

TRANSFERBEWEGUNGEN ZWISCHEN OSTMITTEL- EUROPA UND DEN WESTLICHEN KIRCHENMUSIKA- LISCHEN ZENTREN REGENSBURG, WIEN UND ROM VOM 17. BIS ZUM 20. JAHRHUNDERT¹

Nachfolgende Betrachtungen sollen einen Überblick zu den mannigfachen Transferbewegungen in der Kirchenmusik zwischen Ost- und Westmitteleuropa in der neueren Geschichte vor allem vom 17. bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts geben. Dass damit nur einen kleiner Teilbereich von Wechselbeziehungen zwischen Ost und West abgedeckt werden kann, dürfte evident sein, denn die kirchenmusikalischen Beziehungen zwischen Ostmitteleuropa und den westlichen Nachbarländern sind bekanntlich schon sehr viel älter, zumal die Christianisierung Osteuropas, also der Prozess, bei dem ganze Völker oder Kulturkreise des Ostens mehrheitlich den christlichen Glauben annahmen, bereits im Mittelalter erfolgte². Die Einführung des christlichen Glaubens ging mit dem Aufbau von Bistümern, Kirchen und Klöstern einher und brachte auch die zum Kultus gehörige Musik, den Gregorianischen Choral und die frühe Mehrstimmigkeit, mit in das östliche Europa. Die Zeugnisse hierfür sind, aufgrund der eingeschränkten Quellenlage für die Zeit vor dem 11./12. Jahrhundert, zwar nicht sehr zahlreich, aber dennoch aussagekräftig genug, um die gemeinsame Einführung von Liturgie und Kirchenmusik belegen zu können.

Ein aus der Niederaltaicher Abtei St. Mauritius (Niederbayern) stammendes *Missale* vom Ende des 11. oder dem Übergang zum 12. Jahrhundert, das sich in der Kapitelsbibliothek in Gnesen/Gniezno befindet, ist ein früher Beleg dafür³. Dieses *Missale*

¹ Vorliegender Beitrag ist die überarbeitete Fassung eines Vortrags, der im Rahmen der 51. Arbeitstagung des Instituts für ostdeutsche Kirchen- und Kulturgeschichte e. V. zum Thema „Musik als Brücke. Transferbewegungen des 17. bis 19. Jahrhunderts zwischen dem deutschsprachigen Ostmitteleuropa und den westlichen Nachbarländern“ am 04.08.2014 in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg stattgefunden hat.

² Bernhard STASIEWSKI: *Die Anfänge der Christianisierung Polens auf dem Hintergrund der slavischen Missionsgeschichte des frühen Mittelalters*, Habilitationsschrift von Bernhard Stasiewski (1905–1995), Dr. phil. – Dr. theol., [Bonn 1958] (Forschungen zur Volkskunde, Heft 61), hrsg. v. Anna SOB CZAK, Reimund HAAS und Manfred CLAUS, Münster 2014.

³ Répertoire International des Sources Musicales [= RISM], Serie C, Bd. 5, S. 128, „Gniezno, Biblioteka Kapitulna, 149“. *Missale Plenarium Bibl. Capit. Gnesensis Ms 149. Musicological and Philological Analyses* by Krzysztof BIEGANSKI and Jerzy WORONCZAK (*Antiquitates Musicae in Polonia*, 11–12), 2 vol., Graz 1972.

plenarium entstand zwischen 1070 und 1131 in einem Skriptorium in Bayern oder Österreich und stand zunächst im Kloster Niederaltaich in Gebrauch. Spätestens ab dem Jahr 1287, möglicherweise auch schon früher, befand es sich, wie datierte handschriftliche Nachträge eindeutig belegen, im Besitz und Gebrauch der Kathedrale in Gnesen. Warum ist diese fast 500 Seiten umfassende, adiastematisch neumierte Pergamenthandschrift für unsere Thematik von so großem Interesse? – Sie belegt einerseits sehr frühe kirchenmusikalische Transferbewegungen zwischen Niederbayern und dem Erzbistum Gnesen und andererseits begann – nachdem der Kodex mehr als sechs Jahrhunderte unbeschadet in der Kapitelsbibliothek in Gnesen überdauert hatte – die wissenschaftliche Erforschung dieser bedeutenden Choralhandschrift bereits im letzten Viertel des 19. Jahrhunderts, also in jenen Jahren in denen die ersten Gnesener Kirchenmusikstudenten erfolgreich die Regensburger Kirchenmusikschule in Bayern absolvierten und dadurch die Geschichte des Gregorianischen Chorals und der katholischen Kirchenmusik kennen lernten.

Der erste von ihnen, der polnische Organist Stanisław Gorkiewicz (1849–1934), hatte 1876 im Auftrag von Franz Xaver Haberl (1840–1910), dem Gründer der Regensburger Kirchenmusikschule, Spartierungen aus Drucken der Proskeschen Musikbibliothek in Regensburg angefertigt⁴. Die nächsten Kirchenmusikstudenten aus Gnesen im Studienjahr 1880/81, die Gebrüder Józef (18151–1919) und Stefan Surzyński (1855–1919), übersetzten nicht nur Haberls erfolgreiches Chorallehrbuch *Magister choralis* ins Polnische⁵, sondern gaben nach ihrer Rückkehr nach Polen auch ältere polnische Choralia in der Reihe *Monumenta musices in Polonia* oder als Beilagen zum Periodikum *Muzyka Kościelna* heraus. Dass die Brüder Surzyński auch in der lokalen Kapitelsbibliothek in Gnesen recherchierten, ist anzunehmen und dass sie dabei die Bedeutung dieser frühen Quelle des Gregorianischen Chorals erkannten, ist ziemlich sicher. Doch es waren der Bibliothekar und Historiker Wojciech Kętrzyński (1838–1918) und der Kunsthistoriker Marian Sokołowski (1839–1911), die erstmals über die aus Bayern stammende Neumenhandschrift publizierten, 1888 und 1896 jeweils in polnischer Sprache⁶. Und es dauerte noch bis in die 70er-Jahre des 20. Jahrhunderts, bis ein Faksimile des Kodex samt englischsprachigem Kommentarband erschienen ist⁷. Der damalige Leiter des Liturgiewissenschaftlichen Instituts in Regensburg, Klaus Gamber (1919–1989), erhielt dieses wertvolle Monu-

⁴ Johannes HOYER: *Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Thematischer Katalog der Musikhandschriften. 6 Bibliothek Franz Xaver Haberl Manuskripte BH 7866 bis BH 9438 (Kataloge Bayerischer Musiksammlungen [= KBM] 14/6)*, München 1996, S. 106, BH 9184q.

⁵ *Magister Choralis. Podręcznik do nauki śpiewu gregoryjańskiego według melodyi autentycznych zatwierdzonych przez Stolicę Św. i przez Kongregacyą Św. Obrządków. Ułożył Fr. Xaw. Haberl. Na jęz. pol. z drugiego wydania włoskiego przetłumaczył i opisem ważniejszych obrządków Kościoła polskiego uzupełnił Józef Surzyński*, Ratyzbona 1890, 1900².

⁶ *Monumenta Poloniae Historica* Bd. 5, Lvov 1888, S. 955. *Sprawozdanie Komisji do Badań Sztuki w Polsce*, Vol. V, 1896, p. CXI.

⁷ Vgl. Anmerkung 3.

ment bayerisch-polnischer Vergangenheit 1972 vom Herausgeber Jerzy Woronczak (1923–2003) als Geschenk überreicht, seither ist die Faksimile-Ausgabe der Handschrift nach Bayern zurückgekehrt und im Bestand des *Institutum Liturgicum Ratisbonense* in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg der Choralforschung zugänglich⁸. Soweit diese einleitenden Gedanken zu einem etwa neun Jahrhunderte umfassenden „Choral-Transfer“, der in zwei Richtungen, von West nach Ost und von Ost nach West, beobachtet werden konnte.

Im Folgenden werden sich nun ausgewählte Beispiele für Transferbewegungen vom 17. Jahrhundert bis an die Schwelle zum 20. Jahrhundert anschließen. In mehreren kurzen Abschnitten sollen dabei Wechselbeziehungen in der Kirchenmusik zwischen Ost und West aufscheinen, deren Bedeutung für die Entwicklung und Pflege der Kirchenmusik durchaus weitreichend und grundsätzlich genannt werden dürfen. Neben den im Titel genannten Zentren Rom, Wien und Regensburg werden dabei in geographischer Hinsicht Warschau/Warszawa, Leobschütz/Głubczyce und Breslau/Wrocław eine wichtige Rolle spielen. Jeder dieser Punkte kann natürlich separat und isoliert für sich betrachtet werden, aber inhaltlich und chronologisch besteht ein Zusammenhang, der am Ende noch genauer herausgearbeitet werden soll.

DIE RÖMISCHEN KAPELLMEISTER AM HOF DER POLNISCHEN KÖNIGE

Kirchenmusikalische Verbindungen zwischen Rom und dem polnischen Königshof lassen sich bereits am Ende des 16. und zu Beginn des 17. Jahrhunderts beobachten. Giovanni Francesco Anerio (ca. 1567–1630), ein Schüler Palestrinas, war von ca. 1624 bis 1628 Kapellmeister am Hofe von König Sigismund III. von Polen (1566–1632) in Warschau. Er ist einer aus einer ganzen Reihe von Italienern, die diese Position am polnischen Königshof bekleideten⁹. König Zygmunt III. Waza, wie ihn die polnischen Historiker nennen, hatte die königliche Residenz in den Jahren ab 1596 von Krakau/Kraków nach Warschau verlegen lassen¹⁰.

Die Hofkapelle, die damals mit nach Warschau übersiedelte, besaß 35 Mitglieder, darunter etwa 20 Musiker und Sänger italienischer Herkunft. Der Komponist Luca Marenzio (1553/54–1599), der vor allem für seine Madrigalkompositionen bekannt war, leitete damals den italienischen Teil der Hofkapelle. Im gleichen Jahr hielt sich auch der berühmte Sänger Francesco Rasi (1574–1621) in Warschau auf – er sang gut zehn Jahre später (1607) die Titelpartie in der Uraufführung von Monteverdis Oper *L'Orfeo* in Mantua. Dies zeigt die besondere Förderung, die die italienische Musik an der Wende von 16. zum 17. Jahrhundert am polnischen Königshof erfuhr¹¹.

⁸ Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg, Signatur ILR 535 Gn 1, 1+2.

⁹ Helmut FEDERHOFER: *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, in: *Die Musikforschung*, 2. Jg. (1949), S. 210–213. Ders., *Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, in: *Die Musikforschung*, 6. Jg. (1953), S. 346–347.

¹⁰ *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* [= MGG], 2. Aufl., Sachteil Bd. 9, Sp. 1896.

¹¹ MGG, 2. Aufl., Sachteil Bd. 9, Sp. 1897.

Nach dem Tod des mehr als 20 Jahre in Polen wirkenden italienischen Hofkapellmeisters Asprilio Pacelli (ca. 1570–1623) verhandelte der polnische König 1623 zunächst mit dem an *San Marco* in Venedig tätigen Claudio Monteverdi (1567–1643) über die Nachfolge. Da Monteverdi sich nicht abwerben ließ, übernahm im Jahr 1624 Giovanni Francesco Anerio, der jüngere Bruder von Felice Anerio (ca. 1560–1614), die Leitung der polnischen Hofkapelle. Giovanni Francesco sang zusammen mit seinem Bruder bereits als Chorknabe von 1575 bis 1579 unter Palestrinas Leitung an der Peterskirche in Rom. Nach Palestrinas Tod wurde Felice Anerio Nachfolger Palestrinas als Komponist der päpstlichen Kapelle. Sein jüngerer Bruder Giovanni Francesco wurde Kapellmeister an San Giovanni in Laterano, 1608 an *Santo Spirito* in Sassia, dann Domkapellmeister in Verona und von 1613 bis 1621 war er Kapellmeister an der Jesuitenkirche *Santa Maria ai Monti* in Rom. In dieser Anstellung ließ er sich im Jahr 1616, knapp 50-jährig, zum Priester weihen. Anlässlich seiner Primizfeier in der *Chiesa del Gesu* sangen alle namhaften Musiker Roms, zur musikalischen Ausgestaltung der liturgischen Feier unterteilt in acht Chören¹². Allein dieses Ereignis zeigt schon, dass er bei den Zeitgenossen als einer der anerkanntesten römischen Komponisten für die Fortführung der Palestrina-Tradition im 17. Jahrhundert galt. Der polnische König verpflichtete im Jahr 1624 also einen Priestermusiker und Komponisten der ersten Reihe und zugleich einen Garanten für die Traditionspflege der römischen Schule an seinen Warschauer Hof.

Giovanni Francesco Anerio bearbeitete Werke seines Lehrers Palestrina, so z. B. die *Missa Iste Confessor*, die *Missa Sine nomine* und die bekannte sechsstimmige *Missa Papae Marcelli* für vier gemischte Stimmen und fügte – dem Zeitgeschmack des aufkommenden Generalbasszeitalters entsprechend – eine Basso-continuo-Stimme hinzu; in dieser Form erlebte die *Missa Papae Marcelli* zahlreiche Auflagen¹³.

Leider ist bislang sehr wenig über das Wirken Giovanni Francesco Anerios während seines mehr als sechsjährigen Aufenthalts in Polen bekannt. Hatte er Schüler in Polen? Verfügte er über Kontakte zu Musikerkreisen auch außerhalb des Königshofes? Welche Werke komponierte er in polnischen Diensten? Bereits 1628, also zwei Jahre vor seiner Rückreise nach Italien, wurde sein Schüler Marco Scacchi (1600/1602–1685) sein Nachfolger in Warschau¹⁴. Es ist anzunehmen, dass sich Anerio, nach dieser dienstlichen Entlastung, in seinen letzten beiden Jahre in Polen besonders dem Komponieren widmete. Kaum etwas ist bis dato über die dort entstandenen Werke bekannt, denn Anerio starb unerwartet auf der Rückreise nach Italien im Juni 1630 in Graz (Steiermark). Wo seine Packpferde verblieben, beladen mit fünf bis sechs Kisten voller Musikalien – vermutlich der kompositorische Ertrag seines Warschauer Aufenthalts –, ist unbekannt. Ein Bericht der Regierungsbehörde

¹² MGG, 2. Aufl., Personenteil, Bd. 1, Sp. 699.

¹³ *Riemann Musik-Lexikon*, 13. aktualisierte Neuauflage, hrsg. v. Wolfgang RUF, Mainz 2012, Bd. 1, S. 69. Vgl. RISM Serie B/1 Sammeldrucke 1619², 1626¹, 1635¹, 1639¹.

¹⁴ Helmut FEDERHOFER: *Nochmals zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, in: *Die Musikforschung*, 6. Jg. (1953), S. 346.

in Graz vom September 1630 gibt etwas näheren Aufschluss darüber: Demnach hatte Anerio von Graz aus seine mit etlichen Kisten beladenen Saumpferde nach Laibach/Ljubljana vorausgeschickt, er selbst wollte einige Tage später nachreisen. Aufgrund eines Schwächeanfalls musste er jedoch von Feldkirchen aus, etwa 10 km südlich von Graz gelegen, umkehren und zurück nach Graz reisen. Wenige Tage später verstarb er nach schwerer Krankheit in seinem Quartier in der Grazer Vorstadt und wurde bei den Dominikanern feierlich „zur Erden bestattet“. Ob die Saumpferde „mit denen Musicalischen Operibus“ je in Rom ankamen, ob sie in Ljubljana oder andernorts verblieben, geht aus dem Bericht leider nicht eindeutig hervor¹⁵.

Quellen zu Anerios Aufenthalt in Warschau sind nur spärlich bekannt oder vielleicht bislang noch nicht erschlossen worden. Hier wäre die lokale musikhistorische Forschung gebeten, nach unentdeckten Dokumenten oder Musikalien in den polnischen Archiven Ausschau zu halten, damit der letzte Lebensabschnitt des bedeutenden Palestrina-Schülers Giovanni Francesco Anerio, der immerhin rund sechs Jahre andauerte und wohl kaum ohne Ausstrahlung auf die polnische Kirchenmusik geblieben sein dürfte, genauer fassbar wird.

Ein kleines Relikt dieser frühen Palestrina-Pflege in Polen könnte eine vierstimmige *Missa in F* mit der Komponistenbezeichnung „Praenestini“ im Musikalien-Inventar der Breslauer Kathedrale sein. Diese Messe ist dort im Verzeichnis für das Jahr 1824/25 nachgewiesen, sie dürfte also noch unter Domkapellmeister Joseph Ignaz Schnabel (1767–1831) aufgeführt worden sein¹⁶. Die Tonartbezeichnung „Missa in F“ meint den 11. Modus und die Einordnung unter die Rubrik „Advent- und Fasten-Messen“ für vier Singstimmen lassen bei diesem ältesten im Verzeichnis genannten Werk an Palestrinas *Missa brevis* in Ionisch auf F denken. Diese Messe wird uns später auch noch im Zusammenhang mit dem schlesischen Arzt und Musiker Dr. Carl Proske (1794–1861) beschäftigen, denn sie ist die erste von drei Palestrina-Messen mit denen Proske 1853 den ersten Band seines großen Sammelwerks *Musica divina* eröffnete¹⁷.

DIE LANGE KOEXISTENZ VON ‚STILE ANTICO‘ UND ‚STILE MODERNO‘ IN DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK IM 17. UND 18. JAHRHUNDERT

Nach Palestrinas Tod im Jahr 1594 wurde die Pflege des *stile antico* zunächst mündlich unter seinen Schülern in Rom weitertradiert. Hier sind vor allem Giovanni Maria Nanino (1545–1607), Francesco Suriano (1549–1620), Felice (1560–1614)

¹⁵ Helmut FEDERHOFER: *Ein Beitrag zur Biographie von Giovanni Francesco Anerio*, in: *Die Musikforschung*, 2. Jg. (1949), S. 211.

¹⁶ Rudolf WALTER: *Das Musikalien-Inventar der Breslauer Kathedrale aus den Jahren 1824/25*, in: *Fontes Artis Musicae*, Bd. 26 (1989), S. 313.

¹⁷ Carl PROSKE: *Musica divina. Sive Thesaurus Conventum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium*, Annus primus, Bd. I, Regensburg 1853, S. 3–30.

und Giovanni Francesco Anerio sowie Ruggiero Giovanelli (1560–1625) zu nennen. Zentren der Pflege des Palestrina-Stils im 17. und 18. Jahrhundert waren neben Rom vor allem die italienischen Städte an denen Mitglieder der römischen Schule als Kapellmeister wirkten.

Eine wichtige Brückenfunktion für die Vermittlung des Palestrina-Stils in das Terrain nördlich der Alpen kam dem Habsburger Kaiserhof in Wien zu. Hier waren seit 1619 ebenso wie am Warschauer Königshof durchwegs italienische Hofkapellmeister tätig, z. B. Antonio Bertali (1605–1669), Antonio Draghi (1634–1700) und Marc'Antonio Ziani (ca. 1653–1715). Die Wiener Kirchenmusik war deshalb durch das gleichberechtigte Nebeneinander von Palestrina-Tradition und zeitgenössischer Kirchenmusik geprägt. Friedrich Wilhelm Riedel (*1929) hat in seinem Artikel *Die katholische Kirchenmusik vom Tridentinum bis zur Enzyklika „Annus qui“* bereits darauf hingewiesen, dass in Wien die im späten 16. oder frühen 17. Jahrhundert geschaffenen A-cappella-Kompositionen, teilweise noch im 18. oder sogar im 19. Jahrhundert verwendet wurden¹⁸. Diese Stilspaltung in barock-modern und quasi-Palestrina-Stil findet sich auch im Schaffen des in Graz ausgebildeten Wiener Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux (1660–1741). Pfl egte er vor allem in seinen Instrumentalwerken und weltlichen Vokalkompositionen einen zeitgenössischen Barockstil, so sind große Teile seines kirchenmusikalischen Schaffens im *stile antico*, also streng polyphon, teils sogar kanonisch angelegt.

Es ist das bleibende Verdienst dieses Wiener Hofkapellmeisters Johann Joseph Fux die mündliche Tradition in der Weitergabe des strengen A-cappella-Satzes erstmals in einem Lehrbuch zusammengefasst zu haben. Die *Gradus ad parnassum* (Gradus meint hier, soweit wir dem Frontispiz glauben wollen, den Plural) ist ein kompositionstechnisches Lehrwerk, das in einem Zwiegespräch zwischen einem Schüler namens *Joseph* und seinem Lehrmeister namens *Aloysius* die satztechnischen Grundlagen des *stile antico*, des sog. Palestrina-Stils vermittelt¹⁹. Fux hat mit der Wahl des Vornamens Joseph sich selbst in die Rolle des Schülers begeben und mit Aloysius, – *Pierluigi* ist nur die geläufige Kurzform für *Pietro Aloisio* – dem Komponisten Giovanni Pietro Aloisio Sante da Palestrina (ca. 1525–1594) ein Denkmal gesetzt. Der *Parnass*, ein Berg in Zentralgriechenland, galt in der griechischen Mythologie als Sitz der Musen. Der „Schritt zum Parnass“ bedeutet im übertragenen Sinn somit einen bedeutenden künstlerischen Fortschritt oder, auf den strengen Tonsatz bezogen, den Schritt oder die Schritte des Komponisten hin zur kontrapunktischen Perfektion. Das lateinischsprachige Kompendium entstand vermutlich im Rahmen der Fuxschen Unterrichtspraxis und wurde erstmals 1725 in Wien gedruckt. Zahlreiche Auflagen und Übersetzungen des lateinischen Originals ins Deutsche, Italienische, Französische und Englische zeugen von seiner Rezeption und weiten Verbreitung.

¹⁸ MGG, 1. Aufl., Bd. 16, Sp. 965f.

¹⁹ Dieter HABERL: *Präludium zu Carl Proskes Musica Divina*, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, Bd. 34 (2000), S. 271–295, hier S. 280.

Eine wichtige Verbindungslinie von Österreich nach Schlesien ergibt sich in der zweiten Hälfte des 18. Jahrhunderts. Der spätere Wiener Theorielehrer und Komponist Johann Georg Albrechtsberger (1736–1809) stand von ca. 1765 bis 1767 zusammen mit seinem Bruder Anton im Dienste des schlesischen Freiherrn Johann Baptist Neffzern (*1738) auf Schloss Grätz im südlichen Oberschlesien an der Grenze zu Böhmen gelegen (heute: Hradec nad Moravicí in Tschechien)²⁰. Albrechtsberger, der vor allem als Kontrapunktiker und Kompositionslehrer berühmt geworden ist, u. a. zählte auch Beethoven ab 1794 zu seinen Schülern, hat seine Lehrmethode in der *Gründlichen Anweisung zur Composition* (Leipzig 1790) niedergelegt. Sie basiert in ihren Grundsätzen vollständig auf dem Lehrwerk *Gradus ad parnassum* des Wiener Hofkapellmeisters und vermittelt das kontrapunktische Erbe an das 19. Jahrhundert.

Unterricht bei Albrechtsberger hat auch der Leobschützer Organist Johann Kuchelmeister (1735–1814) erhalten, möglicherweise bereits während des Aufenthalts der Gebrüder Albrechtsberger auf Schloss Grätz. Der Lexikograph Carl Julius Adolph Hoffmann (1801–1843) bezeichnete Johann Kuchelmeister als den bedeutendsten Orgelspieler seiner Zeit in Oberschlesien. Während seines mehr als 50-jährigen Wirkens an der katholischen Stadtpfarrkirche Leobschütz bildete er eine Vielzahl schlesischer Schüler im Spiel der Tasteninstrumente und in der Musiktheorie aus. Auch Kuchelmeisters Sohn Joseph (ca. 1774–nach 1814) war²¹ – wie wir Kunickis Kommentar zu *Schummels Reise durch Schlesien* entnehmen können – Schüler Albrechtsbergers und zwar während seines Studienaufenthalts in Wien in den 1790er Jahren²².

Mit dem Wiener Studienaufenthalt von Joseph Kuchelmeister (junior) wird eine wichtige Wechselbeziehung zwischen Schlesien und der Donaumonarchie angesprochen, wie sie auch später noch für Carl Proskes Medizinstudium in Wien eine bedeutende Rolle spielen wird. Bedingt durch die zwischen 1526 und 1740 mehr als zwei Jahrhunderte dauernde politische Zugehörigkeit Schlesiens zu Habsburg, standen die schlesisch-österreichischen Beziehungen auf einer breiten historischen Basis. Insbesondere bei den höheren Bildungswegen ist die Wirkung des katholischen Österreichs auf Schlesien unübersehbar, zumal bis 1702 keine eigene schlesische Landesuniversität bestand und auch im 18. und 19. Jahrhundert noch viele schlesische Studenten ihr Universitätsstudium, außer in Prag oder in Krakau, vor allem in der Residenzstadt Wien absolvierten²³.

²⁰ Ibidem, S. 277.

²¹ Dieter HABERL: *Barockmusik in Schlesien. Die lange Koexistenz von ‚stile antico‘ und ‚stile moderno‘ in der schlesischen Kirchenmusik des 17. und 18. Jahrhunderts und ihr Nachhall bis in das 19. Jahrhundert*, in: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte*, Bd. 65 (2007), S. 221–260, hier S. 243.

²² Johann Gottlieb SCHUMMEL: *Schummels Reise durch Schlesien im Julius und August 1791* [Nachdruck der Ausgabe Breslau 1792], hrsg. und kommentiert von Wojciech KUNICKI im Auftrag der Stiftung Haus Oberschlesien (*Schriften der Stiftung Haus Oberschlesien / Literaturwissenschaftliche Reihe* 5), Berlin 1995, S. 116, 123 und 497.

²³ Norbert CONRADS: *Bildungswege zwischen Schlesien und Wien*, in: *Archiv für schlesische Kirchengeschichte*, Bd. 50, Sigmaringen 1992, S. 169–204.

Auch der spätere Saganer Augustiner-Chorherr Carl Friedrich Ritter (ca. 1695–1742) hat von ca. 1720 bis 1724 in Wien studiert. Ob er Schüler von Johann Joseph Fux oder Antonio Caldara (1670–1736) war, ließ sich bislang noch nicht klären, doch das Vorbild des Wiener Hofkapellmeisters Fux, „einerseits Traditionalist, Verfechter der Palestrina-Renaissance, andererseits [...] den neuen neapolitanischen Stilmitteln der Virtuosität und Klangsinnlichkeit durchaus aufgeschlossen gegenüberstehend“ – wie ihn Lothar Hoffmann-Erbrecht treffend in seinem *Schlesischen Musiklexikon* charakterisiert hat²⁴, wirkte auch in den Kirchenmusiken Carl Ritters nach. Er ist der einzige schlesische katholische Kirchenkomponist des 18. Jahrhunderts von dem gedruckte Musikalien vorliegen. Von den nur handschriftlich verbreiteten Werken anderer schlesischer Kirchenkomponisten des 18. Jahrhunderts ging ein Großteil im Zweiten Weltkrieg verloren, so wohl auch die „kontrapunktischen Arbeiten“ Johann Kuchelmeisters²⁵.

DER SCHLESIER CARL PROSKE UND DIE REFORM DER REGENSBURGER DOMMUSIK

Der gebürtige Schlesier Carl Proske (1794–1861) – dessen 220. Geburtstag wir im Jahr 2014 feiern durften – hat seine Kindheit auf dem elterlichen Gut in Gröbning/Grobniki verbracht und besuchte ab ca. 1800 die Elementarschule und anschließend das Gymnasium in Leobschütz/Głubczyce. Spätestens ab dieser Zeit erhielt er auch eine musikalische Ausbildung. Aller Wahrscheinlichkeit nach ist der bereits erwähnte Leobschützer Organist Johann Kuchelmeister sein Lehrer gewesen. Welche Indizien sprechen für diese Lehrer-Schüler-Hypothese? Proske war bereits unmittelbar nach seinem Abitur ein ausgezeichneter Klavier- und Orgelspieler, der sich schon als 16-jähriger mit dem Erteilen von Klavierunterricht sein Budget für das Studium in Wien aufbesserte. Auch der spätere Regensburger Domorganist Joseph Hanisch (1812–1892) war sein Schüler. Zusammen mit Hanisch brachte er in Regensburg Klavierkonzerte von Mozart und Beethoven zur Aufführung. Dominicus Mettenleiter schrieb über Proskes Klavierspiel: „Auf dem Claviere aber excellirte er; ich nehme keinen Anstand, ihn einen Virtuosen darauf zu nennen“²⁶.

Proske besaß eine 1751 entstandene Abschrift des Fux'schen *Gradus ad parnassum* in die er eigenhändig Korrekturen eintrug. Den zweiten Band seines berühmten Sammelwerks *Musica divina* nicht, wie zu erwarten gewesen wäre, mit einer Komposition Palestrinas, sondern just mit der im *Gradus ad parnassum* abgedruckten Motette *Ad te Domine levavi animam meam* von J.J. Fux zu eröffnen, darf als beson-

²⁴ Institut für deutsche Musik im Osten e. V. *Schlesisches Musiklexikon*, hrsg. v. Lothar HOFFMANN-ERBRECHT, Augsburg 2001, S. 355.

²⁵ Carl Julius Adolph HOFFMANN: *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens, vom Jahre 960 bis 1830*, S. 272.

²⁶ Dominicus METTENLEITER: *Karl Proske, weiland Med. Dr., Canonicus-Senior am k. Collegiatstifte U.L.F. zur alten Kapelle in Regensburg, Pfarrvikar von St. Cassian, bischöflich geistlicher Rath etc. etc., ein Lebensbild*, Regensburg 1868, S. 84f.

dere Hommage an das Fux'sche Lehrwerk verstanden werden²⁷. Außerdem stammen zwei lateinische Zitate in der FUX-Biographie der *Musica divina* (Bd. 2, S. XXXIII) wörtlich aus dem Fux'schen *Gradus*. Proske scheint mit diesem Theoretikum also besonders gut vertraut gewesen zu sein²⁸. Die Annahme eines Lehrer-Schüler-Verhältnisses zwischen Kuchelmeister und Proske sowie der auf diesem Weg ermöglichte Unterricht im Fux'schen System erscheinen somit durchaus plausibel.

Nach dem Abitur studierte Proske zunächst in Wien Medizin und nahm anschließend 1813/14 als Regimentschirurg an den Napoleonischen Befreiungskriegen in Frankreich teil. Nach Abschluss seiner Promotion in Halle (1816) praktizierte Proske mehrjährig als Arzt in Schlesien. Eine Studienreise führte den 26-Jährigen – wie bislang noch nicht mit Quellen belegt – im Herbst 1820 von Oberglogau/Głogówek in Schlesien über die Schweiz bis Mailand²⁹, Como³⁰ und Padua und brachte eine erste Kontaktaufnahme mit dem damaligen Regensburger Domkapitular Johann Michael Sailer (1751–1832)³¹. Nach dieser Reise nahmen Proskes Zweifel gegenüber dem Arztberuf offenbar zu. Im Herbst 1823 kam er erneut nach Regensburg, um beim zwischenzeitlich zum Bischof geweihten Johann Michael Sailer Rat bezüglich seiner beruflichen Zukunft zu suchen. Proske blieb damals in Regensburg, studierte als Spätberufener Theologie und wurde anschließend durch Bischof Sailer zum Priester geweiht. Als Leibarzt begleitete er im Sommer 1828 den Bischof in die Böhmisches Bäder Karlsbad und Franzensbad³². Im regen Gedankenaustausch mit dem Theologen Sailer und im freundschaftlichen Umgang mit Sailers damaligen Sekretär, dem späteren Breslauer Fürstbischof Melchior von Diepenbrock (1798–1853) reifte in Proske der Plan zu einer Reform der katholischen Kirchenmusik, denn besonders die Regensburger Dommusik befand sich damals in einem desolaten Zustand. Anknüpfend an Sailers Gedanken von einer Verbindung der Religion mit der Kunst³³ forderte Proske, dass wahre Kirchenmusik ein integrierender Bestandteil der Liturgie sein

²⁷ Carl PROSKE: *Musica divina. Sive Thesaurus Concentum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium*, Annus primus, Bd. II, Regensburg 1855, S. 1–6.

²⁸ Dieter HABERL: *Präludium zu Carl Proskes Musica Divina* (2000), S. 281f.

²⁹ *Gazzetta di Milano*, Anno 1820, Nr. 270, 26.09.1820, S. 1380 “Arrivi e partenze da Milano del giorno 24 settembre 1820 [...] Proske, medico prussiano, idem [= da Chiasso (Schweiz)]”.

³⁰ *Gazzetta di Milano*, Anno 1820, Nr. 280, 06.10.1820, S. 1432 “Arrivi e partenze da Milano da Milano del giorno 4 ottobre 1820 [...] Proske, dottore in medicina [p]russo, per Como”.

³¹ Johann Georg WESSELACK: *Nekrolog* [für Carl Proske], in: *Musica divina. Sive Thesaurus Concentum Selectissimorum omni Cultui Divino totius anni juxta Ritum Sanctae Ecclesiae Catholicae inservientium*, Annus primus, Bd. IV, S. VII–XV, hier S. VIII.

³² Ursula CREUTZ: *Christoph von Schmid 1768–1854. Leben, Werk und Zeitgenossen*, Weißenhorn 2004, S. 242f. und 394.

³³ Johann Michael SAILER: *Von dem Bunde der Religion mit der Kunst. Eine akademische Rede, gehalten vor den Lehrern und Studierenden der Universität Landshut im Jahre 1808*, in: J. M. Sailer, *Sämtliche Werke*, Sulzbach 1859, Bd. 19, V.

müsse. Diese Forderung sah er am besten beim Gregorianischen Choral und in den vokalpolyphonen Kompositionen des späten 16. bis frühen 18. Jahrhunderts erfüllt.

Durch seine Ernennung zum Kanoniker am Kollegiatstift der Alten Kapelle in Regensburg unterstützte König Ludwig I. (1786–1868) persönlich Proskes Bemühen um eine Restauration der Regensburger Kirchenmusik. Er erhoffte sich, dass Proskes Eifer und Geschicklichkeit „die Dommusik wieder zu der angemessenen Würde“ erheben dürfte³⁴. Doch die Praxis der Kirchenmusikreform gestaltete sich schwieriger und zeitaufwendiger, als zunächst vermutet. Da geeignete Musikalien fehlten, musste Proske zunächst älteres Notenmaterial sammeln, um Quellen für Neuausgaben zur Verfügung zu haben. Dies geschah auf drei ausgedehnten Italienreisen in den Jahren zwischen 1834 und 1838. Nach Ordnung und Auswertung dieses Materials ließ Proske im Jahr 1850 zunächst Palestrinas bekannteste Messkomposition, die *Missa Papae Marcelli* in einer Neuausgabe beim Verleger Schott in Mainz erscheinen³⁵. In seiner Ausgabe stellte Proske erstmals der originalen sechsstimmigen Fassung dieser Messe auch die beiden Bearbeitungen von Palestrinas Schülern gegenüber: Die auf vier Stimmen reduzierte, 1619 gedruckte Fassung von Giovanni Francesco Anerio und die 1609 erschienene, auf acht Stimmen (also doppelchörig) erweiterte Fassung von Francesco Suriano. Im Vorwort seiner Ausgabe spricht Proske davon, dass lange Unklarheit darüber bestanden habe, welche der drei Fassungen die originale sei und erst Giuseppe Baini (1775–1844) habe 1828 in seiner Palestrina-Biographie Gewissheit darüber geschaffen, dass es die sechsstimmige war. Diese Aussage lässt vermuten, dass Proske die *Missa Papae Marcelli* in unterschiedlichen Fassungen gekannt haben dürfte – vielleicht in der weit verbreiteten vierstimmigen Fassung von Giovanni Francesco Anerio?

Ab 1853 ließ er dann in seiner Reihe *Musica divina* Neueditionen beim Regensburger Verleger Friedrich Pustet drucken. Vier umfangreiche Partiturbände samt Stimmenmaterial sind als erster Jahrgang der *Musica divina* in den Jahren bis zum Tod Proskes entstanden. Der erste Band wird eröffnet mit drei Messen von Palestrina, die erste davon ist die eingangs bereits erwähnte *Missa brevis* in F-ionisch. Dass Proske sich für die Eröffnung seiner *Musica divina* just diese Messe ausgesucht hat, lässt kaum an Zufall glauben. Es handelt sich um jene Palestrina-Messe in F-ionisch, die wie schon erwähnt 1824/25 im Inventar des Breslauer Domes erscheint, also offenbar schon mehr als ein Vierteljahrhundert vor dem Erscheinen der *Musica divina*

³⁴ 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. Geburtsjahr von Carl Proske. Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg vom 4. November 1994 bis 3. Februar 1995 (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften Bd. 11)*, Regensburg 1994, S. 13–44, hier S. 21.

³⁵ *Missa Papae Marcelli, triplici concentu distincta, videlicet: 1. Joannis Petri Aloysii Praenestini (Giovanni Pierluigi da Palestrina) Missa Papae Marcelli genuina sex vocum. 2. Missa eadem ad quatuor voces reducta auctore Joanne Francisco Anerio. 3. Eademque Missa duplici choro octo vocibus concinenda auctore Francisco Suriano. Triplicem hanc Missam juxta editiones principes fidelissime in partitionem redegit eamque prima hac unione excusam publicavit Carolus Proske, Mainz 1850.*

in Schlesien gesungen wurde. Sie könnte demnach auch Proske schon vor seinen Italienreisen als Mess-Komposition Palestrinas bekannt gewesen sein. In einer Kopie von ca. 1820 erscheint diese Messe auch im Fundus der Münchener St. Michaelskirche³⁶ – aber lassen sich kirchenmusikalische Beziehungen zwischen Breslau und München in den ersten Dezennien des 19. Jahrhunderts überhaupt nachweisen?

Wie die gedruckte Subskribentenliste im *Prospectus* der *Musica divina* von 1853 beweist, subskribierte das fürstbischöfliche Ordinariat in Breslau, dank Kardinal Diepenbrocks guter Kontakte nach Regensburg, über 120 Exemplare des vierbändigen Sammelwerks. Die böhmischen Diözesen Königgrätz und Leitmeritz sowie das slowenische Bistum Laibach bestellten ebenfalls zahlreiche Exemplare der *Musica divina*. So konnten sich auf gleichen Grundlagen aufbauende kirchenmusikalische Reformbemühungen in Bayern, Schlesien, Böhmen und Slowenien bereits ab der Mitte des 19. Jahrhunderts etablieren.

DIE OSTMITTELEUROPÄISCHEN MITGLIEDER IN FRANZ XAVER WITTS CÄCILIEVEREIN

Wechselbeziehungen zwischen Bayern, Böhmen und Schlesien lassen sich auch bei der Gründung des *Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins* durch Franz Xaver Witt (1834–1888) feststellen. In Regensburg hatten schon ab dem zweiten Drittel des 19. Jahrhunderts reformorientierte Kräfte wie Carl Proske (1794–1861), die Gebrüder Johann Georg (1812–1858) und Dominicus Mettenleiter (1822–1868) oder Domkapellmeister Joseph Schrems (1815–1872) gewirkt, ohne jedoch die Kirchenmusikreform entscheidend über den Standort Regensburg hinaus ausbreiten zu können. Es war der junge Geistliche Franz Xaver Witt, ein ehemaliger Sänger des Regensburger Domchores, der vor allem nach Carl Proskes Tod im Jahr 1861 erhebliche Energie in die praktische Umsetzung und territoriale Ausbreitung der Kirchenmusikreform nach dem Regensburger Modell investierte.

Schon bei der konstituierenden Sitzung des Vereins im August 1868 auf dem 17. Deutschen Katholikentag in Bamberg waren zwei Priester aus Böhmen anwesend. Edmund Langer (1834–1908), damals Pfarrer in Böhmischesch-Neukirchen/Nový Kostel bei Eger, später Schlossarchivar und Bibliothekar in Tetschen/Děčín, und Joseph Schmid (1832–1917), seinerzeit Kaplan und Katechet in Plan/Planá bei Marienbad sowie Vorstand des Bezirkscäcilienvereins Plan³⁷. Sie sind stellvertretend für die ab 1867/68 gegründeten böhmischen Bezirkscäcilienvereine nach Bamberg gereist,

³⁶ Hildegard HERRMANN-SCHNEIDER: *Die Musikhandschriften der St. Michaelskirche in München* (KBM 7), München 1985, S. 209, Mm 860. Vgl. Leo SÖHNER: *Zur Geschichte der Münchner Palestrinarennaissance um 1820*, in: *Musica sacra*, 65. Jg. (1935), Heft 4, S. 73–75.

³⁷ Dieter HABERL: *Die Verbindung des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins mit den Deutschen Katholikentagen bis zum Beginn des Ersten Weltkriegs*, in: *Katholikentage im Bistum Regensburg 1849–2014. Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg 26. Mai bis 29. August 2014* (Bischöfliches Zentralarchiv und Bischöfliche Zentralbibliothek Regensburg. Kataloge und Schriften Bd. 34), Regensburg 2014, S. 234–251, hier S. 239.

denn unter den ersten 330 Mitgliedern des Cäcilienvereins lassen sich bereits 28 aus Böhmen feststellen³⁸.

Noch zahlreicher als die böhmischen Mitglieder waren jedoch die Cäcilienvereinsmitglieder der ersten Stunde aus Schlesien und Westpreußen. Nicht weniger als 83 Personen lassen sich aus den heute polnisch-sprachigen Diözesen nachweisen, d. h. rund ein Viertel der ersten Cäcilienvereinsmitglieder stammte aus dem heutigen Polen³⁹. Auch darin zeigt sich die nicht zu unterschätzende Breitenwirkung der mehr als 120 *Musica divina*-Exemplare für die weitläufige Erzdiözese Breslau, die Fürsterzbischof Melchior von Diepenbrock 1853 in Regensburg subskribiert hatte.

Auch der Breslauer Moritz Brosig (1815–1887) hatte schon kurz nach seiner Ernennung zum Domkapellmeister (1853) zwei Exemplare von Carl Proskes *Musica divina* bestellt und im Jahr 1868 entschloss er sich für den Beitritt zum *Allgemeinen deutschen Cäcilienverein*. Im Mitgliederverzeichnis erscheint er unter Nr. 285, d. h. auch er ist zu den schlesischen Gründungsmitgliedern des Wittschen Vereines zu zählen. Im November 1868 gründete er zusammen mit Bernhard Kothe (1821–1897) und Robert Krawutschke (1826–1882) sogar einen *Schlesischen Diözesan-Cäcilienverein*. Doch das Verhältnis Brosig-Witt blieb nicht frei von Spannungen und Differenzen⁴⁰.

Ab 1871 wirkte Brosig auch als Lehrer an seiner eigenen früheren Ausbildungsstätte, dem *Kirchenmusikalischen Institut der Universität Breslau*, wo er u. a. auch Max Filke (1855–1911), den späteren Breslauer Domkapellmeister unterrichtete. Blenden wir in der Geschichte dieses *Kirchenmusikalischen Instituts* noch ein wenig weiter zurück, dann ergibt sich auch für Brosig über seinen Lehrer, den Breslauer Domorganisten Franz Joseph Wolf (1802–1842), eine wichtige Verbindungslinie nach Leobschütz/Głubczyce.

Der in Tschirmkau/Czerwonków bei Leobschütz geborene Lehrersohn Wolf hatte seinen ersten musikalischen Unterricht bei seinem Vater erhalten und besuchte anschließend bis 1815 das Gymnasium in Leobschütz. Mit 13 Jahren musste der früh verwaiste Wolf aus finanziellen Gründen das Gymnasium vorzeitig verlassen. Dasselbe Gymnasium hatte von 1804 bis 1810 auch der Musikhistoriker Carl Proske besucht und während dieser Zeit aller Wahrscheinlichkeit nach Orgel-, Generalbass und Kontrapunktunterricht von Johann Kuchelmeister, dem Organisten der katholischen Pfarrkirche in Leobschütz erhalten. Ob es in Leobschütz Kontakte zwischen Proske und dem acht Jahre jüngeren Wolf gab, ist ungewiss, doch es ist durchaus wahrscheinlich, dass Franz Joseph Wolf während seiner Gymnasialzeit auch Orgelschüler von Kuchelmeister gewesen war, denn Wolf benutzte für sein Theoriestudium auch das auf Fux basierende Lehrbuch von Johann Georg Albrechtsberger und

³⁸ *Fliegende Blätter für katholische Kirchenmusik*, 3. Jg. (1868), Beilage zu Nr. 6, S. 1–2.

³⁹ *Ibidem*, Beilage zu Nr. 6, S. 1–3.

⁴⁰ Dieter HABERL: *Moritz Brosig*, in: *Musica ex moenibus (Orgellandschaft Schlesien/Organy Śląska Opolskiego*, Vol. 3), Algermissen: Ambiente Musikproduktion 2010, S. 20–27, hier S. 25f.

noch Moritz Brosig, sein Schüler, erhielt „den Unterricht dieses gründlich gebildeten und für die Kunst wahrhaft und tief begeisterten Mannes [= Franz Joseph Wolf], sowie seine Unterweisung im Contrapunkte und in der Composition“⁴¹. Hier scheint durch die Leobschützer Gymnasialzeit des späteren Breslauer Domorganisten Wolf eine Verbindungslinie zwischen Wien und Breslau auf, die bislang in der Literatur noch nicht thematisiert wurde. Kuchelmeister als wichtiger Vermittler der Wiener Tradition für Schlesien rückt damit abermals in das Zentrum unseres Interesses und wieder muss es uns schmerzlich bewusst werden, dass wir über das kompositorische und pädagogische Wirken dieses über 50 Jahre lang in Leobschütz tätigen Meisters keine genauere Kenntnis besitzen.

Wertvolles Quellenmaterial dürfte im Rahmen der Luftangriffe auf Leobschütz im März 1945 zerstört worden sein, denn ältere Photographien zeigen, dass es im ganzen Stadtgebiet große Zerstörungen durch Bomben gab. Hier bleibt nur die Hoffnung auf Parallelüberlieferung anderenorts, doch sind bis dato Abschriften weder entdeckt noch katalogisiert worden. Aussichtsreiche Spuren führen nach Ratibor/Racibórz, denn dort war seit 1794 Kuchelmeisters Schüler Franz Hoffmann (1767–1823) langjährig als Kantor und Chorregent tätig, oder nach Oppeln/Opole, denn dort war Kuchelmeisters Tochter mit Hoffmanns Sohn Carl Julius Adolph (1801–1843), dem Verfasser des vielzitierten Lexikons *Die Tonkünstler Schlesiens* verheiratet⁴². Wie eine Anmerkung in diesem Lexikon beweist, kannte der Autor Hoffmann auch Dr. Carl Proske und zwar als vorzüglichen Klavierspieler und Kunstverständigen aus der Zeit seines ärztlichen Wirkens in Oberglogau⁴³ (vgl. oben).

STUDIERENDE AUS OSTMITTELEUROPA AN F.X. HABERLS KIRCHENMUSIKSCHULE IN REGENSBURG

Mannigfache Transferbewegungen zwischen Ostmitteleuropa und den westlichen Nachbarländern wurden auch durch die Regensburger Kirchenmusikschule ermöglicht. Domkapellmeister Franz Xaver Haberl gründete sie 1874 in Regensburg. Bereits im Kurs 1875/76, also im zweiten Jahrgang, besuchten drei Studierende aus Ostmitteleuropa die Regensburger Ausbildungsstätte, nämlich der bereits einleitend erwähnte Organist Stanisław Gorkiewicz aus Gnesen, Hermann Krassuski (1846–1925) aus der Diözese Ermland und Alois Volkmer (1857–1899) aus dem schlesischen Anteil der Erzdiözese Prag. Stanisław Gorkiewicz machte sich vor allem als Chorregent, Organist und Komponist in Mariazell in Österreich einen Namen, der Komponist Hermann Krassuski gründete später den Ermländer Cäcilienverein und Alois Volkmer wirkte nach seinem Abschluss als Kirchenmusiker in England, Irland und auch in Südafrika. Der berufliche Erfolg der Regensburger Absolventen muss

⁴¹ Ibidem, S. 23.

⁴² Peter BARON: *Das Musikleben in Ratibor*, in: *Eichendorff-Hefte* 13 (2006), S. 42–58, hier S. 42–44.

⁴³ Carl Julius Adolph HOFFMANN: *Die Tonkünstler Schlesiens. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Schlesiens vom Jahre 960 bis 1830*, Breslau 1830, S. 414, dort „ein ganz vorzüglicher Klavierspieler und Kunstverständiger“.

sich relativ rasch herumgesprochen haben, denn ab diesem zweiten Jahrgang finden sich fast regelmäßig Studenten aus Ostmitteleuropa unter den Kirchenmusikschülern in Regensburg. Von der Gründung bis zum Tod Haberls im Jahr 1910 konnten bislang mehr als 100 Studierende aus katholischen Diözesen in Ostmittel- und Südosteuropa nachgewiesen werden. Setzt man diese Anzahl in Relation zu den ca. 440 Studenten, die insgesamt in diesen 36 Jahren in Regensburg studierten, dann stellen die Absolventen aus Ostmitteleuropa fast ein Viertel aller Studenten der Regensburger Kirchenmusikschule dar. Nimmt man die Studenten aus Osteuropa, also diejenigen aus der Ukraine und aus Russland noch hinzu, so würden die Osteuropäer deutlich mehr als ein Viertel der damaligen Kirchenmusikstudenten darstellen⁴⁴.

Unter den Absolventen finden sich so bekannte Persönlichkeiten wie der Seminarmusiklehrer Paul Buhl (1851–1938) aus Braunsberg/Braniewo in Ostpreußen, der Breslauer Domkapellmeister Max Filke (1855–1911), der Domkapellmeister Eugenjusz Gruberski (1870–1922/23) aus Plock/Płock, Professor Henryk Makowski (1862–1933) vom Konservatorium in Warschau, der Breslauer Domvikar und Komponisten Emil Nickel (1851–1921) oder der bereits eingangs genannte Komponist und Musikwissenschaftler Józef Surzyński (1851–1919). Sie sind Beispiele für das fruchtbare berufliche und künstlerische Nachwirken der Regensburger Kirchenmusikausbildung. An ihren jeweiligen Wirkungsorten wurden sie zu Multiplikatoren der Regensburger Kirchenmusiktradition. In ihren Briefen wird häufig mit Dankbarkeit und Anerkennung über das in Regensburg Erlernte gesprochen, denn die hier erlangte Qualifikation war oft der Schlüssel für das später erreichte Amt im Dienst der Kirchenmusik.

A. DE SANTI UND L. PEROSI ALS REFORMER DER KATHOLISCHEN KIRCHENMUSIK IN ITALIEN

Wichtige kirchenmusikalische Transferbewegungen sind im späten 19. Jahrhundert auch zwischen Regensburg und dem Vatikan in Rom auszumachen, womit wir an den Ausgangspunkt unserer Betrachtungen zurückkehren. Sie basieren einerseits auf dem Druckprivileg der Regensburger Verleger Friedrich (I.) Pustet (1798–1882) und Friedrich (II.) Pustet (1831–1902), die als Typographen des päpstlichen Stuhles schon ab 1858 tätig waren, 1868 Typograph der heiligen Ritenkongregation wurden und mit der Herstellung der Editio Typica eine Monopolstellung erlangten. Andererseits war Franz Xaver Haberl, der Gründer der Regensburger Kirchenmusikschule, seit 1888 ordentliches „Mitglied der päpstlichen Kongregation für die authentische Revision der Choralbücher“⁴⁵. Spätestens als Mitglied dieser Kommission lernte Franz Xaver Haberl auch den Jesuiten Angelo de Santi (1847–1922) kennen.

⁴⁴ *Gloria Deo – Pax Hominibus. Festschrift zum 100jährigen Bestehen der Kirchenmusikschule Regensburg*, Regensburg 1974, S. 389–400, dort die Schülerlisten der Jahrgänge 1874–1910.

⁴⁵ Dieter HABERL: „*Labore et Constantia*“ – Das »Leitmotiv« im Leben von Franz Xaver Haberl. Ein Beitrag zu seinem 100. Todestag, in: *Beiträge zur Geschichte des Bistums Regensburg*, Bd. 44 (2010) S. 225–289, hier S. 259.

Angelo de Santi, 1847 in Triest geboren, trat 1863 in die Gesellschaft Jesu ein. Nach ausführlichen Studien wurde er 1887 zum Priester geweiht und als Musikpräfekt ans Erzbischöflichen Seminar in Zadar/Zara in Dalmatien berufen. Bereits während seiner Zeit in Zadar stand Angelo de Santi im Briefkontakt mit Franz Xaver Witt, dem Generalpräses des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins und ließ sich als Mitglied in diesen Verein aufnehmen. Später wurde er Lehrer des Gregorianischen Choral am Seminarium Romanum und am Seminarium Pium in Rom, wo er auch eine Scuola gregoriana gründete. Im Jahr 1888 erschien bei Friedrich Pustet in Regensburg seine italienische Übersetzung der achten Auflage von Haberls erfolgreichem Lehrbuch *Magister choralis*; diese widmete Angelo de Santi dem langjährig amtierenden Papst Leo XIII. (1810–1903, Pontifikat 1878–1903)⁴⁶. Hierdurch wurde er zu einem wichtigen Wegbereiter für die kirchenmusikalischen Reformbestrebungen des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins in Italien.

Ein Jahr nach dem Erscheinen von de Santis Übersetzung des *Magister choralis* studierte mit Giovanni Tebaldini (1864–1952) bereits der erste italienischsprachige Student an der Regensburger Kirchenmusikschule. Weitere italienische Studenten, darunter Riccardo Felini (1865–1930), der spätere Domkapellmeister in Trient, Delfino Thermignon (1861–1944), der nachmalige Domkapellmeister an San Marco in Venedig und Lorenzo Perosi (1872–1956), der spätere Leiter der Sixtinischen Kapelle im Vatikan, folgten in den 1890er-Jahren.

Vor allem über seinen Kirchenmusikdirektor Lorenzo Perosi dürfte sich auch Giuseppe Sarto, der spätere Papst Pius X. (1835–1914, Pontifikat 1903–1914), der Nachfolger von Leo XIII., mit der Regensburger Tradition und den Bestrebungen des Allgemeinen deutschen Cäcilienvereins vertraut gemacht haben. Noch bevor Sarto zum Papst gewählt wurde, berief Leo XIII. Lorenzo Perosi zum Leiter der päpstlichen Kapelle im Vatikan.

Den Jesuiten Angelo de Santi, durch Periodika, Briefkontakte und Aufenthalte vor Ort bestens vertraut mit der Kirchenmusik in Regensburg, beauftragte Giuseppe Sarto 1893 mit dem Verfassen eines *Regolamento per la Musica sacra*, das er der römischen Ritenkongregation vorlegte⁴⁷. Die Formulierungen dieses Manuskripts über die Reform der katholischen Kirchenmusik wurden weitgehend wörtlich in das zehn Jahre später ebenfalls von de Santi verfasste und von Pius X. publizierte *Motu proprio sulla Musica sacra* übernommen, wie Raymond Dittrich anlässlich der Zentenarfeier im Jahr 2003 feststellte⁴⁸. Mit dem Erscheinen des *Regolamento* im Jahr 1893 und

⁴⁶ Franz Xaver HABERL: *Magister choralis. Manuale teorico pratico per l'Istruzione del Canto fermo secondo le Melodie autentiche proposte dalla S. sede e dalla S. Congregazione de' Riti. Nuova Versione Italiana eseguita sopra l'ottava Edizione originale tedesca*, Regensburg 1888.

⁴⁷ Deutsche Übersetzung des *Regolamento* unter dem Titel *Hirtenbrief Sr. Eminenz des Hochwürdigsten Herrn Kardinals Joseph Sarto, Patriarchen von Venedig, an den hochwürdigen Klerus des Patriarchats*, in: *Musica sacra* 36. Jg. (1903), S. 106–111.

⁴⁸ Raymond DITTRICH: *Das Motu proprio und die Regensburger Tradition*, in: *Das Motu proprio Pius X. zur Kirchenmusik „Tra le sollecitudini dell'ufficio pastorale“ (1903) und die Regensburger Tradition. Katalog zur Ausstellung in der Bischöflichen Zentralbibliothek Regensburg 10. November bis 23. Dezember*

dem Motu proprio im Jahr 1903 kam die jahrhundertlang gepflegte kirchenmusikalische Praxis des *stile alla Palestrina* via Warschau, Wien und Regensburg wieder zurück an den Ursprungsort ihrer Entstehung nach Rom. Die Pflege der klassischen Vokalpolyphonie und des Gregorianischen Chorals kehrte auf diesem Weg auch in Italien wieder nach und nach zurück in die Liturgie.

Die traditionskonservierenden Einflüsse aus Ostmitteleuropa und die Orientierung der schlesischen Kirchenmusikausbildung am Fux'schen *Gradus ad parnassum* trugen maßgeblich zur Entwicklung der „Regensburger Tradition“ bei. Die richtungsweisende Initiative des in Schlesien und Wien ausgebildeten Dr. Carl Proske prägte nachhaltig die Entwicklung der Regensburger Kirchenmusiktradition im 19. Jahrhundert, die zum Maßstab für das Motu proprio Pius X. zur Kirchenmusik wurde. Durch die traditionsbewusst orientierte Kirchenmusik im nördlichen Ostmitteleuropa und in der konservativ ausgerichteten kirchenmusikalischen Praxis der Wiener Hofmusikkapelle sowie durch mannigfache Transferbewegungen, konnte ein kirchenmusikalischer Stil bewahrt werden, der, transformiert zur „Regensburger Tradition“, Jahrhunderte später per päpstliches Dekret wieder zurück an seinen Entstehungsort Rom gelangte. Damit sind an der Wende vom 19. zum 20. Jahrhundert die Transferbewegungen wieder dorthin zurückgekehrt, wo sie an der Wende vom 16. zum 17. Jahrhundert ihren Ausgangspunkt nahmen. Zur wichtigen Rolle Ostmitteleuropas in diesem kirchenmusikalischen Prozess besteht also durchaus noch Forschungsbedarf.

STRESZCZENIE

RUCH TRANSFEROWY MIĘDZY EUROPĄ ŚRODKOWO-WSCHODNIĄ A ZACHODNIMI OŚRODKAMI MUZYKI KOŚCIELNEJ W RATYZBONIE, WE WIEDNIU I W RZYMIE OD XVIII DO XX WIEKU

Rozwój muzyki kościelnej od stuleci przebiega w oparciu o centra, które wyznaczają jego kierunki. Od XVII do XX w. ośrodkami, które skupiały na sobie szczególną uwagę katolicyzmu (choć także protestantyzmu), w obszarze muzyki kościelnej były Ratyzbona, Wiedeń i Rzym. Artykuł omawia wymianę „ideową” w muzyce kościelnej, jaka dokonywała się pomiędzy tymi centrami a Europą Środkowo-Wschodnią. Autor prowadzi swoją refleksję, wyznaczając następujące części w swoim artykule: (1) rzymscy kapelmistrzowie na dworze królów polskich; (2) długa koegzystencja *stile antico* i *stile moderno* w katolickiej muzyce kościelnej w XVII i XVIII w.; (3) Carl Proske, pochodzący ze Śląska, a reforma muzyki w katedrze ratybońskiej; (4) członkowie z Europy Środkowo-Wschodniej w stowarzyszeniu cecylińskim Franza Xavera Witta; (5) studenci w ratybońskiej Szkole Muzyki Kościelnej Franza Xavera Haberla z Europy Środkowo-Wschodniej; (6) A. de Santi oraz L. Perosi jako reformatorzy katolickiej muzyki kościelnej we Włoszech.

(opr. ks. G. Poźniak)