »Cecilijanizem na Slovenskem kot glasbeno, kulturno in družbeno vprašanje«. Doktorska disertacija, Univerza v Ljubljani, 1997.
- . »Foerster – cecilijanec«. V: *Foersterjev zbornik*, uredil Edo Škulj, 49–56. Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- . »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. <https://doi.org/10.3986/dmd01.1-2.05>.
- »Nekoliko v orgljanji«. *Cerkveni glasbenik* 3, št. 1 (1880): 1–2. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DH3F6HF7>.
- »O stališči cerkvene poezije in glasbe«. *Cerkveni glasbenik* 4, št. 1 (1881): 1–3. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-VCATDO9V>.
- Romita, Florentius. *Jus Musicae Liturgicae*. Rim: Edizioni Liturgiche, 1947.
- Sattner, Hugolin. *Cerkvena glasba, kakošna je in kakošna bi morala biti*. Ljubljana: Cecilijino društvo, 1878.
- . »Cerkvena pesen«. *Cerkveni glasbenik* 4, št. 5 (1881): 34–36; št. 6: 43–45; št. 7: 49–53.
- . »Govor [...] pri III. občnem zboru Cecil. društva 7. avg. t. l.« *Cerkveni glasbenik* 3, št. 1 (1880): 3–6. <http://www.dlib.si/?URN=URN:NBN:SI:DOC-DH3F6HF7>.
- Trošt, Jože. »Foersterjeve cerkvene skladbe«. V: *Foersterjev zbornik*, uredil Edo Škulj, 123–130. Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.
- Vostrý, Tomáš. »Češko obdobje Antona Foersterja«. V: *Foersterjev zbornik*, uredil Edo Škulj, 7–14. Knjižnica Cerkvenega glasbenika, Zbirka 5, Knjižna zbirka 12. Ljubljana: Družina, 1998.

THE CECILIAN STYLISTIC IDEAL IN THE WORKS OF ANTON FOERSTER: BETWEEN NORMATIVISM AND THE REALITY OF LITURGICAL PRACTICE

Summary

In observing the development of the Cecilian movement in nineteenth-century Slovenia, researchers have dealt mainly with the restricted scope of its characteristics. They have overlooked one of its central demands, which is also the most interesting when considering the musical creativity of this movement. In their assessment of the stylistic suitability of church music for use in worship, Slovenian Cecilians prioritized a contemporary church music that stylistically imitated the musical characteristics of vocal polyphony of the sixteenth century. This position was popularized through a series of programmatic articles in professional journals and by lengthy propagandistic writings.

The article attempts to show the extent to which the declared principles of the movement were enforced in practice. To that end, it examines the musical creativity of Anton Foerster (1837–1926), who was the leading authority of the movement as regards judgment over stylistic matters. In his capacities as head of music at the Cathedral Church in Ljubljana, director and most important professor of musical subjects at the Organ School in Ljubljana and editor for music and reviewer in the professional magazine *Cerkveni glasbenik*, Foerster was able to exert a key influence on Cecilian thought. Additionally, as one of the few thoroughly trained musicians in the Slovenian cultural environment of the late nineteenth century, he was also exceptionally qualified for the task.

Anton Foerster composed a series of musical works on Latin liturgical texts intended for use in solemn worship. In these he sought a middle ground between different, partly conflicting, demands. On the one hand, he tried to create a music conforming to ecclesiastical regulations. But at the same time, he also had to pay attention, at least in part, to the expectations of the audience, whose taste had been formed during the decades when Classical and early Romantic Catholic church music dominated the repertoire.

Foerster paid special attention to the appropriate integration of music within liturgical events. He used the prescribed liturgical texts in full and without repeating sections. These were set in such a way that the text could be well understood independently of the music. The musical form is closely related to the form of the text. The same is true for other musical elements. The musical texture is predominantly homophonic, polyphony being limited to the beginning and end of sections, and does not interfere with the natural flow of the text. The works are designed for vocal performance; some are provided with accompaniment for organ or, exceptionally, orchestra. The instruments have no independent role and are used almost exclusively to support the voices. Short, independent instrumental sections play no noticeable role in the musical form, merely providing support for the intonation of the voices.

The melody is based in part on the characteristics of Gregorian chant and Renaissance vocal polyphony. In some works Foerster also used paraphrases or motivic material derived from chant melodies. The rhythm is kept simple and relies closely on the prosody of the

text. In harmonic terms, Foerster remains committed to major and minor tonality. The musical language is wholly diatonic, modulations being limited to closely related keys.

Foerster's church music based on Latin lyrics had a relatively modest reception in Slovenia during his career. He achieved slightly more recognition outside Slovenia: in Austria and Catholic regions of Germany. It would be very difficult to describe his church music as a stylistic imitation of the vocal polyphony of the sixteenth century. It embraces certain characteristics of the latter, but is also separated from it by many significant differences. Within his works Foerster tried to achieve the stylistic ideal laid down by ecclesiastical regulations. In this regard, at least, he had a significant influence on the next generation of Slovenian Cecilian composers, who arrived at a musically more attractive compromise between traditional church precepts and contemporary musical style during the first decades of the twentieth century.