

Das Motuproprio Pius' X. und die Anfänge der Regensburger Kirchenmusikreform

Ein Beitrag zum 100-jährigen Jubiläum des Motuproprio und zum 150-jährigen der *Musica Divina* von Carl Proske

von

Raymond Dittrich

Am 28. Dezember 1903 erschien in Nr. 296 des *Osservatore Romano* der italienische Originaltext der ersten offiziellen Verlautbarung des wenige Monate zuvor, am 4. August, neugewählten Papstes Pius X. (Giuseppe Sarto, 1835–1914). Zur allgemeinen Überraschung befaßte sich diese erste auf eigener Initiative beruhende und auf den Cäcilientag (22. November) datierte Erklärung, das Motuproprio „Tra le sollecitudini dell' officio pastorale“ (lat.: Inter pastoralis officii), mit Fragen der Kirchenmusik als Teil gottesdienstlicher Liturgie.

Für Pius war das Motuproprio indessen nur die konsequente Folge aus einer lang-jährigen theoretischen wie praktischen Beschäftigung mit dieser Thematik, für das er nicht erst als Bischof von Mantua (seit 16. November 1884) und Patriarch von Venedig (seit 15. Juni 1893) reges Interesse zeigte¹. Denn bereits im Seminar in Padua leitete er als *maestro di coro* in den Jahren 1856–1857 eine *schola cantorum*, reorganisierte später als Bischof von Mantua die dortige seminaristische *scuola di musica* und machte – worauf noch zurückzukommen sein wird – die Bekanntschaft mit dem Komponisten Lorenzo Perosi (1872–1956), dem er, wie auch seinem späteren kirchenmusikalischen Berater Angelo De Santi (1847–1922), weitreichende Anregungen verdankte. 1893 verfaßte er als Antwort auf eine Umfrage über das 1884 von der Ritenkongregation erlassene *Regolamento per la Musica Sacra* ein 43 Seiten starkes Gutachten, das liturgisch-kirchenmusikalische Grundsätze behandelt, einen Überblick über die Geschichte der kirchenmusikalischen Reformen gibt und im Schlußteil eine Instruktion in 30 Artikeln enthält, die später im Motuproprio fast wörtlich wiederkehren². Auf diesem Gutachten, das nicht ohne Einfluß auf das am 21. Juli 1894 von der Ritenkongregation ausgegebene *Secondo Regolamento* blieb, fußte ein Jahr später ein Pastoral Schreiben³, das Giuseppe Sarto als Kardinal und Patriarch

¹ Vgl. Joseph Ratzinger: In der Spannung zwischen Regensburger Tradition und nachkonziliarer Reform. Kirchenmusik im Regensburger Dom von 1964–1994, in: *Musica sacra* 114 (1994), S. 379–389, s. dort S. 380, insbesondere Anm. 5.

² Vgl. Ferdinand Haberl: Das Motuproprio des Papstes Pius X., in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Kassel [u.a.], 1976, Bd. 2, S. 283–286, s. S. 283. Zum *Regolamento* vgl. Josip Gregur: Ringen um die Kirchenmusik. Die cäcilianische Reform in Italien und ihre Rezeption bei den Salesianern Don Boscos, München 1998 (Benediktbeurer Studien; 5), S. 115–119.

³ Deutsche Übersetzung u. d. T.: Hirtenbrief Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Kardi-

von Venedig am 1. Mai 1895 veröffentlichte und das als unmittelbarer Vorläufer des Motuproprio gelten darf⁴. Die päpstliche Verlautbarung von 1903 konnte also auf eine lange Vorgeschichte zurückblicken.

I.

Als das Motuproprio in der ersten Nummer des *Oberhirtlichen Verordnungs-Blattes für das Bisthum Regensburg* zu Beginn des Jahres 1904 in deutscher Übersetzung publiziert wurde⁵, dürften die dort formulierten kirchenmusikalischen Reformideen dem höheren Diözesanklerus und dem seit 1891 amtierenden Domkapellmeister Franz Xaver Engelhart (1861–1924) keineswegs fremd gewesen sein. War es doch genau 50 Jahre her, daß 1853, als Frucht langjähriger gemeinsamer Reformbestrebungen und unter der Protektion des Bischofs Valentin von Riedel (1802–1857; Bischof von Regensburg seit 1842), Carl Proske⁶ (1794–1861) den ersten Band seiner Sammlung polyphoner Kirchenmusik überwiegend des 16. und 17. Jahrhunderts *Musica Divina*⁷ und Johann Georg Mettenleiter⁸ (1812–1858) seine Ausgabe

nals Joseph Sarto, Patriarchen von Venedig, an den hochwürdigen Klerus des Patriarchates, in: *Musica sacra* 36 (1903), S. 106–111. Zum Secondo Regolamento von 1894 vgl. Gregur (wie Anm. 2), S. 127–132.

⁴ Vgl. auch: Gerhard Gietmann: Papst Pius X. und der Allgemeine Cäcilienverein, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 39 (1904), S. 17–24, 38–42, 53–59, s. S. 18.

⁵ Unter dem Titel: Motuproprio Pius' X. über die Kirchenmusik, in: *Oberhirtliches Verordnungsblatt für das Bisthum Regensburg*. Jahrgang 1904, Regensburg 1904, S. 1–8.

⁶ Zu Proske und seiner Reformbestrebung vgl. August Scharnagl: Die Proskesche Musiksammlung in der Bischöflichen Zentralbibliothek zu Regensburg, in: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Sammlung Proske*. 1. Manuskripte des 16. und 17. Jahrhunderts, beschrieben von Gertraut Haberkamp, München 1989 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen; 14,1), S. XI–XXI; August Scharnagl: Carl Proske (1794–1861): ein Lebensbild, in: *Musica Divina: Ausstellung zum 400. Todesjahr von Giovanni Pierluigi da Palestrina und Orlando di Lasso und zum 200. Geburtstag von Carl Proske*, Regensburg 1995 (Kataloge und Schriften/Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek; 11), S. 13–52; Rainer Kleinertz: Carl Proske: Arzt, Priester und Reform der Kirchenmusik (1794–1861), in: *Berühmte Regensburger: Lebensbilder aus zwei Jahrtausenden*, hrsg. von Karlheinz Dietz und Gerhard H. Waldherr, Regensburg 1997, S. 232–241; Dieter Haberl: Präludium zu Carl Proskes *Musica Divina*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 34 (2000), S. 271–295.

⁷ *Musica divina sive thesaurus concentuum selectissimorum ...*, hrsg. von Carl Proske, Regensburg. Annus 1, Bd. 1 Liber missarum, 1853. Bd. 2 Liber motetorum, 1855. Bd. 3 Psalmody, magnificat, hymnodiam, et antiphones B. Mariae Virg. complectens, 1859. Bd. 4 (posthum) Liber vespertinus, 1863. Zur Edition der *Musica divina*: Bernhard Janz: Das editorische Werk Carl Proskes und die Anfänge der kirchenmusikalischen Reformbewegung, in: *Palestrina und die Idee der klassischen Vokalpolyphonie im 19. Jahrhundert: zur Geschichte eines kirchenmusikalischen Stilideals*, hrsg. von Winfried Kirsch (Palestrina und die Kirchenmusik im 19. Jahrhundert; 1), Regensburg, 1989, S. 149–169.

⁸ Zu Mettenleiter vgl. Dominicus Mettenleiter: Joh. Georg Mettenleiter: weiland Stifts-Chorregent an der Alten Kapelle in Regensburg. Ein Künstlerbild, Brixen 1866; Gertraut Haberkamp: Einleitung, in: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg: Thematischer Katalog der Musikhandschriften: Sammlung Mettenleiter*, 2 Bd., München 1998 (Kataloge Bayerischer Musikhandschriften; 14, 9 und 10), Bd. 9, S. IX–XVI (und die dort angegebene Literatur) sowie G. Haberkamp: Die Brüder Mettenleiter im Dienste der Alten Kapelle in Regensburg, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg* 34 (2000), S. 297–325.

einstimmiger liturgischer Gesänge *Enchiridion chorale*⁹ herausgegeben hatten, beides Werke, die zu praktischen Grundlagen der kirchenmusikalischen Restaurationsbewegung wurden und eine dem Motuproprio vergleichbare Zielrichtung verfolgten.

Die editorischen Unternehmungen Proskes und Mettenleiters entstanden im Auftrag des die Reform mittragenden Regensburger Bischofs Valentin von Riedel, der sich sowohl für die Verbreitung wie für die praktische Erprobung der Ausgaben einsetzte¹⁰. Bereits am 15. Dezember 1851 kündigte er beide, zu diesem Zeitpunkt noch ungedruckten Werke im kirchlichen Amtsblatt an und rief Pfarrämter und Kirchenmusiker zur Subskription der *Musica Divina* auf, deren kostenintensive Drucklegung auf Subskribenten freilich auch angewiesen war: „Ehe wir bestimmte Anordnungen über Einführung und Gebrauch der beiden oben bezeichneten Musikwerke beim öffentlichen Gottesdienste erlassen, senden wir an jedes Pfarramt & c. einen Abdruck des genannten Prospectus [der *Musica divina*] sammt einer Subscriptionsliste¹¹, und gestatten, dass das zweite Werk, *Musica divina*, aus Kirchenmitteln, wo solche hinreichend vorhanden sind, angeschafft, resp. auf selbes subscribirt werde. Nebstdem laden wir die Hrn. Seelsorger und durch diese die Chordirectoren, Cantoren und sonstige Freunde ächter Kirchenmusik ein, dieses Unternehmen durch eigene gefällige Subscription auf den ersten Jahrgang des zweiten Werkes zu fördern.“¹²

Eine weiterreichende Verordnung erließ Riedel am 16. April 1857, als das *Enchiridion chorale* nebst Orgelbegleitung sowie die ersten beiden Bände der *Musica divina* im Druck vorlagen. Die Kirchen des Bistums wurden nun auf den alleinigen Gebrauch des *Enchiridion chorale* verpflichtet, deren Gesänge der Bischof schon Jahre zuvor in der Studienanstalt des Klosters Metten erproben ließ¹³. Die *Musica divina* sollte, nach den jeweiligen Gegebenheiten, angeschafft und der polyphone Gesang nach Möglichkeit gepflegt werden: „Für jede Kirche, in welcher regelmäßiger pfarrlicher Gottesdienst gehalten wird, soll wenigstens Ein Exemplar des *Enchiridion chorale* sammt dem Orgelhefte auf Kosten des Kirchenvermögens angekauft und in das Kirchen-Inventar eingezeichnet werden, und man soll fernerhin bei dem kirchlichen Gottesdienste eines anderen als dieses, von Uns approbirten Choralbuches sich nicht mehr bedienen. Da für Städte, Märkte und

⁹ *Enchiridion chorale, sive selectus locupletissimus cantionum liturgicarum juxta ritum S. Romanae Ecclesiae ...*, hrsg. von Johann Georg Mettenleiter, Regensburg 1853. Voraus ging im selben Jahr eine Kurzfassung für Seminarien u. d. T. *Manuale breve*. Ab 1854 folgte separat eine Ausgabe für die Orgelbegleitung.

¹⁰ Vgl. Gertraut Haberkamp: Die Brüder Mettenleiter im Dienste der Alten Kapelle in Regensburg, in: Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg 34 (2000), S. 297–325, s. S. 307.

¹¹ Ein Blanko-Exemplar der „Subscriptionsliste“ ist im Bischöflichen Zentralarchiv Regensburg erhalten unter „Pfarrarchiv Kirchdorf, Kirchenmusik“.

¹² Oberhirtliche Verordnungen und allgemeine Erlasse für das Bisthum Regensburg, vom Jahre 1250–1852, gesammelt von Joseph Lipf, Regensburg 1853, S. 601, Nr. 394. Die Subskribenten sind im ersten und zweiten Band der *Musica divina* namentlich genannt, unter ihnen Franz Liszt.

¹³ Vgl. das Vorwort zum *Manuale breve* (wie Anm. 9): „Auf Anordnung des Hochwürdigsten Herrn Bischofes von Regensburg fanden diese Gesänge seit Jahren in der bischöflichen Studienanstalt zu Metten (anderweitiger Einführung nicht zu erwähnen) Eingang und unausgesetzte Anwendung bei der öffentlichen Feier des Gottesdienstes, und erprobten sich für den Zweck allgemeiner Erbauung und religiöser Belebung darum als vorzüglich geeignet und wirksam.“

grössere Orte, wo mehrere Sängler sich vorfinden oder gebildet werden können, der polyphone Gesang keineswegs allzu schwierig ist, so gestatten Wir, dass für solche Kirchen auch das Werk: *Musica divina* auf Kosten des Kirchenvermögens beschafft werde.“¹⁴

Trat der Bischof bereits in seinem Subskriptionsaufruf von 1851 für eine auf dem gregorianischen Gesang und der altklassischen Vokalpolyphonie basierende Reform der katholischen Kirchenmusik ein¹⁵, so bedeutete die elfseitige Verordnung von 1857 eine regelrechte kirchenmusikalische Gesetzgebung, die zum einen die im Vorwort der *Musica divina* formulierten Ansichten aufgreift¹⁶ und zum anderen nicht nur der Intention nach, sondern stellenweise bis ins Detail hinein das *Motuproprio* von 1903 vorwegzunehmen scheint. In den Korrespondenzberichten der Neuen Wiener Musik-Zeitung wurde mehrfach auf die Bedeutung des Erlasses hingewiesen.¹⁷

¹⁴ Oberhirtliches Verordnungsblatt für das Bisthum Regensburg. 3.Jg., Nr. 2, ausgegeben am 24. April 1857, S. 11–21, hier S. 17.

¹⁵ Der Aufruf beginnt mit den Worten: „Immer allgemeiner und dringender wird das Verlangen aller einsichtsvollen und gutgesinnten Katholiken geistlichen und weltlichen Standes, es möge die seit Jahrzehnten in die Kirche eingedrungene weltliche und unkirchliche Musik mehr und mehr aus derselben entfernt, und dafür die Musik der Kirche, welche ihrem Geiste entsprossen allein der Feier der heiligsten Geheimnisse angemessen ist, wieder in ihr Recht und in die ihr gebührende Stelle eingesetzt werden. Dieses Verlangen wird jedoch so lange unerfüllt bleiben, bis nicht aus dem unermesslichen Schatze alter und klassischer Kirchenmusik geschöpft, und solche Werke zum öffentlichen Gebrauche dargeboten werden, welche in Städten und Märkten, ja vielfach auch in Landkirchen leicht ausgeführt werden können. Aus dem beiliegenden Prospectus ist zu ersehen, in welcher Weise zwei Männer aus Regensburg, Herr Canonicus Dr. Proske und Hr. Chordirector Mettenleiter, Kenner und Meister der alten Kirchenmusik, wie wohl wenige in Deutschland, auf unsere Anregung und Ermunterung hin diesem Bedürfnisse abzuhelfen und die Einführung einer besseren Kirchenmusik anzubahnen suchen.“ (wie Anm. 12, S. 601)

¹⁶ Die Annahme eines direkten Einflusses Proskes auf den Erlaß ist sicher nicht unbegründet.

¹⁷ Z. B. im 6. Jg., Nr. 31, 30. Juli 1857, S. 126: „Das Bedeutsamste ist der oberhirtliche Erlaß bezüglich der Kirchenmusik, den ich Ihnen übrigens schon früher zur Benützung mitgeteilt habe. Sie haben bis jetzt davon Umgang genommen, wahrscheinlich aus Mangel an Raum; doch denke ich, es würden Ihnen viele Leser dankbar sein, wollten sie daraus wenigstens einzelne Passus bringen. Zweifellos ist diese Abhandlung das Hervorragenste, was seit langem für die kirchliche Musik geschrieben worden“ (ohne Verfasserangabe).

Und in einem Bericht über den Tod Valentin von Riedels (6. November 1857) heißt es (Jg. 6, Nr. 48, 26. November 1857, S. 194): „Ich konnte nicht umhin, für diese Nachricht in der Musikzeitung eine Stelle zu erbitten; war ja doch der Hochselige ein so großer Beförderer der Kunst, vorab der heiligen Tonkunst. Es ist seinerzeit in diesen Blättern erwähnt worden, mit welch' glühendem Eifer und mit welch' mannhafter Entschiedenheit der nun in Gott ruhende Kirchenfürst sich der Verweltlichung der Musik in der Kirche entgegengestellt hat. Sein Erlaß über die Kirchenmusik, nebenbei gesagt, der letzte grössere und allgemein wichtige, den er gegeben, hat Epoche gemacht, und wendete ihm aller Orten die Herzen der wahrhaft Kunstverständigen zu. Ich bedauere bei dieser Gelegenheit wiederholt, daß diese glänzende Kundgebung eines echten Kunststrebens in der Musikzeitung keine Aufnahme gefunden hat. Vielleicht fände sich jetzt ein Platz ...“ (unterzeichnet mit der Initiale K.). Ein Hinweis auf diesen Bericht bei G. Haberkamp (wie Anm. 10, S. 307, Anm. 43). Für die Neue Wiener Musikzeitung schrieb mehrfach Dominicus Mettenleiter (1822–1868), der Bruder Johann Georgs, Korrespondentenberichte aus Regensburg. Ob er auch der Verfasser der zitierten Be-

Ein Vergleich mag im folgenden auf die Ähnlichkeit der drei Dokumente (Motuproprio 1903, Verordnung Valentin von Riedels 1857 sowie Prospectus und Vorwort der *Musica Divina* 1853) in ihren wesentlichen Punkten hinweisen.

Das Motuproprio¹⁸ behandelt in acht Abschnitten *I. Allgemeine Grundsätze, II. Die Arten der Kirchenmusik, III. Den liturgischen Text, IV. Die äußere Form kirchenmusikalischer Werke, V. Die Sänger, VI. Orgel und Musikinstrumente, VII. Umfang der liturgischen Musik und VIII. Die hauptsächlichen Mittel*. Franz Fleckenstein¹⁹ hob die Bedeutung der zu Beginn der Allgemeinen Grundsätze geäußerten Formulierung, die Kirchenmusik sei ein wesentlicher bzw. integrierender Bestandteil („parte integrante“) der feierlichen Liturgie²⁰, zu Recht als grundlegende Aussage hervor. Denn in der Tat wird das zentrale Reformanliegen des Motuproprio überhaupt erst von dieser Prämisse her verständlich, beleuchtet sie doch exemplarisch das Selbstverständnis katholischer Kirchenmusik der Zeit, nämlich Trägerin des liturgischen Wortes zu sein, das den Gläubigen an der Vergegenwärtigung des Heilsgeschehens teilnehmen läßt. In dieser Prämisse liegt das Urteilskriterium des Motuproprio über Kirchenmusik begründet, sie ist der Schlüsselbegriff, von dem sich das Dokument her erschließt. Von daher kennt das Motuproprio auch eine Rangfolge von Liturgie und Musik: „Überhaupt muß man es als schweren Mißbrauch verurteilen, wenn bei den kirchlichen Feiern die Liturgie als zweitrangig und gleichsam im Dienste der Musik stehend erscheint. Vielmehr ist die Musik lediglich ein Teil der Liturgie und deren schlichte Dienerin.“²¹

Diese Auffassung, die Kirchenmusik mit liturgischer Musik gleichsetzt, ist auch die Voraussetzung, auf der Carl Proske sein Reformprojekt aufbaute. Im Vorwort der *Musica divina* forderte er daher vom menschlichen Gesang, an den Handlungen des Gottesdienstes „nicht sowohl dienend mitzuwirken, als vielmehr einen integrierenden Theil der gesamten Liturgie darzustellen“²². So begründete Proske seine Edition auch nicht primär mit aufführungspraktischen oder musikhistorischen Zwecken: „neben und über alle diese Absichten erhebt sich ein Hauptzweck: der liturgische“²³. Dieser Zweck spiegelt sich in der formalen Anlage der *Musica divina*, indem beispielsweise ihr zweiter Band, der *Liber motettorum*, die edierten Motetten nicht in alphabetischer Reihenfolge der Komponisten oder einer beliebig anderen

richte ist (K. = Korrespondent?), muß unbeantwortet bleiben. In diesem Fall, wäre das Urteil über den Bischöflichen Erlaß freilich nicht ganz unparteiisch. Möglicherweise verbirgt sich hinter der Initiale K. auch der Cäcilianer Pater Utto Kornmüller (1824–1907).

¹⁸ Im folgenden, soweit nicht anders angegeben, zitiert nach der deutschen Übersetzung in: Dokumente zur Kirchenmusik unter besonderer Berücksichtigung des deutschen Sprachgebietes, hrsg. von Hans Bernhard Meyer und Rudolf Pacik, Regensburg 1981, S. 23–34. „Motuproprio“ im weiteren in den Fußnoten als „MP“ abgekürzt.

¹⁹ Franz Fleckenstein: Bewahrtes und Bewährtes. 75 Jahre „Motu proprio“ von Papst Pius X., in: *Musica sacra* 99 (1979), S. 12–15, s. S. 13.

²⁰ „La musica sacra, come parte integrante della solenne liturgia, ne partecipa il fine generale“ (MP I,1, zitiert nach dem italienischen Abdruck in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 39 (1904), S. 4.).

²¹ MP VII.23, Dokumente (wie Anm. 18), S. 33.

²² *Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXIII. Vgl. dazu die deutsche Übersetzung des Motuproprio im Oberhirtlichen Verordnungsblatt des Bistums Regensburg (wie Anm. 5, S. 2): „Die Kirchenmusik muß als integrierender Bestandteil [!] der Liturgie dem allgemeinen Zwecke derselben dienen ...“

²³ *Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XIII f.

aufnimmt, sondern nach den verschiedenen Proprien des Kirchenjahres anordnet (de tempore, sanctorum, commune sanctorum).

Die Verordnung Valentin von Riedels geht von der gleichen Voraussetzung aus, wenn sie definiert: „Die kirchliche Musik ist jene, welche bei dem Gottesdienste zur Anwendung kömmt, also die liturgische Musik.“²⁴ Die anknüpfende Ausführung umschreibt ihren liturgischen Zweck als die „Vermittlung [der] Theilnahme“²⁵ der Gemeinde an den Handlungen der Kirche und meint damit nichts anderes, als die „partecipazione attiva“, die „tätige Theilnahme“ der Gläubigen in und an der Liturgie, von der das Motuproprio einleitend spricht²⁶.

Eine Musik, die den so definierten kultischen Zwecken nachkommen wolle, müsse, Pius X. zufolge, die Eigenschaften der „Heiligkeit“ („santità“), der „Güte der Form“ („bontà delle forme“) und der „Allgemeinheit“ („universalità“) besitzen.²⁷ Das Epitheton der Heiligkeit impliziere die Abwesenheit alles Weltlichen in Komposition und Vortrag²⁸, die „Güte der Form“ verbürge die künstlerische Qualität einer „wahren Kunst“ (arte vera), ohne die die Gläubigen nicht wirklich angesprochen würden²⁹, und die Universalität garantiere die übernationale Verständlichkeit der Musik³⁰.

Eine Absage an jegliche Profanität in der Kirchenmusik findet sich bei Proske und Bischof Riedel³¹ allenthalben, war sie doch für ersteren quasi der äußere Anlaß sei-

²⁴ Oberhirtliches Verordnungsblatt (wie Anm. 14), S. 12.

²⁵ Oberhirtliches Verordnungsblatt (wie Anm. 14), S. 12.

²⁶ MP (Einleitung), Dokumente (wie Anm. 18), S. 25.

²⁷ MP I.2, Dokumente (wie Anm. 18), S. 26.

²⁸ „Die Kirchenmusik muß heilig sein; daher muß alles Weltliche nicht allein von ihr selbst, sondern auch von der Art ihres Vortrages ferngehalten werden.“ (MP I.2, Dokumente, wie Anm. 18, S. 26)

²⁹ Sie muß wahre Kunst sein, sonst vermag sie nicht jenen Einfluß auf die Zuhörer auszuüben, den sich die Kirche verspricht, wenn sie die Tonkunst in ihre Liturgie aufnimmt.“ (MP I.2, Dokumente, wie Anm. 18, S. 26)

³⁰ „Sie soll auch allgemein sein, das heißt, die einzelnen Völker dürfen wohl in den kirchlichen Kompositionen besondere Formen anwenden, die gewissermaßen die Eigentümlichkeit ihrer Musik bilden; diese Formen müssen aber dem allgemeinen Charakter der Kirchenmusik derart untergeordnet sein, daß niemand aus einem anderen Volk beim Anhören derselben einen unangenehmen Eindruck hat.“ (MP I.2, Dokumente, wie Anm. 18, S. 26.)

³¹ Zu Riedel vgl. Anm. 15. In seiner Verordnung von 1857 beklagt der darüber hinaus eine Profanisierung des Urteilskriteriums über Kirchenmusik: „Besonders hat sich eine dem Geiste der Kirche entfremdete und mit der Liturgie nicht übereinstimmende Musik in die Kirchen zu den heiligsten Akten entweihend eingedrängt seit der Zeit, da eine gewisse äussere Fertigkeit in der Musik die Welt für sich gewonnen, und weltlich gesinnte Gläubige solche eben darum auch in der Kirche suchten und für nothwendig erachteten, seit der Zeit, da der Massstab zur Beurtheilung kirchlicher Musik nicht mehr in dem Geiste der kirchlichen Feier, sondern in dem Genie und dem Namen verschiedener Compositeure und in dem durch die weltliche Musik verderbten Eindrücke der Einzelnen gesucht und angenommen ward.“ (Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 14)

Proske machte die Profanisierung für den „Kunstverfall“ verantwortlich: „[...] während die meisten späteren Componisten der Kirche zwar ihren Kunsttribut lege artis, der Form nach, darbrachten, aber mit ganzer Seele und Liebe der profanen Kunst huldigten und häufig das traurige Resultat herbeiführten: dass weder ihre in geschmacklos weltlicher Zeitrichtung entstandenen, noch ihre auf lebloser Form des Kirchlichen ruhenden Arbeiten einer Dauer werth und fähig sind. So musste die Kunst verfallen.“ (Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXIII).

ner reformatorischen Bestrebungen. Im „Prospectus“ der *Musica divina* postuliert Proske daher einen „echten Kirchengesang“, der frei von profanem Einfluß und damit erhaben über den jeweiligen Zeitgeschmack sein müsse: „Denn so wahr es eine kirchliche Liturgie gibt, eben so wahr gibt es auch einen spezifischen Kirchengesang; und so wenig die Kirche irgend einem profanen Einflusse den Geist und die Formen ihrer Liturgie preisgeben kann, eben so sicher hat sie ungetheilt das Recht und die Pflicht, die Reinheit der liturgischen Musik nach Geist und Form zu bestimmen und aufrecht zu erhalten. Nachgiebigkeit gegen profane Zeitrichtung räumt letzterer niemals ein Besitzrecht ein; wie weit jene auch gegangen, wie üppig die Profanation auch gewuchert, die Erkenntnis kehrt nur um so mächtiger zurück: dass nirgends als in den Institutionen der Kirche die reine und über jeden Wechsel erhabene Wahrheit, Würde und Schönheit zu finden sei.“³² Faßte Pius X. die Eigenschaften einer kultusgemäßen Kirchenmusik in die Begriffsdreierheit „Heiligkeit“, „Güte der Form“ und „Allgemeinheit“ zusammen, so korrespondiert dem auf Proskes Seite die Trias „Wahrheit, Würde und Schönheit“, mit der er eine vergleichbare überzeitliche Verbindlichkeit für die liturgische Musik fordert.

Die drei von ihm benannten Eigenschaften fand Pius in höchstem Maß im gregorianischen Gesang als der frühesten Form christlichen Gesangs überhaupt verwirklicht, der ihm daher als Vorbild jeglicher vokalen Kirchenmusik galt und der ihn zur Formulierung jenes vielzitierten „allgemeinen Gesetzes“ veranlaßte: „Eine Kirchenkomposition ist um so heiliger und liturgischer, je mehr sie sich in Verlauf, Eingebung und Geschmack [nell'andamento, nella ispirazione e nel sapore] der gregorianischen Melodik nähert; und sie ist um so weniger des Gotteshauses würdig, als sie sich von diesem höchsten Vorbild entfernt.“³³ Der einstimmige liturgische Gesang solle nicht nur im Gottesdienst gesungen, sondern auch beim Volk wieder eingeführt werden, „damit die Gläubigen am kirchlichen Gottesdienst wieder tätigeren Anteil nehmen“³⁴.

Wie eingangs erwähnt und am Beispiel von Johann Georg Mettenleiters *Enchiridion chorale* belegt, schätzten und bevorzugten auch Proske und Bischof Riedel den gregorianischen Gesang als ursprünglichste Musik der Kirche und machten ihn zu einem der beiden Pfeiler, auf den sie ihre Reform aufbauten.³⁵ Interessanterweise hat das Pianische „allgemeine Gesetz“ sowohl bei Proske wie bei Riedel seine Parallele. So heißt es bei letzterem, nachdem er den gregorianischen Gesang als „adäquateste[n] Ausdruck der Liturgie“³⁶ vorgestellt hat: „Der gregorianische Gesang muss für alle Zeiten Quelle und Grundlage der kirchlichen Musik bleiben, und gibt daher auch allein den Massstab für richtige Beurtheilung derselben“. Und er fährt fort, fast wörtlich die Worte Pius' antizipierend: „Eine Musik ist um so weniger

³² *Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. V.

³³ MP II.3, Dokumente (wie Anm. 18), S. 27.

³⁴ MP II.3, Dokumente (wie Anm. 18), S. 27.

³⁵ Vgl. Proske: „Seit den frühesten Jahrhunderten pflegte die Kirche jenen würdevollen Gesang, welcher später in der Form des Gregorianischen Chorals die vollendetste Ausbildung erhielt und sich zum alleingiltigen Gebrauche erhob“ (*Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. V). Riedel: „Es ist dies der gregorianische Gesang (auch *cantus planus* oder *firmiss* genannt), welcher als der adäquateste Ausdruck des Geistes der Liturgie von der Zeit des heiligen Gregorius an durch alle Jahrhunderte als die eigentlich liturgische Musik von der Kirche anerkannt und mit Sorgfalt bewacht worden.“ (Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 12)

³⁶ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 12.

geeignet zum kirchlichen Gebrauche, je mehr sie sich von seinem Inhalt und Charakter entfernt und jener Weise sich nähert, die auch bei den Festlichkeiten und Vergnügungen der Welt im Gebrauche ist.“³⁷ In gleichem Sinn betont Proske, daß Kirchenmusik sich an der gregorianischen Motivik orientieren müsse: „Darum ist der liturgische Gesang-Codex gleichsam die heilige Schrift der Kirchenmusik. Aus ihr müssen die Perikopen³⁸ für ächten Kirchenstyl entnommen werden; die aus eigener Phantasie des Componisten geschöpften Motive sind in der Regel als ein zur Profanation des Heiligthums führendes Gebilde eitler Willkür.“³⁹

Die zweite Art der Kirchenmusik, die die im Motuproprio aufgestellten Eigenschaften erfülle, erkennt Pius im der altklassischen Vokalpolyphonie, vor allem der Römischen Schule des 16. Jahrhunderts: „Die klassische Polyphonie berührt sich ganz nahe mit dem höchsten Vorbild aller Kirchenmusik, mit dem gregorianischen Gesang.“⁴⁰ Daher solle auch sie „in weitem Umfange“ in den Gottesdiensten wieder eingeführt werden, bevorzugt an den großen Kathedralen und überall dort „wo es an den erforderlichen Kräften und Mitteln nicht mangelt“.

In den Worten Proskes: „War nun der Gregorianische Gesang der treffendste Accent und würdigste Schmuck des liturgischen Wortes, so prägte sich in dem später erwachten harmonischen Vereine mehrerer Stimmen, in dem contrapunctischen Kirchengesange eine Kunstform aus, welche nach dem Wesen der Melodie und der Tonarten gleiche Gesetze gebunden, den Gregorianischen Gesang gleichsam geistig durchdringt und enthüllt [...] Diesen beiden Grundtypen reinen, ausschließlich sanctionirten Kirchengesanges sollte überall die sorgfältigste und allgemeinste Pflege zu Theil werden.“⁴¹

In Valentin von Riedels Verordnung fand dieser Gedanke wie folgt Eingang: „Der gregorianische Gesang nemlich ist zwar der einfachste und strenge, wesenhafte und darum gleich dem liturgischen Texte unveränderliche musikalische Ausdruck dieses Textes, schliesset aber eine reichere Entfaltung, eine gewisse angemessene Umkleidung nicht aus, und die Kirche hat solche Pracht und Entfaltung zugelassen

³⁷ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

³⁸ Mit dem Wort „Perikopen“ sind hier, wie aus dem Zusammenhang ersichtlich, im übertragenen Sinn musikalische Motive gemeint, nicht Textabschnitte.

³⁹ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXVI., Anm. 16.

Die Wiedereinführung des gregorianischen Gesangs in den Gottesdienst blieb auch in Regensburg nicht unwidersprochen. Die Neue Wiener Musik-Zeitung gab am 10. November 1859 in einem Korrespondenzbericht aus Regensburg die gemäßigte Ansicht eines (un genannten) Philosophie-Professors wieder: „Regensburg. In einer Vorlesung über das Schöne etc. ließ sich ein Professor der Philosophie über die strenge Kirchenmusik ungefähr folgendermaßen vernehmen: Alle kirchl. Dekrete, welche die Choralfreunde anführen, sind nur gegen den Mißbrauch der Instrumentalmusik gerichtet. Zur Ehre Gottes kann Alles dienen. Wenn man jetzt, wo der Geschmack so schlecht ist, gleich den Leuten den ‚Cantus gregoriansus ut re mi fa sol la‘ vorführt, so ist der Uebergang zu schroff. Überhaupt sind alle Extreme zu vermeiden. ect. ect. An Werktagen, wo nur Canoniker und fromme Personen in der Kirche sind, da ist diese Gesangsweise schon recht, aber wo die Weltleute in die Kirche hineingezogen werden, da muß man eine gemäßigte Figuralmusik anwenden [...] Es genüge, wenn sich die Kirchenmusik durch edlen und ersten Charakter von der Theatermusik unterscheidet. Denn Ouverturen und Arien darf man freilich nicht aufführen. Es ist zu wünschen, daß sich Komponisten in diesem Sinne finden.“ (Neue Wiener Musik-Zeitung 8 (1859), Nr. 45, 10. November, S. 180.

⁴⁰ MP II.4, Dokumente (wie Anm. 18), S. 27.

⁴¹ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. V.



Papst Pius X., Öl auf Leinwand, anonym, 98,5 × 78,5 cm (H × B ohne Rahmen);
Standort: urspr. Musiksaal des Obermünsterseminars Regensburg,
heute: Bischöfliches Zentralarchiv Regensburg

in dem polyphonen oder harmonischen Kirchengesang, aber nur so weit, als dieser die im gregorianischen Gesang gegebene Grundlage nicht verrückt. [...] Liturgische Musik im strengen Sinne ist daher nur Gesang und zwar der gregorianische oder die polyphone Bearbeitung desselben, soweit nicht dadurch dessen Wesen verändert wird.“⁴²

Aus der Inauguration des gregorianischen Gesangs und der altklassischen Vokalpolyphonie in den Stand sanktionierter Kirchenmusik stellt sich von selbst die Frage nach der Wertung moderner Musik, zumal mit der Restaurationsbewegung seit Mitte des 19. Jahrhunderts erstmals in der Geschichte der Kirchenmusik der Fall eingetreten war, daß ein um Jahrhunderte zurückliegender Musikstil sich scheinbar höherer Wertschätzung erfreute, als die Werke zeitgenössischer Komponisten. Alle drei Dokumente äußern sich zu diesem Thema und gelangen wiederum zu ähnlich gelagerten Antworten. Das Motuproprio läßt grundsätzlich moderne Musik in der Kirche zu, erwartet gleichzeitig aber, daß sie den an die liturgische Musik gestellten Anforderungen nachkomme: „Die Kirche hat allezeit den Fortschritt der Künste anerkannt und begünstigt. Sie läßt zum Dienst am Kult alles zu, was der menschliche Geist im Laufe der Jahrhunderte an Gutem und Schönerem hervorgebracht hat, freilich unter Wahrung der liturgischen Gesetze. Deshalb wird auch die neuere Musik in der Kirche zugelassen, denn auch sie vermag Werke von solcher Qualität, solchem Ernst und solcher Erhabenheit aufzuweisen, daß sie der liturgischen Handlungen keineswegs unwürdig sind.“⁴³

In vergleichbarer Weise knüpft die Verordnung Valentin von Riedels die Akzeptanz moderner Musik an die Erfüllung liturgischer Normen, auch wenn dies weniger präzise ausgedrückt ist: „Noch glauben Wir auch dieses erwähnen zu sollen, dass durch die Pflege des Choralgesanges ein wahrer Fortschritt in der kirchlichen Musik nicht ausgeschlossen sei. Die Kirche hat von Jahrhundert zu Jahrhundert den Reichtum ihrer Musik vermehrt, so dass nun jeder Tag mit seiner ihm eigenen Musik den ununterbrochenen Gesang des Himmels mitfeiern könnte [...] Wie in jeder Wissenschaft und jeder Kunst, so ist auch in ihrer Musik die Kirche nicht gegen den Fortschritt, aber sie will den wahren Fortschritt, will nicht dem beliebigen des Nächsten Besten, vielleicht selbst der Ungläubigen folgen.“⁴⁴

Prose empfiehlt den zeitgenössischen Komponisten, die Musik des „Mittelalters“ – womit er an dieser Stelle den „Styl à Capella“ bezeichnet – zu studieren, um sich dadurch dem in diesen Werken ausgedrückten Geist – also dem liturgischen – auch in ihren neuen Kompositionen, denen er Schönheit und Formenvielfalt ausdrücklich zugesteht, zu nähern: „Statt am Vorurtheil des Wortes [Mittelalter] zu haften, wende sich die moderne Musik vielmehr mit Liebe und Aufmerksamkeit zu den Gebilden des Mittelalters; nur dadurch, dass sie dieselben nicht mit Verachtung ignoriert, sondern sie ernstlich erforscht und betrachtet, wird sie dem Geist und Gedankenreichtum der alten Kunst wieder näher kommen, nachdem sie an Schönheit und

⁴² Oberhirtliches Verwaltungsblatt, wie Anm. 14, S. 13.

⁴³ MP II.5, Dokumente (wie Anm. 18), S. 28. Eine Möglichkeit, wie modernste musikalische Techniken mit den Prinzipien des Motuproprio in Einklang zu bringen sind, zeigt beispielsweise der 1936 geborene österreichische Komponist Johann Sengstschmid. Mit ausdrücklichem Bezug auf das Motuproprio schrieb er in seiner Missa „Adoramus te“ op. 21 (1963/64) eine gregorianiknahe zwölftönige Musik für Unisono-Chorstimmen mit dreistimmigem Orgelsatz auf der Basis der vom Komponisten 1962 entwickelten „Parallelen Klangreihen“, vgl: <http://www.musiker.at/sengstschmidjohann/werkeinfuehrungen-op-21.php3>

⁴⁴ Oberhirtliches Verwaltungsblatt, wie Anm. 14, S. 17.

Mannigfaltigkeit der Formen dieselbe nicht bloß erreicht, sondern bereits überflügelt hat.“

Es ist bemerkenswert, daß die Dokumente neben dem liturgischen Anspruch auch einen künstlerischen an die Neukompositionen stellen, der ja im Pianischen Kriterium der „Güte der Form“ von vornherein impliziert ist. Künstlerisch minderwertige liturgische Gebrauchsmusik kommt den Anforderungen des Motuproprio nicht nach⁴⁵ ebenso wenig wie ein bloßes Plagieren des alten Stils.

Wie das Kriterium des Liturgischen allein nicht hinreicht, so gilt umgekehrt, daß der Kunstanspruch für sich allein genommen die an die Kirchenmusik gestellten Erwartungen nicht erfüllt. Insbesondere gegen die Übernahme stilistischer Merkmale der Opernmusik verwehren sich sowohl die römische Verlautbarung wie die beiden Regensburger Zeugnisse. Das Motuproprio formuliert: „Unter den verschiedenen Arten der neueren Musik erschien für die Begleitung des Gottesdienstes offenbar weniger geeignet jener Opernstil, der während des vergangenen Jahrhunderts sehr Mode war, namentlich in Italien. Aufgrund seines Wesens stellt er den größten Gegensatz zum gregorianischen Gesang wie zur klassischen Polyphonie dar, und damit zur wichtigsten Norm jeder guten Kirchenmusik.“⁴⁶ Die Regensburger Verordnung spitzt diesen Gedanken auf die lapidare Formulierung zu: „Weder der Gesang noch die begleitende Musik darf etwas Theatralisches haben“⁴⁷. Proske präzisiert die Ablehnung, indem er die subjektive Darstellungsweise der „dramatischen Effectmusik“ als der dem objektiven Aussagegehalt der Kirchenmusik entgegengesetzt kritisiert: „Dieser objektiven Würde steht aber die Ausdrucksweise der heutigen Musik entgegen, welche das Gebiet der heiligen Lyrik verlassen, und in den Tempel Gottes die dramatische Effectmusik eingeführt hat: woher es auch kommt, dass unsere vorherrschend an Darstellendes, Schilderndes und Handelndes in der Musik gewöhnte Auffassung in dem rein lyrischen Gesang der kirchlichen Vorzeit das tiefbeschauliche Grundelement übersieht und den eigenen Gemüthsdefect [!] auf das heilige Kunstwerk überträgt.“⁴⁸

Im Abschnitt über den *liturgischen Text* verlangt das Motuproprio a) den ausschließlichen Gebrauch der lateinischen Sprache bei den feierlichen liturgischen Handlungen, insbesondere für die „veränderlichen wie die feststehenden Teile der Messe und des Offiziums“⁴⁹, und verbietet b) in den Gesängen von der festgelegten Abfolge der Texte abzuweichen bzw. sie durch andere zu ersetzen oder ganz oder teilweise auszulassen⁵⁰ sowie c) einzelne Worte zu verändern, umzustellen oder zu wiederholen⁵¹.

Auf Texttreue in lateinischer Sprache rekurrierte rund fünfzig Jahr zuvor ebenso Valentin von Riedel. So verfügte er, daß „Kirchliche Gesänge in der Landessprache

⁴⁵ Zum Spannungsverhältnis von Kirchenmusik und liturgischer Gebrauchsmusik in nachkonziliarer Zeit vgl.: Joseph Ratzinger: Zur theologischen Grundlegung der Kirchenmusik, in: Gloria Deo, pax hominibus. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg, Bonn 1974 (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder deutscher Sprache; 9), S. 39–62.

⁴⁶ MP II.6, Dokumente (wie Anm. 18), S. 28.

⁴⁷ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

⁴⁸ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXXI.

⁴⁹ MP III.7, Dokumente (wie Anm. 18), S. 28.

⁵⁰ MP III.8, Dokumente (wie Anm. 18), S. 28 f.

⁵¹ MP III.9, Dokumente (wie Anm. 18), S. 29.

[...] nur bei geringeren Feierlichkeiten, bei Volksandachten, bei Prozessionen, Bittgesängen, Abendandachten (nicht aber bei dem Hochamte und der feierlichen Vesper) zur Anwendung kommen“⁵² sollen. Der liturgische Text dürfe beim Gesang nicht „verändert oder verstümmelt“ werden „und Abkürzungen desselben sollten möglichst vermieden werden“⁵³. Darüber hinaus gelte, daß liturgische Musik grundsätzlich an den liturgischen Text gebunden sei: „eine liturgische Musik ohne Text oder mit willkürlich gewähltem Text kann die Kirche nicht kennen.“⁵⁴ Auf diese Absage an eine instrumentale liturgische Musik ist später noch einmal zurückzukommen. Übereinstimmung herrscht zwischen Pius und Riedel auch in der alten, auf das Tridentinum zurückgehenden Forderung nach Textverständlichkeit. Der liturgische Text müsse „stets in einer Weise vorgetragen werden, daß ihn die zuhörenden Gläubigen verstehen können“⁵⁵, verlangt das Motuproprio, und die Regensburger Verordnung dringt darauf, daß die Musik „den liturgischen Text nicht nur in richtiger Auffassung, sondern auch verständlich wiedergebe“⁵⁶.

Weitreichende Hinweise zur Gestaltung kirchlicher Kompositionen gibt das Motuproprio im Abschnitt über die *äußere Form kirchenmusikalischer Werke*. Um der liturgischen Einheit willen wird bei Vertonung des Meß-Ordinariums die sogenannte Nummernmesse, also die Aufteilung des Meß-Textes auf verschiedene selbständige Sätze, wie sie besonders im 18. Jahrhundert gepflegt wurde, strikt abgelehnt: „Kyrie, Gloria, Credo usw. der Messe müssen die Einheit der Komposition wahren, die ihrem Text entspricht. Es ist also nicht erlaubt, sie in Form von selbständigen Stücken so zu vertonen, daß jeder dieser Teile eine in sich geschlossene musikalische Komposition bildet, die von den übrigen Teilen abgetrennt und durch einen anderen Teil ersetzt werden könnte.“⁵⁷ Besondere Aufmerksamkeit richtet Pius auf die musikalische Ausrichtung der Vesper.⁵⁸ Hier müsse, dem *Caeremoniale Episcoporum*⁵⁹ folgend, die Psalmodie einstimmig gregorianisch gesungen werden, während bei der kleinen Doxologie (*Gloria Patri*) und beim Hymnus auch Mehrstimmigkeit zulässig sei. Bei großen Feierlichkeiten erstreckt sich die Erlaubnis polyphoner Vertonung

⁵² Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 20.

⁵³ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 20. Proske beklagt daneben, daß die modernen Komponisten nicht mehr, wie die alten Meister, die Gesamtliturgie vertonten: „in dem sie [die alten Meister] mit heiliger Freudigkeit das ganze Gebiet des biblischen und liturgischen Wortinhaltes in die seelenvollste Harmonie aufzulösen wussten, während die neuere Composition sich bekanntlich nur mit einem kleinen Theil der Gesamtliturgie beschäftigt“ (*Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXIII). Proske spielt hier offenbar auf die mit dem Wort „Messe“ gleichgesetzte Vertonung bloß der Ordinariumsteile an.

⁵⁴ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 12.

⁵⁵ MP III.9, Dokumente (wie Anm. 18), S. 29. Inwieweit der lateinische Text einer Motette, die das Motuproprio „nach dem Benedictus des Hochamtes“ sowie „nach dem vorgeschriebenen Offertorium der Messe“ ausdrücklich gestattet (MP III.9), von den Gläubigen, auch bei gegebener Textverständlichkeit der musikalischen Faktur und guter Artikulation wirklich verstanden wird, ist eine andere Frage, abgesehen davon, daß mit dem bloßen Wortverständnis eines Textes nicht zwangsläufig auch schon das inhaltliche gegeben ist.

⁵⁶ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 12.

⁵⁷ MP IV.11a, Dokumente (wie Anm. 18), S. 29.

⁵⁸ MP IV.11b–d, Dokumente (wie Anm. 18), S. 29.

⁵⁹ Das die Musik betreffende 28. Kapitel des *Caeremoniale Episcoporum* ist zweisprachig (lateinisch-deutsch) wiedergegeben bei: Andreas Weissenböck: *Sacra Musica*. Lexikon der katholischen Kirchenmusik, Klosterneuburg bei Wien, 1937, S. 130–132.

auf die alternatim-Praxis, also den versweise wechselnden Vortrag von ein- und mehrstimmig gesungenen Versen, bevorzugt in der Falsobordone-Technik. Eine durchgängig mehrstimmige Vertonung der Psalmen komme nur dann in Frage, wenn die Form der Psalmodie gewahrt bleibe, d. h. der Eindruck entsteht, „daß die Sänger wechselchörig psallieren entweder in neuen Motiven oder in solchen, die aus dem gregorianischen Gesang übernommen oder ihm nachgebildet sind“⁶⁰. Für Konzertsalmen gilt ein absolutes Verbot.⁶¹ Bei der Vertonung von Hymnen müsse grundsätzlich die „althergebrachte Form des Hymnus“ beibehalten werden. Die Antiphonen sollten zwar bevorzugt gregorianisch gesungen werden, Mehrstimmigkeit sei zwar ausnahmsweise möglich, jedoch dürften die Antiphonen in diesem Fall „weder die Form eines Konzertstückes noch den Umfang einer Motette oder Kantate [...] haben“⁶².

Eine ähnliche Gewichtung legt Valentin von Riedel auf die Ausgestaltung der Vesper. Auch hier die Bevorzugung der gregorianischen vor der „musikalischen“, sprich: konzertanten, Vesper: „Statt der an die Stelle der kirchlichen Vespern oft ohne alle Rücksicht auf die treffenden Tages-Antiphonen, Psalmen und Psalm-töne aufgeführten figurirten Vespern soll der von der Kirche vorgeschriebene Gesang beachtet werden. Abgesehen von der nothwendigen Angemessenheit werden solche von einigen Stimmen unter Begleitung eines bescheidenen Organisten vortragenen Psalmen mit ihren Antiphonen, dem treffenden Hymnus u. s. f. weit mehr erbauen, als die nicht selten wahrhaft ärgerlichen sogenannten musikalischen Vespern und figurirten Litaneien.“⁶³

Welchen Wert Proske einer liturgisch korrekten Ausgestaltung der Vesper beimißt, bezeugt seine Edition von Vespermusiken im dritten Band der *Musica divina*, in denen er Falsibordoni in sämtlichen Kirchentönen, vokalpolyphone Vesperpsalmen, Magnificatvertonungen, Vesperhymnen und marianische Antiphonen aufgenommen hat.

In seinen Ausführungen über die *Sänger* plädiert Pius, der aus zeitbedingten Gründen die Teilnahme von Frauen am liturgischen Dienst ablehnt, für die Verwendung von Knabenstimmen in Sopran- und Alt-Stimmelage zur Ausführung der polyphonen Gesänge.⁶⁴ Die Regensburger Verordnung weist darauf hin, „dass vorzüglich Knaben im guten Vortrag [...] früh und vielfältig eingeübt werden“⁶⁵ sollen, bezieht diese Vorschrift jedoch ausdrücklich auf die Ausführung des gregorianischen Gesangs. Explizite Äußerungen zu Besetzungsfragen des mehrstimmigen Chores sind dem Text nicht zu entnehmen. Im Chor des Kollegiatstiftes zur Alten Kapelle in Regensburg, mit dem die Gesänge der *Musica divina* zuerst erprobt wurden, waren die Sopran- und Altstimmen mit den Singknaben der dem Stift angegliederten Präbende besetzt.

Von besonderem Interesse sind die Anmerkungen der drei Dokumente über die Verwendung von Instrumenten in der Kirche, war diese doch wiederholt ein Streitpunkt in der Geschichte der katholischen Kirchenmusik. Das Motuproprio widmet

⁶⁰ MP IV.11b, Dokumente (wie Anm. 18), S. 30.

⁶¹ Die Vielzahl der konzertanten Vespere aus dem 18. Jahrhundert besitzen dem Motuproprio zufolge also keine liturgische Berechtigung.

⁶² MP IV.11d, Dokumente (wie Anm. 18), S. 30.

⁶³ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 20.

⁶⁴ MP V.12, Dokumente (wie Anm. 18), S. 30.

⁶⁵ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 18.

dem brisanten Thema *Orgel und Instrumente* einen eigenen Abschnitt. Generell gilt: „Die eigentliche Musik der Kirche ist zwar reine Vokalmusik; doch ist auch Gesang mit Orgelbegleitung erlaubt. In besonderen Fällen könnten – unter Einhaltung der gehörigen Grenzen und unter Beachtung der gebührenden Rücksichten – auch andere Instrumente verwendet werden; doch immer nur mit besonderer Erlaubnis des Ordinarius, wie es das *Caeremoniale Episcoporum* vorschreibt.“⁶⁶ Diesem begrenzten Zugeständnis an den Instrumentengebrauch zur Gesangsbegleitung folgt die weitergehende Einschränkung, daß die „Orgel und die anderen Musikinstrumente den Gesang lediglich unterstützen, nicht aber unterdrücken“⁶⁷ dürften. Eine reine Instrumentalmusik ist der Orgel vorbehalten, doch unter dem Verbot, „dem Gesang lange Präludien vorausgehen zu lassen oder ihn durch Zwischenspiele zu unterbrechen“⁶⁸. Ein besonderes Verbot gilt dem Gebrauch des Klaviers in der Kirche „sowie aller lärmenden oder der Unterhaltungsmusik zugehörigen Instrumente, wie kleine und große Trommel, Becken, Schellen und dergleichen“⁶⁹. Eine Ausnahme bilden allenfalls Blasinstrumente in geringer Anzahl, doch „muß die Komposition und die [von Blasinstrumenten] auszuführende Begleitung in ernstem, dem Orgelspiel entsprechendem und ihm ganz ähnlichem Stil geschrieben sein“⁷⁰.

Das Mißtrauen gegen die Instrumentenverwendung und die Instrumentalmusik, das sich in diesen Worten ausspricht, ist letztlich in der Voraussetzung begründet, die eingangs als grundlegend für das Motuproprio herausgestellt wurde: die Gleichsetzung von Kirchenmusik mit liturgischer Musik.

Die wesensmäßige Bedeutung dieser Gleichsetzung, aus der der Vorzug der wortgebundenen Musik resultiert, hat Joseph Ratzinger am Begriff des „Logos-Mysteriums“ aufgezeigt. Mit dem Begriff des Mysteriums faßt Ratzinger den kosmischen Charakter der christlichen Liturgie. Doch im Gegensatz zu manchen nichtchristlichen Mysterienkulten seien die christlichen Mysterien untrennbar an den Logos gebunden: „Sie reichen über die menschliche Vernunft hinaus, aber sie führen nicht ins Formlose des Rausches hinein, nicht in die Auflösung der Vernunft in einen vernunftlos verstandenen Kosmos, sondern sie führen zum Logos, das heißt zur schöpferischen Vernunft, in der der Sinn aller Dinge gründet.“⁷¹ Von daher resultiere die Vernunftbezogenheit und der Wortcharakter christlicher Liturgie, die sich am geschichtlichen Ursprung des Glaubens, am biblischen Wort orientiere. Von dieser Voraussetzung ausgehend, kann Ratzinger schlußfolgern, daß Musik, die christlicher Liturgie dienen will, dem vernunft- und wortgebundenen Logos entsprechen müsse: „Sie muß in einer sinnvollen Zuordnung zu dem Wort stehen, in dem der Logos sich geäußert hat.“⁷² Gilt dies evidenterweise primär für wortgebundene Musik, so spricht Ratzinger bemerkenswerterweise diese Fähigkeit auch der Instrumentalmusik nicht grundsätzlich ab: „Sie [Musik, die der Liturgie dienen soll] kann sich, auch als instrumentale Musik [!], nicht von der inneren Richtung dieses Wortes lösen, das einen unendlichen Raum frei gibt, aber auch Unterscheidungslinien zieht.“⁷³ Kriterium jeglicher Kirchenmusik wäre demnach ihre Logosbezogenheit, die Nähe oder Ferne, in der sie zum logos- und geschichtsgemäßen (insbesondere biblischen) Wort des christlichen Glaubens steht. In diesem Sinn kann einerseits nicht jede Musik Anspruch auf Kirchenmusik erheben, andererseits eröffnet dieses Kriterium der

⁶⁶ MP VI.15, Dokumente (wie Anm. 18), S. 31.

⁶⁷ MP VI.16, Dokumente (wie Anm. 18), S. 32.

⁶⁸ MP VI.17, Dokumente (wie Anm. 18), S. 32.

⁶⁹ MP VI.19, Dokumente (wie Anm. 18), S. 32.

⁷⁰ MP VI.20, Dokumente (wie Anm. 18), S. 32.

⁷¹ Ratzinger (wie Anm. 1), S. 383.

⁷² Ratzinger (wie Anm. 1), S. 385.

⁷³ Ratzinger (wie Anm. 1), S. 385.

musikalischen Gestaltung größere Freiräume, als es eine nur äußerlich an stilistischen Vorbildern orientierte Kompositionsweise erlauben würde.

Es ist in diesem Zusammenhang nicht unwichtig zu bemerken, daß die Gleichsetzung von Kirchenmusik mit liturgischer Musik lediglich eine der Möglichkeiten bedeutet, wie Musik im Gottesdienst zum Einsatz gelangen kann, ohne der Gefahr zu erliegen, zu einer bloßen Aufführung innerhalb des Gottesdienstes zu werden. Musik- und Kirchengeschichte haben gezeigt, daß Musik nicht nur zu einem integrierenden Bestandteil der Liturgie, sondern ebenso zu einem integrierenden Bestandteil der Exegese werden kann. Nach diesem Verständnis nimmt die Musik mit ihren Mitteln teil an der Auslegung und damit an der Verlebendigung des Bibeltextes. Die Fähigkeit der Musik zur „Klangrede“⁷⁴, zu der sie spätestens seit ihrer „Rhetorisierung“, also der Aneignung spracheigener Gestaltungsprinzipien, wie beispielsweise der Übersetzung rhetorischer Figuren ins Musikalische, befähigt wurde, wird in den Dienst einer „klingenden Predigt“⁷⁵ gestellt, einer „predicatio sonora“. Ebenso wie der Prediger den Zeitbezug des Gotteswortes in der Gegenwartssprache herstellt, wird die gottesdienstliche Musik, die nicht nur Trägerin, sondern auch Auslegerin des Wortes ist, bemüht sein, ihren Text nicht mit stilistischen Mitteln einer vergangenen Zeit zu interpretieren, sondern mit denen ihrer jeweiligen Gegenwart, was auch eine Annäherung an Stilmittel der sogenannten weltlichen Musik⁷⁶ nicht von vornherein ausschließen kann.

Doch kommen wir nach diesem kurzen Exkurs auf den Vergleich der drei historischen kirchenmusikalischen Dokumente zurück. Valentin von Riedel spricht sich wie Pius für einen eingeschränkten Gebrauch von Instrumenten in der Kirche aus: „Muss auch die Einführung des liturgischen Gesanges als das Ziel festgehalten werden, welches die Verbesserung der Kirchenmusik im Auge hat, so können Wir doch nicht gemeint sein, alle neuere oder Instrumentalmusik aus allen Kirchen entfernen wollen.“⁷⁷ Allerdings vertritt er ein Verbot reiner Instrumentalmusik innerhalb des Gottesdienstes („Blosse Instrumentalmusik ohne Gesang darf bei gottesdienstlichen Handlungen nicht stattfinden“⁷⁸) mit der Begründung: „Keine Instrumental- [...] Musik kann auf den Charakter einer liturgischen Musik Anspruch machen, sollte die

⁷⁴ Der Begriff geht auf Johann Mattheson zurück, der die grundsätzliche Sprachfähigkeit sogar der Instrumentalmusik postulierte und sie zum einen in der barocken Affektenlehre, zum anderen in einer sinnadäquaten musikalischen Grammatik erkannte (Kern melodischer Wissenschaft, Hamburg 1737, S. 18): „Weil nun die Instrumental-Musik nichts anderes ist, als eine Ton-Sprache oder Klang-Rede, so muß sie ihre Absicht allemahl auf eine gewisse Gemüths-Bewegung richten, welche zu erregen der Nachdruck in den Tönen, die gescheute Abtheilung der Sätze, die gemessene Fortschreitung u. g. d. wohl in acht zu nehmen sind.“

⁷⁵ Vgl. dazu Johann Mattheson (Der Musicalische Patriot, Hamburg 1728, S. 55): „Ich würde fragen: ob denn der Kantzel-Redner etwa das große Wort allein haben wollte? Wenn er mir sagte, die Music sey nur ein Nebenwerck, daraus müsse kein Haupt-Werck gemacht, und das nothwendigste nicht unterlassen werden: so wollte ich antworten: Die Music sey kein Neben-Werk, sondern so wol ein Haupt-Werck als das Predigen.“

⁷⁶ Die Polarisierung der Musik in eine geistliche und eine weltliche ist musikhistorisch problematisch. Gerade die Vokalmusik des frühen 16. Jahrhunderts baut in der Vertonung sowohl geistlicher wie weltlicher Texte auf den gleichen musikalischen Satzregeln auf. Musik an sich ist von ihrer musikalischen Struktur her weder geistlich oder kirchlich noch weltlich, sondern wird erst durch Verwendung in geistlichen oder kirchlichen und weltlichen Kontexten, durch Tradition und zeitabhängige Konvention mit diesem oder jenem Bereich assoziiert, vgl. hierzu: Hans Heinrich Eggebrecht: Was ist geistliche Musik?, in: Musik und Kirche 66 (1996), S. 3–9.

⁷⁷ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 18.

⁷⁸ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

Kunst, welche sie entfaltet, auch noch so gross sein.“⁷⁹ Außerhalb des Gottesdienstes sei sie unter gewissen Bedingungen in der Kirche zulässig: „wenn solche Symphonien nicht einen Theil des Gottesdienstes ausmachen, wenn sie ernst sind und geeignet, die Andacht zu wecken, können sie hie und da angewendet werden.“⁸⁰ Die Aufgabe der Instrumente innerhalb des Gottesdienstes habe sich auf die „Kräftigung des Gesanges“⁸¹ zu beschränken. Ähnlich wie im Motuproprio verlangt, solle der Vortrag der Orgel dem liturgischen Dienst angemessen sein: „Vorspiele und Zwischenspiele der Organisten, die allzu weltlich, gekünstelt und mehr zerstreuend als vorbereitend und in der durch den heiligen Gesang hervorgebrachten Stimmung befestigend sind, können nicht zulässig sein.“⁸² Einig sind sich beide Quellen auch in der strikten Ablehnung von „Musikkapellen“⁸³ bzw. „militärischen Aufzügen mit Pauken und Trompeten“⁸⁴ in der Kirche. Diese Formation sei allenfalls außerhalb der Kirche bei Prozessionen zu tolerieren.

Es ist durchaus bemerkenswert, daß Proskes Einschätzung der instrumentalbegleiteten Kirchenmusik durchaus keine negative ist. Zwar betont er, daß „gregorianischer Choral und harmonischer Figuralgesang im Styl à Capella [...] die Grundfesten dieser Reform“⁸⁵ blieben – schon allein darum, weil „der Ton des menschlichen Gesanges so weit über den Klang aller übrigen Tonwerkzeuge erhaben [ist], als der Mensch selbst über die gesammte übrige Schöpfung“⁸⁶ –, doch bedeute dies kein Ausschließlichkeitskriterium: „Uebrigens sei hiermit auch anderweitig keine unbedingte Ausschlössung dessen, was vom Standpunkt der Kunst Eingang zur Kirche gefunden, namentlich der Instrumentalbegleitung bei hohen Festlichkeiten [!] beantragt, vielmehr nur jede Alleinherrschaft des Zulässigen über das Vorberechtigte [!], wie billig, abgelehnt. Einer nicht obligaten Instrumentalbegleitung der Figuralmusik in der Kirche begegnen wir bereits im 16. Jahrhundert. Im 17. und 18. Jahrhundert finden sich Männer, die noch mit tüchtiger Meisterschaft die ächtkirchliche Praxis inne hatten [hier ist Vokalpolyphonie gemeint], zugleich aber auf ähnlicher Basis [!] Werke mit obligater Instrumentalbegleitung schrieben, die zur Verherrlichung und höheren Wirkung [!] der an sich grossartigen und mächtigen Ideen älteren Gepräges nicht wenig beitrugen. Selbst später noch bis auf unsere Zeit verdient der hohe Ernst und die Genialität an vielen der Kirche gewidmeten Meisterwerken gepriesen zu werden, obschon in der Regel die reinkirchliche Grundlage des Styls absichtlich zur Seite geblieben ist. Alle diese der Kunst zu hoher Ehre gereichenden Tongebilde können aber erst dann vom Standpunkt der religiösen Kritik gehörig gewürdigt, das kirchliche Gold von den profanen Beisätzen am reinsten geschieden werden, wenn wieder auf den Grund zurückgegangen, das verlassene Feld bewährter, geheiligter Kunstpraxis neuerobert seyn wird.“⁸⁷

Dieses äußerst aufschlußreiche Zitat belegt, daß Proske nicht daran dachte, instrumentalbegleitete Kirchenmusik – historische wie zeitgenössische – aus dem Gottesdienst zu entfernen. Es geht ihm zunächst um die Richtigstellung einer Rangfolge:

⁷⁹ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 13.

⁸⁰ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

⁸¹ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

⁸² Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

⁸³ MP VI.20, Dokumente (wie Anm. 18), S. 32.

⁸⁴ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 19.

⁸⁵ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXXII.

⁸⁶ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXX f.

⁸⁷ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXXII.

die reine Vokalmusik als das „Vorberechtigte“ ist der instrumentalbegleiteten Musik als das „Zulässige“ vorgeordnet. Die Rolle, die letztere zur Ausgestaltung „hoher Festlichkeiten“ beitragen kann, wird aber ausdrücklich gewürdigt. Werken mit obligater Instrumentalbegleitung spricht er ihre Kirchlichkeit nicht grundsätzlich ab, mahnt jedoch einen der Würde des gottesdienstlichen Raumes und der liturgischen Handlungen angemessenen Stil an. Seine Kritik gilt nicht den Instrumenten an sich, sondern den profanen Stilelementen der Musik, worunter er, wie weiter oben bemerkt⁸⁸, vor allem die Momente einer „dramatischen Effectmusik“ versteht, also die Stilmerkmale insbesondere der Opernmusik, die er als unkirchlich ablehnt. Aus dieser Position heraus, empfahl Proske bereits 1829 in seinen *Bemerkungen über den zunehmenden Verfall der gottesdienstlichen Musik in der Regensburger Kathedrale-kirche, nebst Vorschlägen zur Verbesserung derselben*⁸⁹ einem zukünftigen „Musikvorstand“ der Dommusik ausdrücklich die „planmäßige Ausbildung eines eigenen Instrumentenchors [...] jedoch stets mit ernster Würdigung kirchlicher Einfachheit und antiker Lokaltät“.

Ein Standpunkt, der die ausschließliche Verwendung von unbegleiteter Vokalmusik im Gottesdienst fordert, kann sich auf Proske als Gewährsmann nicht berufen⁹⁰.

Was jedoch die Ausführung von Werken der alten Vokalpolyphonie betrifft, steht Proske – entgegen der im 16. Jahrhundert gängigen colla-voce-Praxis – der Unterstützung von Singstimmen durch Instrumente kritisch gegenüber und begründet seine Zurückweisung einer instrumentalen Stütze mit den Nachteilen, die diese für das Erlangen einer reinen Intonation bedeute: „Die Ausschliessung jedes begleitenden Instrumentes, besonders der Orgel und Blasinstrumente ist unbedingtes Erforderniss. Um jede Detonation zu verhindern hat man wohl die Begleitung eines guten Violons empfohlen. Der sparsame Gebrauch solcher unzulänglicher Hilfsmittel darf immer nur so lange stattfinden, bis der Chor in sich selbst den unverrückten Tonmesser gefunden hat. Zu dieser Selbständigkeit gelangt man nur durch allmähliche Entfernung jeder Instrumentalstütze, sowie man sie am sichersten inmitten der Orchesterbegleitung verliert.“⁹¹ Die Ablehnung von Instrumenten erfolgt hier aus aufführungspraktischen, nicht aus liturgischen Gründen.

Um die Durchführung des Motuproprio sicherzustellen, ordnete Pius die Einsetzung einer Kommission von Fachleuten für Kirchenmusik in den einzelnen Diözesen an, deren Aufgabe es sein sollte, „die musikalischen Werke zu überwachen, die in den Kirchen ihres Sprengels zum Vortrag gelangen. Sie sollen nicht nur darauf achten, daß die Kompositionen an sich gediegen seien, sondern auch, daß sie den

⁸⁸ vgl. oben Zitat bei Anm. 48.

⁸⁹ Das Schreiben ist zitiert bei: Thomas Emmerig, Die Musik im Regensburger Dom vor der Verwirklichung der Reformpläne Proskes, in: Verhandlungen des Historischen Vereins für Oberpfalz und Regensburg 124 (1984), S. 421–445, s. S. 423–426.

⁹⁰ Über die instrumentalbegleiteten Werke, die Johann Georg Mettenleiter, der Mitsstreiter Proskes, als Chorregent in der Alten Kapelle in Regensburg zwischen 1839 und 1849 zu Gehör brachte, informiert sein *Verzeichnis aller Messen, Motetten, Psalmen usw. die in einem Zeitabschnitte von 10 Jahren zu Regensburg unter meiner Leitung eingeübt und theils auf dem Musikchor des k. Collegiat-Stiftes z. alt. Kapelle, als theils privat ausgeführt worden waren* (BZBR Mus. th. 4449, unter den Rubriken „Messen mit Instrumenten“ und „Vermischtes mit Instrumenten“).

⁹¹ Musica Divina (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XLV, Anm. 32.

Kräften der Sänger entsprechen und stets gut aufgeführt werden.“⁹² Der Gedanke einer Zensur findet sich modifiziert im Regensburger Erlaß, in dem Bischof Riedel „alle Kirchenvorstände auf ihre Pflicht aufmerksam“ machte, „darüber zu wachen, dass fernerhin nicht mehr Ungeziemendes und den Gottesdienst Entweihendes auf ihren Kirchenchören sich eindrange“⁹³. Darüber hinaus sollten die aufgeführten Werke in den Jahresberichten angegeben werden, so daß die Auswahl gegebenenfalls korrigiert werden könnte.

Pius ist sich bewußt, daß die Einführung sowohl der einstimmigen wie der polyphonen liturgischen Vokalmusik ein gründliches Studium voraussetzt. Das *Motuproprio*⁹⁴ legt daher besonderen Nachdruck auf die Gesangspflege in den Klerikalseminaren und kirchlichen Institutionen und befürwortet die Gründung von Sängerscholen. Darüber hinaus dringt er darauf, die Grundsätze der Kirchenmusik in verstärktem Maß zum Gegenstand theologischer Vorlesungen zu machen. Auch die Gründung von Kirchenmusikschulen zählt zum Konzept des *Motuproprio*. Dieser pädagogische Aspekt ist bereits bei Proske angelegt, wenn er eines der Hauptmomente der Reform darin erblickt, „die praktische Einführung dieser Musikgattung in die Kirche durch eigens für diesen Zweck gebildete und eingeübte Singschöre zu vermitteln.“⁹⁵ Insbesondere an einer fundierten Ausbildung der Chorleiter ist Proske gelegen. Denn: „Soll die Vorbildung und Führung solcher Chöre einen Erfolg haben, so muss zuerst der Führer selbst von dem Gewicht seiner Aufgabe erfüllt [...] seyn.“⁹⁶ Daher seien für den Chorleiter Kenntnisse des Kontrapunkts, der Kirchentonarten und des gregorianischen Chorals in Theorie und Praxis unerlässlich. Und auch Valentin von Riedel weiß, daß sich das Reformprojekt nicht von allein realisieren läßt und empfiehlt daher nicht nur, „vorzüglich Knaben im guten Vortrage des gregorianischen Gesanges früh und vielfältig“⁹⁷ einzuüben, sondern rät auch den „Chordirektoren, Lehrer[n] und Gehilfen [...], den gregorianischen Gesang und dessen Begleitung wohl zu studiren und zu üben, damit sie den Choralgesang in dem Geiste, der aus ihm weht, mit Andacht und Würde, aber auch ohne schleppend zu werden, vortragen lernen.“⁹⁸

Trotz vielfacher und augenfälliger Ähnlichkeiten zwischen dem Römischen und dem Regensburger Reformdokument wäre es einerseits verfehlt, von einer unmittelbaren Einflußnahme zu sprechen, stehen beide Reformstränge mit ihren ähnlich gelagerten Zielen doch in eigenen, weitschichtigen Traditionen. Darüber hinaus bilden die seit Mitte des 19. Jahrhunderts mehrererorts verstärkt auftretenden kirchenmusikalischen Reformversuche nur einen Teil gesamtrestauratorischer Tendenzen. Einige der mit der Regensburger Verordnung in etwa zeitgleich auftretenden lokalen Dekrete sind bei Utto Kornmüller aufgeführt.⁹⁹ Das Besondere, das das *Motuproprio* indessen von manchen vorgängigen oder gleichzeitigen lokalen Verordnungen unterscheidet, ist der universelle Anspruch, der mit ihm verbunden ist.

⁹² MP VIII,24, Dokumente (wie Anm. 18), S. 33.

⁹³ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 17.

⁹⁴ MP VIII,25–28, Dokumente (wie Anm. 18), S. 33 f.

⁹⁵ *Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXVI.

⁹⁶ *Musica Divina* (wie Anm. 7), Bd. 1, S. XXVI.

⁹⁷ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 18.

⁹⁸ Oberhirtliches Verordnungsblatt, wie Anm. 14, S. 17.

⁹⁹ Utto Kornmüller: Lexikon der kirchlichen Tonkunst, Brixen 1870, Artikel „Verordnungen“, S. 452–454, s. S. 454.

Doch andererseits gibt es sehr konkrete Berührungspunkte zwischen Regensburg und Rom, genauer: zwischen Pius und Vertretern der nachproskeschen, sprich: cäcilianischen Regensburger Reformbewegung. Tatsächlich dürfte Giuseppe Sarto, als er als Pius X. sein Motuproprio bekanntgab, bestens über die Regensburger Reformpläne und die Zielsetzungen des 1868 gegründeten Cäcilienvereins informiert gewesen sein. Als Vermittler sind insbesondere Angelo De Santi und Lorenzo Perosi zu nennen.¹⁰⁰

II.

Der aus Triest stammende Jesuit Angelo De Santi (1847–1922) spielt eine nicht zu unterschätzende Rolle innerhalb der Römischen Kirchenmusikreform. Bereits unter Pius' Vorgänger, Papst Leo XIII. (1810–1903, Papst seit 20.7.1878) war er führend an der Reform der Kirchenmusik und des gregorianischen Choral beteiligt.¹⁰¹ Er veröffentlichte neben eigenständigen Publikationen zahlreiche Aufsätze zum Thema, vor allem in der Römischen Jesuitenzeitschrift *Civiltà Cattolica*, in der er zwischen 1887 und 1892 grundlegende Gesichtspunkte der kirchenmusikalischen Reform erörterte, sowie in der *Rassegna Gregoriana* (erschieden 1902–1914). Auf seine Anregung hin wurde 1889 der *Comitato permanente per la musica sacra* gegründet und fand 1891 in Rom ein Choralkongreß statt. Unter Pius X. war De Santi kirchenmusikalischer Berater des Papstes¹⁰² und wirkte maßgebend am Aufbau der Scuola Superiore di *Musica Sacra* (1911) mit, die als *Pontificio Istituto di Musica Sacra* 1914 von Pius X. in den Stand einer Päpstlichen Hochschule für Kirchenmusik erhoben wurde. 1909 wurde De Santi Präsident der *Società di Santa Cecilia*. Sein Einfluß auf das Motuproprio von 1903 ist in der Literatur unbestritten. Johannes Schwermer spricht sogar vom „geistige[n] Vater des Motu proprio“¹⁰³, und Andrea

¹⁰⁰ Theobald Schrems weist in seinem Motu-proprio-Kommentar neben Perosi auch auf Peter Müller als ein Verbindungsglied zwischen Regensburg und Rom hin: „Im Jahre 1878 kam zum Regensburger Domchor und seinem damaligen Leiter Dr. Franz Xaver Haberl der Schweizer Theologe Peter Müller. Derselbe ging nach seinem hiesigen kirchenmusikalischen Studium an das deutsche Kolleg der Anima nach Rom und gründete dortselbst mit 30 Knaben aus deutschen Familien und den Germanikern als Männerstimmen einen ähnlichen Chor, der bald in Rom große Berühmtheit erlangte und zu besonderen Festfeiern der Ewigen Stadt herangezogen wurde. Zu diesen Aufführungen aber kam der damalige Pfarrer Joseph Sarto von Salzano, sooft er nur konnte. Hier sah er seine ‚seligsten Träume von Jugend auf‘ verwirklicht und noch am Tage seiner Ernennung zum Bischof von Mantua weilt er voller Begeisterung und solange es nur ging (bis nach dem Offertorium) in dieser Kirche.“ (Theobald Schrems: Motu proprio. Ein Kommentar, Regensburg: Selbstverlag, 1955, S. 2 f.)

Der 1853 in St. Gallen geborene Karl-Greith-Schüler Peter Müller (gest. 1925) besuchte 1879/80 den 6. Kurs der Regensburger Kirchenmusikschule. Im Herbst 1880 ging er auf Veranlassung des Generalpräses des Cäcilienverbandes, Franz Xaver Witt, und des Rektors der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima, Karl Jänig, nach Rom, um in der Anima oben genannten Chor zu gründen. 1892 gründete er dort die „Scuola gregoriana“ (vgl. *Musica sacra* 55 (1925), S. 354).

¹⁰¹ Vgl. Karl Gustav Fellerer: Artikel „Santi, Angelo di“, in: *Lexikon für Theologie und Kirche*, hrsg. von Michael Buchberger, Bd. 9 (1937), Sp. 174.

¹⁰² Vgl. Johannes Schwermer: *Der Cäcilianismus*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik*, hrsg. von Karl Gustav Fellerer, Kassel u. a. 1976, S. 233. Zu den Impulsen, die von De Santi auf den italienischen Cäcilianismus ausgingen: Gregur (wie Anm. 2), S. 122–224.

¹⁰³ Schwermer (wie Anm. 100), S. 233.

Amadori betont die Rolle, die De Santi und auch Perosi bei der Redigierung der päpstlichen Verlautbarung spielten: „Il Pontefice chiamò per redigere tale documento oltre a padre Angelo De Santi, un gruppo di musicisti fra quali il M^o Bonuzzi e il ventinovenne Lorenzo Perosi.“¹⁰⁴

Interessanterweise stand De Santi spätestens seit Ende 1885 in engem Briefkontakt zu Franz Xaver Witt (1834–1888), dem Gründer des Allgemeinen Deutschen Cäcilienvereins, und zu Franz Xaver Haberl (1840–1910), dem Direktor der Regensburger Kirchenmusikschule.¹⁰⁵ Der Briefaustausch mit diesen beiden für die Anfänge des Regensburger Cäcilianismus prägenden Persönlichkeiten fällt also genau in die Zeit, in der De Santi eigene kirchenmusikalische Reformvorstellungen verfolgte und zielstrebig vorantrieb.

In den rund zwanzig an Witt gerichteten Briefen und Karten aus dem Bestand der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg ist die Reform der Kirchenmusik das bestimmende Thema. Einige der Berichte De Santis, etwa über das kirchenmusikalische Leben in Dalmatien oder in Padua hat Witt unter der Rubrik „Umschau“ in der von ihm herausgegebenen Zeitschrift *Musica sacra* abgedruckt, allerdings ohne den Namen des Verfassers zu nennen.¹⁰⁶ Aus einem Brief vom 17. Dezember 1885 aus Zara in Dalmatien geht hervor, daß De Santi in diesem Jahr sogar als Mitglied des 1868 gegründeten Cäcilienvereins aufgenommen wurde, was eine noch frühere Kontaktaufnahme voraussetzt. Er bedankte sich beim Generalpräses in einwandfreiem Deutsch: „Ich danke Ew. Hochwürden aus ganzem Herzen für die grosse Ehre die Sie mir erwiesen haben, indem Sie mich in den Caecilienverein aufnahmen. Das war wohl seit einigen Jahren mein bester Wunsch; ich hab’ aber nicht getraut es auszusprechen nur deswegen weil ich mich immer als unfähig angesehen habe zum erhabenen Zwecke des Vereines und mit irgend einem reellen Vortheil desselben mitwirken zu können.“¹⁰⁷ Darauf gibt er einen Bericht, indem er den aus cäcilianischer Sicht desolaten Zustand der Kirchenmusik in Dalmatien beklagt.¹⁰⁸ Interessant sind seine Bemerkungen zu den Voraussetzungen einer Reform, in denen auch das 1884 von der Ritenkongregation erlassene *Regolamento per la Musica Sacra* zur Sprache kommt, jene Schrift also, zu der Guiseppe Sarto 1893 sein Gutachten verfaßte, das als eines der direkten Vorläufer des späteren Motuproprio anzusehen ist (vgl. oben S. 327 f.): „Will man hier zur Reform mit Ernst schreiten, so soll sich 1) der Caecilienverein die Aufgabe stellen die Applicatio der letzten Acten auch für diese Länder von der Rituscongregation zu erwirken“¹⁰⁹. Die Bischöfe werden nichts machen, wenn ein eigenes Schreiben von Rom nicht ausgeht. „Das letz[t]e Regola-

¹⁰⁴ Andrea Amadori: Lorenzo Perosi. Documenti e inediti, Lucca 1999, S. 23. Vgl. außerdem Gregur (wie Anm. 2), S. 152.

¹⁰⁵ Die Briefe De Santis an Witt und Haberl befinden sich in der Proskeschen Musikabteilung der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg innerhalb der Briefnachlässe Witts und Haberls, die derzeit im Rahmen eines DFG-Projekts von Dr. Dieter Haberl erschlossen werden. Überliefert sind ca. 45 Briefe in überwiegend italienischer Sprache an F. X. Haberl aus dem Zeitraum zwischen 1886–1891 und ca. 20 Briefe an F. X. Witt zwischen 1885 und 1887.

¹⁰⁶ *Musica sacra* 19 (1886), Heft 2, S. 23 (Bericht über Dalmatien, nach einem Brief De Santis vom 17.12.1885) und Heft 6, S. 73 (Bericht über Padua, nach einem Brief De Santis vom 06.04.1886).

¹⁰⁷ Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg (BZBR), Signatur: Santi1885.12.17.

¹⁰⁸ Von Witt gedruckt in: *Musica sacra* 19 (1886), Heft 2, S. 23.

¹⁰⁹ Witt änderte diesen Satz für den Abdruck in der *Musica sacra* (s. Anm. 105) in: „[...] so müßte 1. der Cäcilienverein auch hier amtlich eingeführt werden.“

mento, sagt man hier, ist nur für Italien; zur Reform sind wir daher nicht verpflichtet.“¹¹⁰ Bereits zu dieser Zeit verfolgt De Santi also den Gedanken einer weltweit verbindlichen Verlautbarung aus Rom über die Reform der Kirchenmusik, wie sie 18 Jahre später im Motuproprio Pius X. tatsächlich vorliegen sollte. Als weitere Bedingungen einer Reform in Dalmatien nannte der Briefschreiber die Leitung einer Gesangsschule am theologischen Centralseminar durch einen Absolventen der Regensburger Kirchenmusikschule und die Erarbeitung einer Schrift zur Kirchenmusik „mit besonderer Rücksicht auf die praeiudicia und Schwierigkeiten, die hier vorhanden sind“, wofür er sich als Muster geeignete Dokumente von Witt erbat. Daß Witt diesbezügliches Druckmaterial aus dem Verlag Friedrich Pustet an De Santi vermittelte, geht aus einer Postkarte hervor, mit der sich der Empfänger rund fünf Wochen später, am 25. Januar 1886, bei Pustet für die „herrliche Gabe“ bedankte, „die Sie im Auftrage des Herrn Dr. Witt an mich gesandt haben“¹¹¹. Worum es sich bei der „herrlichen Gabe“ im einzelnen handelte, erfahren wir aus dem Dankesbrief De Santis an Witt vom 9. Februar 1886: „Nebst mehreren Choralausgaben empfieng ich am 19. u. 23. Januar ein Exemplar Flieg[ende]. Blätter [für katholische Kirchenmusik] von 1866, 1870 und mit Musikbeilagen von 1873, 1876–1885 (inclus); dazu noch mehrere ausgezeichnete Werke Ew. Hochw., die Compositionslehre von Heinze¹¹² [...]. Ich las die Flieg. Blätter ziemlich durch; es ist ein reiches Material zum Ausbeuten und wird zu meinem Zwecke gelegentlich dienen; nur habe ich weder das Breve vom 16 Dec. 1870¹¹³ noch die Erlasse Gregors XVI (1842) und Pius IX (1856) herausfinden können.“¹¹⁴ Die Briefstelle belegt nicht nur das Bemühen De Santis um eine intensive praktische wie theoretische und historische Auseinandersetzung mit der kirchenmusikalischen Reform, sondern auch sein reges Interesse am Cäcilienverein und dessen Publikationen, wie dem von Witt redigierten Vereinsorgan *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*. Angelo De Santi dürfte es auch gewesen sein, der den späteren Papst Pius X. zuerst über die Aktivitäten des Vereins informiert hat, dem dieser am 1. Dezember 1903 ein eigenes apostolisches Breve widmete.¹¹⁵ Erneut wird im Brief das *Regolamento per la Musica Sacra* angesprochen, dessen von Rom autorisierte Ausdehnung der Briefverfasser für die Durchsetzung einer Reform für dringend erforderlich erachtete: „Indessen müssen Sie mir den Boden bereiten. Es ist durchaus notwendig, dass Sie für Oesterreich's Diöcesen italienischer Sprache Trient, Görz, Triest, Parenzo, Veglia, Zara, Sebenico, Spalato, Lesina, Ragusa, Cattaro die Ausdehnung des *Regolamento* von Rom erhalten. Ich wiederhole, was ich Ihnen voriges Mal geschrieben habe, ohne diese Bedingung alles Bestreben im Sinne des Vereines ist fatica aprecata. Ich bitte also Msgr. Jaenig in Rom zu interessieren; beim Card. Protector¹¹⁶ wird er alles leicht er-

¹¹⁰ Zitiert nach dem Wortlaut des Briefes. In der *Musica sacra* stilistische Korrekturen.

¹¹¹ BZBR Santi1886.01.26.

¹¹² Gemeint ist möglicherweise: Karl Friedrich Leopold Heinze: Theoretisch-praktische Harmonielehre. Nach pädagogischen Grundsätzen nebst spezieller u. ausführlicher Behandlung der Harmonien der Kirchentonarten bearbeitet, 4. Aufl., Ober-Glogau, 1876.

¹¹³ Am 16. Dezember 1870 erhielt der Cäcilienverein seine päpstliche Bestätigung.

¹¹⁴ BZBR Santi1886.02.09.

¹¹⁵ Abgedruckt bei: Franz Xaver Haberl: Papst Pius X. und der Cäcilienverein, in: *Fliegenden Blätter für katholische Kirchenmusik* 39 (1904), S. 11–12.

¹¹⁶ Cardinal Protector war Domenico Bartolini (1813–1887), den Witt in einem Jahrsbericht für 1885 über die Aktivitäten des Cäcilienvereins informierte, vgl. diesen Bericht und das

wirken.“ Hier also erneut der Gedanke einer kirchenmusikalischen Verordnung von überlokaler, wenn nicht übernationaler Tragweite, zu deren Verwirklichung nun auch Witt, im Interesse des Cäcilienvereins, seinen Einfluß über den Rektor des Priesterkollegs S. Maria dell' Anima in Rom, Msgr. Karl Jaenig (1835–1914)¹¹⁷, geltend machen soll. Auch der romkundige Franz Xaver Haberl wurde zur Verwirklichung dieser Idee eingebunden.¹¹⁸ Darüber hinaus bot sich De Santi an, die bei Pustet erschienene Gesangslehre *Vade mecum* von Michael Haller¹¹⁹ (1840–1915, seit 1867 Chorregent am Kollegiatstift Unserer Lieben Frau zur Alten Kapelle in Regensburg und seit 1874 Dozent für Kontrapunkt und Komposition an der Regensburger Kirchenmusikschule) ins Italienische zu übertragen. Diese Übersetzung wurde offenbar nicht verwirklicht, statt dessen erschien 1888 im Pustet-Verlag eine von De Santi besorgte italienische Übertragung des *Magister choralis* von Franz Xaver Haberl.¹²⁰

Die geknüpften Verbindungen nach Regensburg werden in den folgenden Briefen vertieft. So gab De Santi am 4. Juni 1886 von Padua aus einen Bericht über die dortige Kirchenmusik¹²¹, den Witt wiederum in der *Musica sacra* veröffentlichte¹²², und regte im selben Schreiben eine Generalversammlung des Cäcilienvereins anläßlich des 10-jährigen Jubiläums des Papstes Leo XIII. in Rom 1888 an, die Witt mit den Worten aufgriff: „Das ist ein ausgezeichnete Vorschlag, den ich allen Cäcilianern bestens empfehle.“¹²³ Am 28. September 1886 kündigte De Santi an, „einen kleinen Aufsatz für die *Musica Sacra* von Mailand oder für die *Voce Cattolica* über die Reform in Deutschland zu verfassen“¹²⁴ und erbat sich von Witt ein „ausführliches Verzeichnis [...] der in Deutschland und Oesterreich herauskommenden Zeitungen für K[irchen].musik“. Witt versorgte ihn darüber hinaus mit weiterer Literatur, so unter anderem mit seiner eigenen Streitschrift aus dem Jahr 1886¹²⁵, zu der sich De

Antwortschreiben Bartolinis in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 21 (1886), Nr. 4, S. 37.

¹¹⁷ Karl Jaenig (1835–1914) war seit 1862 Priester am Kollegium S. Maria dell' Anima in Rom und von 1873 bis 1887 Rektor des Priesterkollegs S. Maria dell' Anima und stand ebenfalls mit F. X. Witt in Briefkontakt, vgl. Brief-Nachlaß Witt in BZBR (biographische Angaben zu Jaenig nach den Recherchen des Projektbearbeiters D. Haberl).

¹¹⁸ Vgl. Briefe vom 18. März 1886 und 24. Mai 1886 De Santis an Witt.

¹¹⁹ Michael Haller: *Vade mecum* für Gesangsunterricht. Eine vollständige Gesangslehre, Regensburg 1876, zahlreiche weitere Auflagen.

¹²⁰ Franz Xaver Haberl: *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'istruzione del canto fermo. secondo le melodie autentiche ... Nuova versione italiana, eseguita sopra l'ottava ed. originale tedesca dal Angelo De Santi, Regensburg 1888.* Die erste Auflage von Haberls *Magister choralis* erschien in Regensburg 1864, die achte, vermehrte und verbesserte Auflage, die De Santi zur Übersetzung vorlag, im Jahr 1887. Fünf Jahre vor der von De Santi vorgenommenen „*Nuova versione italiana*“ lag bereits eine italienische Fassung des *Magister choralis* vor, die möglicherweise von Haberl selbst stammt (ein Übersetzer ist in der Ausgabe nicht genannt): *Magister choralis. Insegnamento teorico pratico di canto sacro gregoriano ... Regensburg [u. a.] 1883.*

¹²¹ BZBR Santi1886.04.06.

¹²² *Musica sacra* 19 (1886), Heft 6, S. 73.

¹²³ *Musica sacra* 19 (1886), Heft 6, S. 73. Diese Generalversammlung kam nicht zustande, stattdessen organisierte De Santi 1891 einen Choralkongreß in Rom.

¹²⁴ BZBR Santi1886.09.28.

¹²⁵ Franz Xaver Witt: *Das kgl. bayerische Cultus-Ministerium, die bayerische Abgeordneten-Kammer und der Cäcilien-Verein. Eine Streitschrift und zugleich ein Handbuch für Musiklaien bei Beurtheilung katholischer Kirchenmusik, Selbstverlag 1886.*

Santi folgendermaßen äußert: „Ihre über Kirchenmusik klar und genau abgefassten Ansichten gefallen mir ungemein und werde dieselben für meine kleine Abhandlung in der *Voce Cattolica* reichlich verwenden.“¹²⁶

Die Beziehungen zu Regensburg blieben indessen nicht auf die Korrespondenz beschränkt. In der Karwoche des Jahres 1887 hielt sich De Santi auf Vermittlung des Redakteurs der Zeitschrift *Civiltà Cattolica*, für die er seine nunmehr erweiterte kirchenmusikalische Abhandlung auf Veranlassung des Papstes nun schreiben sollte, wenige Tage in Regensburg quasi studienhalber auf und erhoffte sich für diesen Besuch nicht nur die Teilnahme an den Karwochen-Offizien im Dom, sondern auch intensive Gespräche mit dem Generalpräses Witt und dem Domkapellmeister Haberl, wie aus seinem aufschlußreichen Brief aus Innsbruck vom 18. März 1887 hervorgeht: „Voriges Jahr hatten Ew. Hochwürden die Güte mich nach Regensburg einzuladen, um den Offizien der Charwoche in dem dortigen Dome beizuwohnen. Was damals leider nicht geschehen konnte, ist mir neulich vom P. Cornoldi, dem gegenwärtigen Redakteur der *Civiltà Cattolica*, angeboten worden. Zugleich sprach er mir den Wunsch aus, daß ich mit Ew. Hochw. und mit Hochw. H. Haberl zusammenkommen möge, um über eine ausführlichere Abhandlung, die nach dem Wunsche des h. Vaters, in der *Civiltà cattolica* veröffentlicht werden sollte, zu conferiren. So sehr ich auch mich einem solchen Unternehmen nicht gewachsen fühle, so hoffe ich doch mit Ew. Hochw. Rath und Beistand etwas zu Stande zu bringen. Mehr als drei oder vier Tage, höchstens eine Woche werde ich für diesen Ausflug nicht zur Verfügung haben. Ich bitte deshalb mir Aufschluß zu geben, ob und wie es innerhalb dieser Zeit möglich wäre Ew. Hochw. zu sprechen ohne die Offizien der Charwoche in Regensburg zu versäumen.“¹²⁷

Die Studienreise dürfte wirklich zustande gekommen sein, denn einen Monat darauf, am 16. April 1887 bedankt sich De Santi bei Witt für die „freundliche und edelmüthige Aufnahme“¹²⁸ in Landshut, wo er demnach bei Witt privat wohnte. Die geplante Abhandlung nahm er nach seinem Umzug nach Rom im Sommer 1887 in Angriff. Am 24. Juni berichtete er von dort: „Ich sah den h. Vater noch nicht; er hat aber mein Unternehmen gelobt und den Wunsch ausgesprochen, dass ich mich mit Card. Bartolini verständige, damit gar keine Collision entstehe. Mein P. Rector meint aber nicht, dass ich zuerst zum Card. Bartolini gehen soll: ich soll eine erste Abhandlung veröffentlichen und nur dann mit ihm sprechen. So werde ich es thun. Meine Lage ist aber sehr schwer. Sogar in der *Civiltà Cattolica* sind manche (ein paar) Patres gegen die Reform, weil sie nichts davon verstehen. Ich muss alles sorgfältig vermeiden, was als Beleidigung angenommen werden könnte; die Maestri im allgemeinen, überhaupt den Clerus und besonders den hiesigen schonen; ich muss meine Begeisterung für unseren deutschen Verein so wenig als möglich kundig geben, damit man nicht sage, dass ich ein tedesco bin und die musica tedesca befördern will. Denenungeachtet soll ich Wahrheit nicht [ver]schweigen.“¹²⁹ Dieser Brief ist insofern von besonderem Interesse, als er die Problematik beleuchtet, der sich De Santi in Rom gegenüber sah. Die kirchenmusikalische Reform – zumindest in der vom Cäcilienverein vertretenen Richtung – wurde dort als eine von Deutschland ausgehende Bewegung betrachtet und äußerst kritisch beurteilt. Daß die von den

¹²⁶ BZBR Santi1886.11.26.

¹²⁷ BZBR Brief von De Santi an Witt aus Innsbruck, BZBR Santi1887.03.18.

¹²⁸ BZBR Brief von De Santi an Witt aus Innsbruck, BZBR Santi1887.04.16.

¹²⁹ BZBR Brief von De Santi an Witt aus Rom, BZBR Santi1887.06.24.

Cäcilianern bevorzugte Musik, also diejenige Palestrinas, als „musica tedesca“ bezeichnet wird, zeigt, wie weit die römische Kirchenmusik sich von ihren eigenen Grundlagen entfernt hatte. De Santis Abhandlung zur Geschichte der kirchenmusikalischen Reform erschien 1887 in zunächst zwei Folgen in der *Civiltà Cattolica*¹³⁰, die er Witt zusandte mit der Bitte, ihm mitzuteilen, „was in jedem Artikel entweder nicht passt oder übersehen wurde“¹³¹. Er erbat sich auch weiterhin Bücher von Witt, so u. a. die Geschichte der Kirchenmusik von Raymund Schlecht¹³², und beabsichtigte, das päpstliche Breve vom 16. Dezember 1870 zu publizieren, mit dem der Cäcilienverein seine offizielle Bestätigung erhielt. Um an den lateinischen Originaltext zu gelangen, nahm er Kontakt zu Peter Müller auf, dem Absolventen der Regensburger Kirchenmusikschule, der 1880 auf Veranlassung Witts nach Rom ging, um an der deutschen Nationalkirche S. Maria dell'Anima einen aus Knaben- und Männerstimmen bestehenden Chor zu gründen (vgl. Anm. 100).

Als Angelo De Santi seine Reformpläne in Rom in Angriff nahm, deren Höhepunkt er als kirchenmusikalischer Berater von Pius X. durch seine Mitwirkung am *Motuproprio* erreichte, war er, wie aus dem Vorangegangenen ersichtlich, stark von der Richtung und den Zielen des Regensburger Cäcilianismus beeinflusst, mit dessen Vertretern er in engstem Austausch stand. De Santi ist eine der Persönlichkeiten, die die Regensburger Reformideen – in ihrer im Cäcilienverein institutionalisierten Erscheinungsform – in Rom vertraten und damit auch einen Einfluß dieser Richtung auf die Römischen Refomprojekte ermöglichte.

Lag ein Schwerpunkt von De Santis Arbeit auf der theoretischen Grundlegung und organisatorischen Durchführung der Reform, so finden wir in Lorenzo Perosi (1872–1956) den Kapellmeister und Komponisten, der die Reform in der Praxis erprobte und durchsetzte. Ähnlich wie De Santi pflegte auch der spätere Leiter der „Cappella Musicale Pontificia“, des päpstlichen Sängerkollegiums der „Cappella Sistina“, langjährige Beziehungen zu den Regensburger Cäcilianern seit er an der dortigen Kirchenmusikschule den 19. (sechsmonatigen) Kurs absolvierte.

Perosi hatte bereits in Mailand das Konservatorium besucht (seit 1891), bevor er sich am 10. Januar 1893, gefördert vom Conte Francesco Lunari-Cernuschi, nach Regensburg begab, um dort seine musikalischen Studien zu vervollständigen¹³³ unter

¹³⁰ Ohne Verfasserangabe unter dem Titel: *La Musica sacra e le presenti riforme*, in: *Civiltà Cattolica* 1887, Ser. 13, Vol. 7, S. 158–176 (Teil 1–3) und S. 398–414 (Teil 4–6); weiterhin erschienen in der *Civiltà Cattolica* folgende Artikel De Santis bis 1892: *La questione della musica sacra e le diverse opinioni* (1888, Ser. 13, Vol. 10, S. 152–165), *La musica a servizio del culto cattolico* (1888, Ser. 13, Vol. 12, S. 169–183), *La musica nella liturgia* (1889, Ser. 14, Vol. 1, S. 548–565), *La musica nella liturgia, articolo 2: Il trisagio liturgico* (1889, Ser. 14, Vol. 2, S. 166–184), *La musica nella liturgia, articolo 3: I tempi apostolici* (1889, Ser. 14, Vol. 4, S. 418–435), *La musica sacra in Italia ed il programma di Soava* (1889, Ser. 14, Vol. 4, S. 416–436), *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche* (1891, Ser. 14, Vol. 12, S. 5–21 [Teil 1] und 417–436 [Teil 2]), *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche* (1892, Ser. 15, Vol. 1, S. 417–437 [Teil 3]), *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche* (1892, Ser. 15, Vol. 2, S. 553–570 [Teil 4]), *La musica sacra e le prescrizioni ecclesiastiche* (1892, Ser. 15, Vol. 3, S. 271–291 [Teil 5]), *La musica sacra nella storia e nella disciplina tradizionale della Chiesa ecclesiastica* (1892, Ser. 15, Vol. 4, S. 549–567).

¹³¹ BZBR Brief von De Santi an Witt aus Rom, 24. Juni 1887 (noch unkatalogisiert).

¹³² Raymund Schlecht: *Geschichte der Kirchenmusik: zugleich Grundlage zur vorurteilslosen Beantwortung der Frage: „Was ist echte Kirchenmusik“*, Regensburg 1871.

¹³³ Vgl. Mario Rinaldi: Lorenzo Perosi, Rom, 1967, S. 44–50. Vgl. auch: Ferdinand Haberl:

den Lehrern Franz Xaver Haberl (Gregorianik, Partiturspiel, Transposition, Direktion, Bibliographie, Gesangsmethode und Musikgeschichte)¹³⁴, Michael Haller (Kontrapunkt, Polyphonie und Komposition), Georg Jacob (Ästhetik und Geschichte der Kirchenmusik), dem Domkapellmeister Franz Xaver Engelhart (Literatur der Kirchenmusik, Theorie und Praxis des gregorianischen Choral) und Joseph Renner sen. (Gesang und Orgel). Ein intensiver Kontakt bestand vor allem zu Haberl, auf dessen Anregung hin Perosi in Regensburg 30 Orgeltrios zum Studium und kirchlichen Gebrauch komponierte und sie 1894 im Pustet-Verlag herausgab.¹³⁵ Die Wertschätzung, die Perosi in Regensburg genoß, belegt die Tatsache, daß Haberl ihm die Stelle des Organisten am Regensburger Dom anbot in Nachfolge des 1892 verstorbenen Joseph Hanisch (1812–1892). Perosi lehnte ab, da er lieber eine „cappella“ leiten wollte¹³⁶ und aus diesem Grund wieder nach Italien zurückkehrte, zunächst, im Juli 1893, in seine Heimatstadt Tortona, von wo aus er einige Monate später nach Imola zog, um die Stelle des „maestro di musica“ am dortigen Seminar anzunehmen und gleichzeitig das Studium der Theologie zu beginnen. In Imola blieb er vom 6. September 1893 bis 14. August 1894 und erhielt am 26. April 1894 die Diakonenweihe. Am 25. Mai traf er auf einem Besuch in Mantua mit dem früheren Mantuaner Bischof und nunmehrigen Patriarchen von Venedig, Giuseppe Sarto zusammen, der ihm die Kapellmeisterstelle von S. Marco in Venedig antrug.¹³⁷ Bevor er seine neue Aufgabe Ende August 1894 antrat, begab er sich auf eine Studienreise durch Deutschland, Österreich und Frankreich, die ihn u. a. auch nach Solesmes führte, jenem Ort, an dem die Benediktiner historische Quellenstudien für die spätere offizielle Ausgabe der Choralbücher, die Editio Vaticana, betrieben. Perosi hielt sich dort mehrere Wochen auf. Ende August 1894 in Venedig angekommen, nahm ihn Kardinal Sarto, der ihn am 25. Mai 1895 zum Priester weihte, in seine Wohnung auf. In den folgenden Jahren reorganisierte der Haberl-Schüler Perosi unter der Ägide Giuseppe Sartos die Kirchenmusik von S. Marco. Von Venedig aus stand er weiterhin in brieflichem Kontakt zu seinem ehemaligen Lehrer, den er u. a. über die Aufführungen in S. Marco und die Fortschritte seiner Reformbemühungen unterrichtete. So heißt es in einem undatierten Brief¹³⁸ an Haberl, daß vor allem Geduld vonnöten sei, da es in Italien nicht gern gesehen werde, wenn ein Priester sich der Musik widme: „Ma ci vuol pazienza, in Italia non si vede bene che un prete si occupi e sia maestro della musica! ... Pazienza ci vuole! ...“ Von Aufführungen unter seiner Leitung erwähnt er eine Messe von Asola und ein vierstimmiges Magni-

Lorenzo Perosi 1872–1956, in: *Musica sacra* 92 (1972), S. 247–250. Zur Biographie Perosis außerdem: Adriano Bassi: *Don Lorenzo Perosi, l'uomo, il compositore e il religioso*, Fasano di Brindisi 1994; Andrea Amadori: *Lorenzo Perosi. Documenti e inediti*, Lucca 1999.

¹³⁴ Angabe der Unterrichtsfächer nach: Jürgen Libbert: *Die Lehrer und Schüler der Kirchenmusikschule Regensburg von 1874 bis 1974*, in: *Gloria Deo, pax hominibus*. Festschrift zum 100-jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg, hrsg. von Franz Fleckenstein, Bonn 1974 (Schriftenreihe des Allgemeinen Cäcilien-Verbandes für die Länder deutscher Sprache; 9), S. 361–428, S. S. 382–387.

¹³⁵ Lorenzo Perosi: *XX trio d'organo: per studio ed a servizio liturgico* = 20 Orgel Trio: zum Studium und zu kirchlichem Gebrauche, Regensburg [u. a.] 1894

¹³⁶ Vgl. den Brief Perosis an Msgr. Baruzzi aus Imola vom 11. September 1893, wiedergegeben bei Rinaldi (wie Anm. 133), S. 53.

¹³⁷ Vgl. Rinaldi (wie Anm. 133), S. 58 f.

¹³⁸ BZBR Brief von Persosi an F. X. Haberl, undatiert (noch unkatalogisiert). Kopfzeile: „Da S. Marco di Venezia“, Textincipit: „Carissimo Signore Direttore, / La debbo assai ...“

ficat im 8. Ton von Palestrina, das am Patroziniumsfest (S. Marco, 25. April) von 80 Sängern gesungen wurde („ed il giorno di S. Marco in mezzo ai falsi-bordoni un Magnificat di Palestrina, quello in 8° modo a 4 dei 32 Magnificat dell'edizione sua con 80 cantori“¹³⁹). Aus der Schlußfloskel des Briefes ist ersichtlich, daß Perosi nicht nur mit Haberl Kontakt pflegte, sondern auch mit anderen Regensburger Cäcilianern, richtete er doch Grüße an seine ehemaligen Lehrer Georg Jacob und Michael Haller aus¹⁴⁰. Noch im April 1894, als er sich bereits in Imola befand, komponierte er im Auftrag des Regensburger Domkapellmeisters Franz Xaver Engelhart ein vierstimmiges Alleluja mit Orgelbegleitung, wie dies im Schlußvermerk des im Besitz der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg befindlichen Autographs¹⁴¹ festgehalten ist: „Lorenzo Perosi il questo Alleluja scriveva il giorno 14 del mese Aprile 1894 in molta fretta, avendo tutto il tempo, per commissione del carissimo Prof. sac[erdote]. Engelhart M°[aestro] di capella Ratisbona.“

Während seines Studiums in Regensburg hatte Persosi offensichtlich auch die Musiksammlung von Carl Proske kennengelernt, denn in einem weiteren Brief¹⁴² erkundigte er sich bei Haberl, ob in der „biblioteca Proske“ die Partituren der anderen sieben Messen von Asola („le partiture delle altre 7 messe dell' Asola“)¹⁴³ vorhanden wären und ob er gegebenenfalls Abschriften erhalten könnte. Zugleich kündigte er an, eine eigene kleine leichte Messe für zwei Stimmen („una messettina facile a due voci“) nach Regensburg zur Begutachtung zu senden und bat Haberl, sollte ihm die Messe gefallen, um Vermittlung zu einer Drucklegung im Pustet-Verlag.¹⁴⁴ Für seine Reformpläne an S. Marco beabsichtigte Perosi, über die *Fabbriceria della Patriarcale Basilica di San Marco* bei Haberl, dem Herausgeber der Palestrina-Gesamtausgabe, die 32 Bände umfassende Edition zu bestellen. Der veröffentlichte Antwortbrief Haberls vom 12. Januar 1895 aus dem Bestand des Brieffundus der Vatikanischen Bibliothek zeigt auch die finanziellen Schwierigkeiten, vor denen Perosi bei der Durchführung seiner Ideen stand: „Was die Werke Palestrina's betrifft, so habe ich bereits P. Saccardo mitgeteilt, dass die 32 Bände ungebunden auch jetzt noch¹⁴⁵ durch mich für 10 Mark per Band franco versendet werden, also 320 Mark kosten. Diesen Preis kann ich nur durch Barzahlung beim Verleger erzielen, muss also auch Barzahlung verlangen. Wenn sich aber P. Saccardo verletzt fühlte, weil ich bemerkte, dass ich [auf] Übersendung der 32 Bände auf eine Ratenzahlung nicht ein-

¹³⁹ Wahrscheinlich ist ein Magnificat gemeint aus dem Druck: *Magnificat octo tonum*, Venezia 1591. Die nichtfiguralen Verse ließ Perosi anscheinend als falsibordoni singen.

¹⁴⁰ „mi ricordi ai [...] Jacob ed al M°[aestro]. Haller.“ Seine Unterschrift hat Perosi in Form einer vierstimmigen dreitaktigen Kadenz in d-Moll notiert, der er seinen Vornamen als Text unterlegte: „D[on]. Lorenzo“.

¹⁴¹ Lorenzo Perosi: [Alleluja, Beatus qui lingua sua.] 4 voci dispari con organo / [von anderer Hand:] S. Joannis Nepom[uck]. M[artyris] / T[empus]. P[ascalis]. Alleluja [Kopftitel] Partitur (S, A, T, B, org). – 4 Bl. – 17 × 25 cm. – Autograph 1894. – stellenweise Rasuren. – Signatur: Mus. ms. 2444.

¹⁴² BZBR Brief von Perosi an F. X. Haberl, undatiert (noch unkatalogisiert). Kopfzeile: „S. Marco di Venezia“, Textincipit: „Rev. Sig. Direttore, / Lo scrivo ...“

¹⁴³ Möglicherweise Missae octonis compositae tonis quarum quatuor, primi, secundi, tertii & quarti toni ... Venezia 1586 (RISM A/I A2564)?

¹⁴⁴ Bei Pustet erschienen 1895 und 1896 zwei zweistimmige Messen von Perosi: Missa in honorem beati Ambrosii quam comp. ad 2 voces inaequales, Regensburg 1895; Missa in honorem Beati Caroli quam comp. ad 2 voces aequales comitante organo, Regensburg 1896.

¹⁴⁵ Der 32. Band erschien 1892.

gehen [kann], und ich ihm den Rat erteilte, in Venedig einen Mäzenas zu finden, damit Fabbrica di S. Marco in Raten abzahlen kann, so bedauere ich das lebhaft, aber kann es nicht ändern. Ich habe für die Palestrinaausgabe schon so viel umsonst gearbeitet und bares Geld ausgelegt, dass ich ein Ende machen muss ...“¹⁴⁶ Der Kauf kam jedenfalls zustande, denn am 4. März 1895 ging bei Haberl in Regensburg die offizielle Bestellung ein, auf der er handschriftlich vermerkte „Ges[endet]. 20/3.95“.¹⁴⁷

Auch auf den Stand der kirchenmusikalischen Reform in Italien kommt Haberl in seinem Antwortschreiben zu sprechen: „Die Reformbewegung in Italien geht aus Gründen, die ich sehr genau kenne nur sehr sporadisch vorwärts. Über die Versammlung in Parma liegen mir sonderbare, sich diametral widersprechende Berichte vor. Doch gehen mich die Dinge nichts an, nur bedauere ich schmerzlich die unheilbare Blindheit mancher Personen in Sachen, die *luce clarius* sind, wenn man die Autorität der Kirche in den Vordergrund und die eigenen Ansichten, subjectiven, nationalen, provinziellen, persönlichen, sogenannten wissenschaftlichen (o weh!) und Künstlerischen (o noch weher) Anschauungen an 2. 3. 4. 5. 6. 7. Stelle setzt. Dann gibt auch der Himmel sichtbar seinen Segen dazu.“¹⁴⁸ Haberls Kommentar spielt auf die 2. Generalversammlung des italienischen Cäcilienvereins am 22. November 1894 in Parma an. Auf ihr verbot die Ritenkongregation alle internationalen Kongresse für Kirchenmusik und duldet sie nur mehr auf Diözesanebene.¹⁴⁹ Hintergrund war der Choralstreit zwischen den Anhängern von Solesmes, deren wissenschaftlich-historisch fundierte Argumente für den authentischen gregorianischen Gesang sich immer mehr durchzusetzen begannen, auf der einen Seite und den Befürwortern der auf Choralbücher des 16./17. Jahrhunderts zurückgehenden Neuausgabe der *Medicaea*-Ausgabe, die auch von der Ritenkongregation bevorzugt wurde, auf der anderen. Haberls obige ironische Polemik zielt gegen die Vertreter der Solesmer Richtung, setzte er selbst sich doch vehement für die *Medicaea* ein. Die Briefstelle ist insofern brisant, als auch Perosi und De Santi sich letztlich für die Ausgabe von Solesmes entschieden und auch der 1904 von Pius X. eingesetzten Kommission zur Herausgabe der neuen Choralbücher angehörten.¹⁵⁰

¹⁴⁶ Franz Xaver Haberl a Lorenzo Perosi, Regensburg, 12 gennaio 1895, in: *L'epistolario „Vaticano“ di Lorenzo Perosi (1867–1956)*, a cura di Sergio Pagano, Genova, 1996, S. 185.

¹⁴⁷ Brief aus dem Bestand der BZBR, Signatur: Venedig1895.03.04.

¹⁴⁸ Wie Anm. 146.

¹⁴⁹ Vgl. Jean Pierre Schmit: Die Choralbewegung im 19. Jahrhundert, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (wie Anm. 2), S. 259 sowie Gregur (wie Anm. 2), S. 132 f. In der von Haberl herausgegebenen Zeitschrift *Musica sacra* findet sich dazu folgender Bericht: „Am 22. November hat in Parma eine 2. Palestrinafeier [...] in Verbindung mit der 2. Generalversammlung des italien. Cäc.-Ver. stattgefunden. Briefliche Mitteilungen und eingesendete Zeitungsberichte stehen untereinander in bedauernswerten Disharmonien. Übergehen wir die für unsere Leser weniger interessanten, auch nicht eingehend genug mitgeteilten Verhandlungen und Vorgänge beim Kongresse selbst, bei welchem der Hochwürdigste Herr Bischof von Parma, Monsign. Magani, im Auftrag des hl. Stuhles den Vorsitz führte, und bemerken nur, dass ein italienischer Cäc.-Ver. seit diesem Tage nicht mehr existiert, sondern dass jede verbessernde Tätigkeit innerhalb der Grenzen der einzelnen Diözesen zu geschehen hat, sowie dass Gius. Gallignani, Direktor des Königl. Konservatoriums in Parma die Redaktion der in Mailand erscheinenden „*Musica sacra*“ niedergelegt hat.“ (*Musica sacra* 28, 1895, S. 25).

¹⁵⁰ Die in die Kommission berufenen Mitglieder sind genannt bei: Lucas Kunz: *Die Editio Vaticana*, in: *Geschichte der katholischen Kirchenmusik* (wie Anm. 2), S. 289.

Noch unter Leo XIII. wurde Perosi zum Sixtinischen Kapellmeister auf Lebenszeit ernannt. Obwohl die Urkunde auf den 15. November 1898 datiert, blieb er solange in Venedig bis er seinen römischen Vorgänger Domenico Mustafà (1829–1912) im Frühjahr 1902 endgültig im Amt ablösen konnte. Am 4. August 1903 folgte ihm Giuseppe Sarto nach Rom als neugewählter Papst Pius X. In unmittelbarer Umgebung des Papstes befanden sich nun zwei Männer in kirchenmusikalisch höchsten Positionen – De Santi als kirchenmusikalischer Berater und Perosi als Leiter der Sixtinischen Kapelle –, die beide sowohl in langjährigem persönlichem wie brieflichem Austausch mit den führenden Persönlichkeiten des Regensburger Cäcilianismus standen oder, wie Perosi, sogar Schüler der Regensburger Kirchenmusikschule waren – und aus dieser Bewegung starke Impulse für ihr eigenes reformerisches Denken zogen, das sie, nach langjährigen Vorarbeiten, gemeinsam mit dem Papst zu verwirklichen begannen¹⁵¹ und das schließlich im Motuproprio von 1903 seine offizielle Manifestation fand¹⁵².

Unmittelbar vor Bekanntgabe des Motuproprio befand sich F. X. Haberl am 13. und 22. November 1903 auf Privataudienzen bei Pius X., bei der auch die Choralfrage zur Sprache kam, vgl. seinen Bericht „Papst Pius X. und die Kirchenmusik“, in: *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 38 (1903), S. 113–116; zur unmittelbaren Reaktion in den Organen des deutschen Cäcilienvereins auf die päpstliche Entscheidung für die Solesmer Choralbücher: J. Bogaerts: *Das Motu proprio Pius X. und die traditionellen Gesänge*, in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 18 (1903), S. 192–194; J. Bogaerts: *Decretum „Urbis et Orbis“* 8. (Januar 1904), in: *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 18 (1903), S. 194–195; F. X. Haberl: *Papst Pius X. und die Kirchenmusik*, in: *Musica sacra* 37 (1904), S. 17–20. Übrigens gehörte Haberl zu den ersten, die das Motuproprio ins Deutsche übertragen und veröffentlicht haben, s. *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik* 39 (1904), S. 1–9 sowie *Kirchenmusikalisches Jahrbuch* 18 (1903), S. 185–189.

Zu den Hintergründen des Choralstreits sei auf die an der Universität Augsburg von Dr. Johannes Hoyer in Vorbereitung befindliche Habilitationsschrift „Franz Xaver Haberl (1840–1910) – Priester Musiker zwischen Kirchenmusikreform und Musikwissenschaft“ verwiesen, die voraussichtlich Ende 2004/Anfang 2005 als Sonderband der Reihe „Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg“ vorliegen wird.

¹⁵¹ Die Forderung des Motuproprio, daß Sopran und Alt mit Knabenstimmen zu besetzen sei (MP V,13), setzte Persosi als päpstlicher Kapellmeister um, indem er einen angeblich 300 Stimmen starken Knabenchor für die Peterskirche schulen lies, vgl. die Notiz in *Die Musik* 3 (1903/1904), S. 284 f.: „Nach Mitteilung Lorenzo Perosi's, des jetzigen Dirigenten der päpstlichen Kapelle, wird jetzt, infolge des von Pius X. ergangenen Erlasses über die Reform der Kirchenmusik, in Rom ein 300 (?) Stimmen starker Knabenchor für die Kapelle der Peterskirche vorgeschult. Damit soll endlich die dort immer noch bestehende Kastraten-Wirtschaft beseitigt werden.“ Am 3. Februar 1902 hatte bereits Leo XIII. die Verwendung von Kastraten verboten. Perosis Amtsvorgänger hielt jedoch bis zu seiner Resignation an dieser Praxis fest, vgl. Ferdinand Haberl: *Lorenzo Perosi* (wie Anm. 133).

¹⁵² Einen „impliziten Hinweis auf Regensburg“ erkennt Joseph Ratzinger (wie Anm. 1, S. 380, Anm. 4) in den Worten des Motuproprios: „Mit wahrer Befriedigung Unseres Herzens anerkennen Wir das viele Gute, das diesbezüglich in den letzten Jahrzehnten auch in Unserer erhabenen Stadt Rom und in vielen Kirchen Unseres Vaterlandes geschaffen worden ist, vornehmlich aber bei einigen Völkern, wo hervorragende und vom Eifer für den Gottesdienst beseelte Männer mit Billigung dieses Hl. Stuhls und unter Leitung der Bischöfe sich zu blühenden Vereinigungen zusammengeschlossen und die Kirchenmusik fast in allen ihren Kirchen und Kapellen wieder voll und ganz zu Ehren gebracht haben.“ (MP, Dokumente [wie Anm. 18], S. 24). Bei den „blühenden Vereinigungen“ dürfte es sich wohl um die Cäcilienvereine handeln.