Aleš Nagode

Filozofska fakulteta, Univerza v Ljubljani
Faculty of Arts, University of Ljubljana

Die Wege zur Reform der Kirchenmusik im Slowenien des 19. Jahrhunderts: Die Ausbreitung des Historismus Poti do reforme cerkvene glasbe v Sloveniji 19. stoletja: Razmah historizma

Prejeto: 19. oktober 2018
Sprejeto: 1. marec 2019

Received: 19th October 2018
Accepted: 1st March 2019

Ključne besede: 19. stoletje, religiozna glasba, Slovenija, cecilianstvo, historizem

Schlüsselwörter: 19. Jahrhundert, Kirchenmusik, Slowenien, Cäcilianismus, Historismus

IZVLEČEK

Članek obravnava historizem kot smer v cerkveni glasbi 19. stoletja, katere predstavniki so želeli obnoviti pravo cerkveno glasbo z obujanjem del preteklosti in ustvarjanjem novih po historičnih zgledih. Predstavlja postopno uveljavljanje historističnih idej na Slovenskem, sprva v glasbeni publicistiki ter kasneje v reprodukciji in skladateljskem ustvarjanju.

ABSTRACT

Im vorliegenden Aufsatz wird der Historismus als Richtung in der Kirchenmusik des 19. Jahrhunderts erörtert, deren Vertreter mithilfe einer Wiederbelebung historischer Werke und dem Komponieren neuer Werke nach historischen Vorbildern die wahre Kirchenmusik erneuern wollten. Es wird die schrittweise Durchsetzung historistischer Ideen im Gebiet Sloweniens dargestellt, welche zuerst in der Musikpublizistik und später in der Reproduktion und der Komposition stattfand.

In den folgenden Zeilen befassen wir uns mit dem musikalischen Historismus, deren Vertreter – Komponisten und Interpreten – versuchten, die Kompositionsart und das Repertoire der Vergangenheit zu restaurieren, und sich darum bemühten, diesen in der ästhetischen Bewertung Vorrang vor dem zeitgenössischen Schaffen zu gewähren. Die Anfänge dieser Bewegung können bereits in den Schriften Johann Gottfried von Herders und Johann Friedrich Reichardts gefunden werden, mit deren Überlegungen zur Erneuerung der Kirchenmusik die Grundsteine des späteren Historismus gelegt wurden.¹ Insbesondere Reichardt beeinflusste mit seinen Ansichten eine ganze Generation junger deutscher Literaten und Publizisten, die seinen Zirkel im ländlichen Giebichensstein, in das er sich nach 1794 zurückzog, besuchten.² Unter seinen Gästen war auch der junge Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, dessen Aufsatz *Alte und neue Kirchenmusik*³ aus dem Jahre 1814 vermutlich als ausgeprägteste, vollständigste und unmittelbarste Darstellung der frühromantischen Kirchenmusikästhetik aufgefasst werden kann und uns deshalb dazu dienen wird, die Grundideen des Historismus zu erläutern.

In Hoffmanns Ästhetik der Kirchenmusik wird die Voraussetzung, dass jedes musikalische Werk seine Entstehungszeit widerspiegelt, mit der Herderschen Auffassung von der Musikentwicklung als einem von Wachstum, Gipfel und Fall gekennzeichneten Organismus in Zusammenhang gebracht. Aus diesem Grund schien Hoffmann auch die Annahme berechtigt, dass die ideale Kirchenmusik in der Blütezeit des westlichen Christentums (im 16. Jahrhundert) entstand und dass demgegenüber Krisenzeiten in der Kirche Werke hervorbrachten, die den Verfall, Weltlichkeit, Sinnlichkeit und einen mangelnden Sinn für das Geistige aufweisen. Hoffmann ordnete das goldene Zeitalter der Kirchenmusik in die posttridentinische Zeit (die zweite Hälfte des 16. und erste Hälfte des 17. Jahrhunderts) ein, in der sie in den Werken G. P. Palestrinas und seiner Nachahmer ihren Höhepunkt erreichte.⁴ Spätere Perioden, insbesondere das 17. und das 18. Jahrhundert, zeigen indes Zeichen des Verfalls und seien von der Geistlichkeit entgegengesetzten Tendenzen gekennzeichnet: sie weisen Sinnlichkeit, spekulative Vernunft und Aufklärerei auf, welche eine „Seuche des weltlichen, prunkenden Leichtsinns“ herbeiführten.⁵

Für den späteren Aufschwung des Historismus waren jedoch Hoffmanns Ausführungen zum zeitgenössischen kirchenmusikalischen Schaffen entscheidender. Die Möglichkeit, dass im 19. Jahrhundert Werke geschaffen würden, die jenen aus der Vergangenheit qualitativ gleichwertig wären, lehnte er radikal ab. Die Radikalität seiner Formulierung: „Rein unmöglich ist es wohl, daß jetzt ein Komponist so schreiben könne, wie Palestrina, Leo und auch wie später Händel u. a. - Jene Zeit, vorzüglich wie das Christentum noch in der vollen Glorie strahlte, scheint auf immer von der Erde verschwunden, und mit ihr jene heilige Weihe der Künstler.“⁶ – versperrte jeglichem

1 Vgl. z. B. Johann Friedrich Reichardt, „Kirchenmusik“, *Musikalisches Kunstmagazin* 1, Nr. 3 (1782): 179.

2 Vgl. Helm, E. Eugene, and Günter Hartung. 2001 „Reichardt, Johann Friedrich.“ *Grove Music Online*. 15 April 2019. <http://www.oxfordmusiconline.com.nukweb.nuk.uni-lj.si/grovemusic/view/10.1093/gmo/9781561592630.001.0001/omo-9781561592630-e-0000023098..>

3 Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, „Alte und neue Kirchenmusik“, *Allgemeine musikalische Zeitung* 16, Nr. 35, 36, 37 (1814): 577–584, 593–603, 611–619.

4 Ebenda, 581–583.

5 Ebenda, 612.

6 Ebenda, 614.

Neubeginn den Weg. Hoffmann war davon überzeugt, dass ein moderner Komponist jene Hingabe dem Höheren, Wahrhaften und Heiligen, welche für das Verfassen einer den alten Vorbildern gleichwertigen Kirchenmusik erforderlich ist, nicht mehr erreichen kann, denn dessen Persönlichkeit sei zu stark vom Leben in einer Zeit des vorherrschenden Materialismus und Atheismus geprägt.⁷

Eine Lösung für die musikalische Praxis fand Hoffmann in der Wiederbelebung der „wahren“ Kirchenmusik, also jener aus dem bereits vergangenen „goldenen Zeitalter des Christentums“. Das Repertoire der Kirchenmusik solle demnach überwiegend aus musikalischen Werken der Vergangenheit zusammengestellt werden. Zeitgenössische Komponisten sollten hingegen beim Komponieren neuer Werke ihre Inspiration lediglich aus der wahren, tiefgründigen Frömmigkeit und der Berufung zur Verherrlichung Gottes schöpfen und sich in ihrer Invention und der Bearbeitung des musikalischen Materials so gut als möglich den alten Meistern annähern.⁸ Nur so solle es ihnen möglich sein, Werke zu schaffen, die wie Palestrinas „Musik aus der andern Welt“ wären und mit ihrer konsonant wohlklingenden Harmonie ein Symbol der Liebe, der Überwindung alles Weltlichen und der Harmonie der Schöpfung darstellten.

Die neuen Ansichten über die Ästhetik der Kirchenmusik, die sich in der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts in den europäischen Ländern behaupteten, gingen bald auch auf die slowenischsprachigen Regionen Österreichs über. Sie wurden insbesondere durch Musiker aus anderen Ländern, die im slowenischen Gebiet ihren Erwerb suchten, aber auch von Einheimischen, die im Ausland studiert hatten, ins Land gebracht. Die ersten Spuren historistischer Einstellungen finden wir in Schriften des Komponisten Kamilo Mašek. In seiner Zeitschrift *Cäcilia* veröffentlichte er 1857 eine Reihe von Biographien großer Komponisten der Vergangenheit. Mašeks Auswahl der dargestellten Persönlichkeiten, aber auch seine Einschätzung ihres jeweiligen Beitrags zur Entwicklung der Kirchenmusik, zeigen klar auf, dass er bereits von historistischen Ideen und Werturteilen beeinflusst worden war. Die Vorrangstellung unter allen Kirchenmusikern schrieb er Palestrina zu, den er auch zum „König der Kirchenmusik“ ernannte, und stellte diesem noch drei Komponisten des 16. und 17. Jahrhunderts zur Seite: Jacobus Gallus, Orlando di Lasso und Gregorio Allegri.⁹ Zum andern lassen Mašeks Biographien der großen Komponisten des späten 18. Jahrhunderts erkennen, dass er trotz der Anerkennung ihres Beitrags zu anderen Musikgattungen – etwa symphonischen und kammermusikalischen Werken – ihrem kirchenmusikalischen Schaffen ausgesprochen zurückhaltend gegenüberstand, denn er hebt lediglich jene Werke als hochwertig hervor, die auch in der historistisch geprägten musikalischen Publizistik der ersten Hälfte des 19. Jahrhunderts als wahre kirchenmusikalische Werke anerkannt wurden. So erwähnt er etwa in der Biographie Joseph Haydns¹⁰ kaum dessen große und zu jener Zeit noch überaus populäre Messen, und unter Mozarts Stücken wird lediglich das Requiem genannt.¹¹ Unterdessen empfiehlt er aber voller Begeisterung die historistische Kirchenmusik Michael Haydns, der sich die großen Meister

7 Ebenda, 614.

8 Ebenda, 616.

9 Kamilo Mašek, „Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter“, *Cäcilia* 1, Nr. 5, 7, 16 (1857): 34, 52, 121.

10 Kamilo Mašek, „Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter“, *Cäcilia* 2, Nr. 1 (1858): 7.

11 Kamilo Mašek, „Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter“, *Cäcilia* 2, Nr. 3 (1858): 29.

des spätbarocken *stile antico* zum Vorbild nahm.¹² Noch deutlicher kommen Mašek's historistische Überzeugungen in seinem Aufsatz zu Jacobus Gallus zum Vorschein, der 1859 im Sammelband *Vodnik-Album* veröffentlicht wurde. Er betont darin unmissverständlich, dass die Werke Palestrinas und Gallus' den Höhepunkt der Kirchenmusik aller Zeiten darstellen. Indirekt gibt er dabei auch noch seine Überzeugung preis, dass zeitgenössische Musiker den alten nicht ebenbürtig sein können. Schließlich fügt er noch eine Anmerkung zu Bearbeitungen von Gallus' Werken, die in der Leipziger *Allgemeinen Musikzeitschrift* veröffentlicht wurden, hinzu und weist die Urheber dieser Veränderungen darauf hin, dass alle modernen Zuschneider klassischer Kunstwerke zusammen einen Gallus nicht ersetzen können.¹³

Die Prinzipien der historistischen Reform der Kirchenmusik fanden aber nicht nur in der slowenischen Publizistik Widerhall, sondern wurden auch in der damaligen Musikpraxis übernommen. Der Domchor von Ljubljana erwarb in den späten 1850ern oder frühen 1860ern mindestens einige Bände der grundlegenden deutschen historistischen Publikationen, etwa der Sammlungen *Musica Divina* und *Selectus novus missarum* von Carl Proske.¹⁴ Diese neuen Musikalien waren allerdings keineswegs nur fürs Studium bestimmt, denn außer den Partituren wurden auch die für die Ausführung erforderlichen Stimmen angeschafft. Dafür, dass Werke der klassischen Polyphonie ins musikalische Repertoire der Domkapelle aufgenommen wurden, gibt es auch unmittelbare Belege. So erwähnt etwa Mašek im Jahre 1857, dass sich ein jeder von der Schönheit und Wirkung von Palestrinas *Miserere* überzeugen kann, wenn es in der Liturgie der Karwoche in der Domkirche von Ljubljana – zweifellos unter der Leitung des Regens Chori Gregor Rihar – vom Seminaristenchor vorgetragen wird.¹⁵ Josip Levičnik erinnert sich auch daran, dass die Darbietungen bei den Zuhörern großen Anklang fanden, denn während des Karfreitagsgottesdienstes bildete sich, so erzählt er, ganz wie an hohen Feiertagen vor dem Laibacher Dom eine lange Schlange von wartenden Kutschen.¹⁶ Aus Ljubljana griffen die neuen Ideen ausnahmsweise auch ans Land über. So konnte Mašek für das neue Ideal der Kirchenmusik seinen Schüler Anton Hribar gewinnen, der während seiner Tätigkeit in Vipava (zwischen 1859 und 1861) sowie später in Görz auch den historistischen Prinzipien entsprechende kirchenmusikalische Werke vortrug.¹⁷

Gegen Ende der 1860er Jahre machen sich auch im slowenischen Gebiet die ersten, zwar recht bescheidenen Zeichen eines neu aufkommenden Interesses für den

12 „Im Kirchenstyle war er einer der trefflichsten Componisten“. Vgl. ebenda.

13 Kamilo Mašek, „Gallus, ein grosser Tonkünstler Krains“, in *Vodnikov spomenik - Vodnik-Album* (Ljubljana-Laibach, 1859), 177–78.

14 Vgl. Janez Zlatoust Pogačar, „Über Kirchenmusik“, in *Triglav* 4, Nr. 60 (1869): 4–6. Seine Behauptung, Gregor Rihar habe für den Domchor fünf Bände von Proskes Edition angeschafft, stimmt nicht ganz. Die Inventuraufnahme der Musikalien am Domchor aus dem Jahr 1864 (d. h. ein Jahr nach Rihars Tod) enthält nur den 1. und den 2. Band von Proskes Sammlung *Musica Divina*, die bereits 1853 bzw. 1855 erschienen waren. Es ist jedoch auch möglich, dass der 3. und 4. Band der Sammlung *Musica Divina* sowie der 1. Band der Sammlung *Selectus novus missarum* zwischen 1864 und 1868 erworben wurden, denn sie sind noch heute unter den noch erhaltenen Musikalien des alten Domarchivs zu finden. Vgl. Viktor Steska, „Glasbeni inventar stolnega kora v Ljubljani pod Gregorjem Riharjem“, in *Cerkveni glasbenik* 51, Nr. 7–8 (1928): 113–119. Venčeslav Snoj und Alojzij Mav, *Inventarni popis starega stolnega arhiva*, Ms.

15 Kamilo Mašek, „Biographische Skizzen berühmter Kirchen-Tondichter“, *Cäcilia* 1, Nr. 7 (1857): 52. 1, 7, 52.

16 Jožef Levičnik, „Gregor Rihar“, in *Koledarček družbe sv. Mohorja za leto 1865* (Celovec-Klagenfurt, 1864), 33–40.

17 Wilhelm Urbas, „Camilo Maschek. Eine biografische Skizze“, *Mittheilungen des historischen Vereines für Krain* 16 (1861): 75–79.

gregorianischen Choral bemerkbar. So veröffentlichte Blaž Potočnik 1859 *Das Officium in Nativitate Domini und Hebdomadae Sanctae Resurrectionis Domini in Choralnoten gesetzt*. Die Absicht des Autors dabei war, den Choralgesang in der Liturgie zu fördern, denn zu jener Zeit wurde dieser nur selten und eher unbefriedigend ausgeführt. Potočniks Arbeit enthält das notwendigste Repertoire (Choralgesänge für die Offizien der beiden höchsten kirchlichen Feiertage, d. h. für Weihnachten und die Karwoche) sowie eine umfassende Einleitung, in der die theoretischen Grundlagen des Choralgesangs und seiner Darbietung erläutert werden. Die Schrift sollte den Kenntnisstand dieser Musikgattung vertiefen und folglich zu einer größeren Einübung des Choralgesangs beitragen. Eine ähnliche Absicht verfolgt auch der Artikel *Nekateri besede o cerkvenih rečeh*¹⁸ [Einige Worte über Kirchensachen] von Peter Hitzinger aus demselben Jahr, in dem der Autor auf die sehr mangelhaften Kenntnisse zeitgenössischer Musiker in Bezug auf den Choral hinweist und eingehend das System der Modi, die Solmisation, den Hexachord und andere Fragen der Choraltheorie erörtert.

Die historistischen Einstellungen, die allmählich nach Slowenien überliefen, hinterließen dennoch kaum Spuren in den damaligen neuen Kompositionen. Sogar Kamilo Mašek blieb in seinen ambitioniertesten geistlichen Werken den klassizistischen und frühromantischen Vorbildern treu. In die Geisteswelt des Historismus könnten nur seine 1858 in der Zeitschrift *Cäcilia* veröffentlichten Kirchenlieder eingeordnet werden. Mit diesen Kompositionen, die sich vorrangig an ungebildete Sänger am Land richteten, wollte Mašek ein Repertoire schaffen, das die in den slowenischen Gemeinden immer noch vorherrschenden, für die Kirche jedoch unangemessenen Erzeugnisse von Dorfmusikanten und angelernten Organisten ersetzen würde. Seine einfache homophone und homorhythmische Faktur ohne jegliche Expressivität war ein im Kleinen verwirklichtes Ideal der „edlen Einfalt“, welche Ästhetiker des 19. Jahrhunderts in Palestrinas Werken zur Kenntnis nahmen. Doch Mašeks Bestrebungen blieben weitgehend unbeachtet. Seine rational zurückhaltenden historistischen Werke konnten mit den attraktiven, volkstümlich gestimmten Kirchenliedern eines Gregor Rihar nicht mithalten, die zu Beginn der 1860er Jahre im Bewusstsein seiner Zeitgenossen bereits als Modell einer typischen slowenischen Kirchenmusik aufgefasst wurden. Mašeks Versuche wurden somit als Fremdkörper in der aufkommenden slowenischen Nationalmusik gewertet.¹⁹

Durch den Aufschwung des Cäcilianismus in Deutschland gegen Ende der 1860er Jahre wurde der Historismus auch in den slowenischsprachigen Ländern Österreichs neu angeregt. Den ersten Niederschlag fand die neue Bewegung in einem Rundschreiben,²⁰ das im Jahre 1868 vom Domprobst Janez Z. Pogačar verfasst wurde, sein *spiritus agens* war jedoch vermutlich der Prälat Josip Smrekar, der dem Allgemeinen Cäcilien-Verband für Deutschland gleich gesinnt war und auch zu seinen ersten Mitgliedern zählte.²¹

Der Rundbrief war zwar insbesondere dazu bestimmt, einige Ausgangspunkte für eine Verbesserung der Kirchenmusik in der Domkirche von Ljubljana darzulegen,

18 *Zgodnja Danica* 12, Nr. 11, 12, 15 (1859): 81–3, 90–1, 115–16.

19 Vgl. Jožef Levičnik, „Beseda o slovenskih cerkvenih pesmih in napevih“, in *Zgodnja Danica* 15, Nr. 11 (1862): 86–87.

20 Pogačar, 4–6.

21 Fran Ferjančič, „Poživimo iznova naše Cecilijino društvo“, in *Cerkveni glasbenik* 32, Nr. 2 (1909): 13.

wegen der Aktualität der Fragestellung und des großen Ansehens der zentralen Diözesankirche überschritt die Schrift jedoch bei Weitem ihren primären Zweck. Ausgehend von historistischen Voraussetzungen war darin nämlich zum ersten Mal in Slowenien ein ganzheitliches Konzept zur Reform der Kirchenmusik enthalten. Pogačar begründete seine Ansichten in derselben Weise wie Hoffmann: er interpretierte die Geschichte der Kirchenmusik als organisch verlaufende Entwicklung, die ihren Höhepunkt im 16. und frühen 17. Jahrhundert erreicht hatte, im Zeitalter der Aufklärung und des Klassizismus dagegen einen Niedergang erlebte, der auch solche Größen wie Mozart, Haydn und Beethoven prägte. Der einzige Weg hin zu einer Erneuerung der „wahren“ Kirchenmusik wäre seiner Meinung nach darin, das klassizistische und frühromantische vokal-instrumentale geistliche Repertoire gänzlich mit dem Choralgesang und der Vokalpolyphonie des 16. und 17. Jahrhunderts sowie einer im Geiste dieser beiden Gattungen komponierten modernen Kirchenmusik zu ersetzen.

Die auf historistischen Prinzipien fundierte Bewegung zur Reform der Kirchenmusik institutionalisierte sich gegen Ende der 1870er Jahre auch in den slowenischen Ländern. Der Verein *Cecilijino društvo za ljubljansko škofijo* [Cäcilien-Verein für das Bistum Laibach] setzte es sich – so wie ähnliche Vereine in den deutschsprachigen Ländern – zum Ziel, die kirchenmusikalische Praxis konsequent mit dem von der Liturgie vorgeschriebenen Ideal in Einklang zu bringen. Damit erlebte auch der Historismus, der die Grundlage ihrer Ästhetik bildete, zumindest prinzipiell einen neuen Aufschwung. In der Vereinszeitschrift *Cerkveni glasbenik* [Kirchenmusiker] erschienen Artikel, die ausführlich für eine ästhetische Überlegenheit des Chorals und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts über der restlichen, besonders der weltlichen Musik argumentierten und diese beiden Musikrichtungen zum höchsten Vorbild und Kriterium der Kirchlichkeit erhoben.

Die vorcäcilianischen historistischen Bestrebungen verfolgten insbesondere eine Reform der Kirchenmusik auf lateinische Texte. Pogačar widersetzt sich in seinem Rundbrief noch nicht dem damals verbreiteten und populären Repertoire slowenischer Kirchenlieder, das Mitte des Jahrhunderts entstanden war und großteils aus der Feder von Gregor Rihar und Komponisten aus seinem Umkreis stammte. Ganz im Gegenteil: er schreibt Rihar sogar bedeutende Verdienste für die Qualitätssteigerung der Kirchenmusik in den slowenischen Ländern zu. Mit dem Durchbruch der cäcilianischen Bewegung begann das historistische Denken jedoch auch in den slowenischen Kirchengesang einzudringen. Die slowenischen cäcilianischen Autoren begannen auch das slowenische Kirchenlied mit historistischen Maßstäben zu messen und verurteilten in den folgenden Jahrzehnten vorcäcilianische Kompositionen dieser Gattung wiederholt als für die Kirche unangemessen. Allerdings erschöpfen sich im Großteil der Schriften, die das vorcäcilianische Repertoire ablehnen, ihre Autoren mit einem Aufzählen von Allgemeinheiten und definieren nicht genauer, welche Merkmale des (musikalischen) Satzes nicht akzeptabel sind. Die sachlichsten Richtlinien dafür, wie slowenische Kirchenlieder zu beurteilen und zu komponieren sind, vermittelte dank seines umfassenden ästhetischen und kompositorischen Wissens P. Hugolin Sattner in seinem Artikel *Cerkvena pesem* [Kirchenlied] aus dem Jahr 1881. Er zergliedert darin eingehend die Mängel des vorcäcilianischen Kirchengesangs und skizziert auf historistischen Ausgangspunkten basierend

einige fundamentale Weisungen für die melodische und rhythmische Gestaltung der Singstimmen, die ausnahmslos am gregorianischen Choral (Melodik) und der Vokalpolyphonie des 16. Jahrhunderts (Rhythmik, Deklamation, Harmonie) beruhen. Somit wurde mit diesem Aufsatz die Grundlage des Repertoires des slowenischen cäcilianischen Kirchenliedes gelegt, dessen musikalischer Satz mehr oder weniger eine Annäherung an die historistischen Ideale kennzeichnet.²²

Dennoch bewirkte auch die feste prinzipielle Unterstützung samt der wachsenden Anzahl an Anhängern der cäcilianischen Reform im späten 19. Jahrhundert in den slowenischen Kirchen keine wesentliche Erweiterung des historistisch ausgerichteten Repertoires. Eine Ausnahme dieser Entwicklung war lediglich der Laibacher Dom, in welchem der neue Regens Chori Anton Foerster den Leitlinien von Pogačars Rundbrief folgend nach 1868 eine Reform einleitete. Sein Bericht zur Tätigkeit im Dom, der 1876 in der zentralen deutschen cäcilianischen Zeitschrift *Musica sacra* veröffentlicht wurde,²³ legt den Schluss nahe, dass es ihm bereits in einigen wenigen Jahren gelang, das Repertoire grundlegend zu erneuern. Neben vereinzelt ausgewählten klassischen und frühromantischen Kompositionen war ein erstaunlich großer Teil des Repertoires historistisch ausgerichtet. Es waren darin sowohl Werke von Komponisten aus dem 16. und 17. Jahrhundert (Gregor Aichinger, Gregorio Allegri, Claudio Casciolini, Bartholomeo Cordans, Antonio Lotti, Giovanni B. Martini, Giuseppe Ottavio Pitoni, Lodovico Viadana, Tomas Luis de Victoria, Giuseppe Olivieri, Alessandro Scarlatti und Johann IV. von Portugal und Jacobus Gallus) als auch Arbeiten deutscher, dem Cäcilianismus verschriebener Epigone enthalten. Die sukzessive Aussonderung der nach cäcilianischen (historistischen) Kriterien ungeeigneten Werke setzte sich noch bis Mitte der 1880er Jahre fort, als die historistische Läuterung ihren Höhepunkt erreichte.²⁴

Neben dem Dom von Ljubljana – wo das historistische Repertoire zumindest teilweise auch schon zuvor zur Anwendung kam – gab es im slowenischen Gebiet kaum eine Kirche, in der das Vortragen historistischer Werke nicht nur eine Ausnahme wäre. Dasselbe gilt auch für die Wiederbelebung des gregorianischen Chorals, die trotz aller Bemühungen nicht einmal in Priesterkreisen auf Begeisterung stieß. Dies betrifft insbesondere die ländlichen Gebiete. So kann etwa diversen Zuschriften, die cäcilianische Organisten der Zeitschrift *Cerkveni glasbenik* zukommen ließen, entnommen werden, dass sich die Mehrheit der Kirchen am Land den Reformbestrebungen nicht anschloss oder die Reformen nur kurzzeitig umsetzte. Das Repertoire der wenigen reformierten Kirchengemeinden war – meist aufgrund zahlenmäßig unzureichender und schlecht ausgebildeter Gesangskräfte – auf leichte und ohne künstlerische Ambitionen komponierte Gebrauchsstücke überwiegend deutscher Autoren beschränkt, die äußerlich zwar den cäcilianischen Kriterien entsprachen, ästhetisch aber weitgehend wertlos waren.

Ähnlich schwache Spuren hinterließ der Historismus in den Werken slowenischer Komponisten. Da sie musikalisch unzureichend ausgebildeten Interpreten und damit einhergehenden eingeschränkten Möglichkeiten zum Vortragen (und Vermarkten!)

22 P. Hugolin Sattner, „Cerkvena pesem“, in: *Cerkveni glasbenik* 4, Nr. 5, 6, 7 (1881): 34–36, 43–45, 49–53.

23 Anton Foerster, „Aufführungen des Domchores zu Laibach in Krain 1868–1876“, in *Musica sacra* 9, Nr. 11 (1876): 101–2.

24 Genauer dazu vgl. Aleš Nagode, „Poskus rekonstrukcije repertoarja latinskih cerkvenih skladb na koru ljubljanske stolnice v času delovanja Antona Foersterja (1868–1908)“, *De musica disserenda* 1, Nr. 1/2 (2005): 95–113.

neuer Stücke gegenüberstanden sowie selbst über eher bescheidenes Kompositionswissen verfügten und zudem auch auf Ablehnung des mit dem Riharschen Stilideal durchdrungenen Publikum stießen, verfassten die meisten slowenischen Komponisten gar keine historistischen Stilkopien. Den großen Vorbildern der wahren kirchlichen Kunst folgend beschränkten sie sich in der Regel eher auf ein oberflächliches Nachahmen des „kirchlichen Geistes“, den sie durch das Vermeiden von weltlicher Melodik, Tanzrhythmen und der Chromatik zu erzielen versuchten. Der einzige Komponist, der in einigen seiner Werke seinen historistischen Vorbildern näher kam, war Anton Foerster. In seinen Musikstücken, insbesondere in den auf lateinische Texte komponierten Teilen des *Proprium missae*, scheint eine Reihe von Details auf, die ein tiefgreifendes Verständnis des Autors für historistische Werke erkennen lassen. Dank der wiederholten Verwendung des Falsobordone und der Polyphonie, der gleichmäßigen Gestaltung der melodischen Linien, der selbstständigen Führung der Mittelstimmen und der fast ausschließlichen Diatonik werden diese Werke in den Gipfel des slowenischen historistischen Kunstschaffens eingeordnet. Obwohl Kenner heute seine Werke fest ins 19. Jahrhundert verankern (tonale Harmonie), stellten sie seinen Zeitgenossen zweifellos eine Verkörperung des historistischen Ideals dar. Davon zeugt letztendlich auch die Verbreitung von Foersterns Werken jenseits der slowenischen und österreichischen Grenzen.

Der Historismus schlug im slowenischsprachigen Teil Österreichs bis zum Beginn des 20. Jahrhunderts, als er in der europäischen Kirchenmusik einem moderneren Repertoire und neuen Kompositionsweisen wich, keine tieferen Wurzeln. Dafür gibt es mehrschichtige Gründe. Das historistische Repertoire erforderte sowohl für die schöpferische Tätigkeit als auch für die Ausführung hoch qualifizierte Musiker, die in den slowenischen Gemeinden – so wie im restlichen Europa – kaum anzutreffen waren. Nur wenige Diözesanstädte hatten ausreichend geschulte Sänger und sachkundige Chorleiter, die Werke aus dem klassischen Repertoire einstudieren konnten. Alle anderen Kirchen mussten sich bei den seltenen Anlässen, bei denen Werke auf lateinische Texte vorgetragen werden mussten, mit Stücken cäcilianischer Epigone abfinden, die musikalisch platt, den bescheidenen Darbietungsfähigkeiten angepasste Kopien großer Vorbilder schufen. Ein anderer, womöglich noch gewichtiger Grund war jedoch auch der parallel zum aufkommenden Nationalbewusstsein stetig wachsende Wunsch nach einem größeren Anteil an Werken auf slowenische Texte, welche die – obwohl sie gegen die kirchlichen Vorschriften verstießen – lateinische Kirchenmusik und damit auch das historistische Repertoire von den Chören verdrängten. Das historistische Repertoire starb mit dem Auftreten neuer Bewegungen zu Beginn des 20. Jahrhunderts endgültig ab: einerseits durch die Stilwende innerhalb des Cäcilianismus, teilweise aber auch als Folge der Bewegung für eine liturgische Erneuerung, die nach einer wichtigeren Rolle der Volkssprachen in der Liturgie und einer volksnahen Kirchenmusik verlangte.

Prevod: Ana Monika Habjan

POVZETEK

Historizem - razumljen kot smer v glasbi 19. stoletja, ki je želela z obnavljanjem in posnemanjem glasbenih del 16. in 17. stoletja reformirati cerkveno glasbo - je v drugi polovici petdesetih let prodril tudi na Slovensko. Prvi nosilci so bili glasbeniki, ki so prihajali iz tujine, ali pa so se tam študijsko izoblikovali. Nove ideje lahko prvič zasledimo v spisih Kamila Maška, ki je s svojim časopisom *Cäcilia* želel postaviti temelje historistični reformi cerkvene glasbe. Z opozarjanjem na pomen Palestrine in domačina Gallusa ter zadržanim odnosom do cerkvenih skladbe Haydna in Mozarta je bil eden prvih znanilcev nove historistične estetike. Nov ideal je postopno prodiral tudi v glasbeno prakso, zlasti tam, kjer je usposobljenost izvajalskih moči to dopuščala. Tako je ljubljanska stolnica že v drugi polovici petdesetih in v začetku šestdesetih let kupovala nemške izdaje cerkvenoglasbenih del 16. in 17. stoletja, ter jih tudi izvajala. Ob koncu petdesetih let lahko zasledimo tudi prizadvanja za obnovo koralnega petja. Manj sledov pa je historizem zapustil v skladateljskem

delu tega časa, v katerem ostajajo skromni maškovi poskusi še naprej osamljeni.

Pomembno vzpodbudo je historizem dobil z ustanovitvijo Cecilijinega društva za ljubljansko škofijo in začetkom cecilijanskega gibanja. Z intenzivnim publicističnim delovanjem so cecilijanci sicer dodobra utemeljili pomen historistične estetike za uspeh reforme cerkvene glasbe, ter njen vpliv razširili tudi na cerkveno pesem v slovenskem jeziku, katere se do tedaj še ni dotaknil. Obenem pa so naleteli na podobne težave kot njihovi predhodniki, saj so skromne izvajalske možnosti, kompozicijsko-tehnična nedospelost večine skladateljev in odpor do novotarij med poslušalci še naprej onemogočale razširitev reforme na podeželje. Historistična cerkvena glasba je zato ostala omejena na večja središča, zlasti na Ljubljano, kjer je polno zaživela v reproduktivnem in ustvarjalnem delu stolnega regensa chori Antona Foersterja. Historizem je zamrl z nastopom novega stoletja, deloma zaradi slogovnega preobrata v cecilijanskih vrstah, deloma pa zaradi pritiskov gibanja za liturgično prenovu, ki je terjalo preprosto, poljudno cerkveno pesem v ljudskem jeziku.