Zeitschrift: Schweizerische Zeitschrift für Religions- und Kulturgeschichte = Revue suisse d'histoire religieuse et culturelle = Rivista svizzera di storia religiosa e culturale

Herausgeber: Vereinigung für Schweizerische Kirchengeschichte

Band: 111 (2017)

Artikel: Musik als Mittel der Konfessionalisierung in den Niederlanden 1850-1948

Autor: Langen, Petra van

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-772444

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist die Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften auf E-Periodica. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Zeitschriften und ist nicht verantwortlich für deren Inhalte. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern beziehungsweise den externen Rechteinhabern. Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen sowie auf Social Media-Kanälen oder Webseiten ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Mehr erfahren

Conditions d'utilisation

L'ETH Library est le fournisseur des revues numérisées. Elle ne détient aucun droit d'auteur sur les revues et n'est pas responsable de leur contenu. En règle générale, les droits sont détenus par les éditeurs ou les détenteurs de droits externes. La reproduction d'images dans des publications imprimées ou en ligne ainsi que sur des canaux de médias sociaux ou des sites web n'est autorisée qu'avec l'accord préalable des détenteurs des droits. En savoir plus

Terms of use

The ETH Library is the provider of the digitised journals. It does not own any copyrights to the journals and is not responsible for their content. The rights usually lie with the publishers or the external rights holders. Publishing images in print and online publications, as well as on social media channels or websites, is only permitted with the prior consent of the rights holders. Find out more

Download PDF: 03.07.2025

ETH-Bibliothek Zürich, E-Periodica, https://www.e-periodica.ch

Musik als Mittel der Konfessionalisierung in den Niederlanden 1850–1948*

Petra van Langen

Ähnlich wie in der Schweiz war in den Niederlanden in den dreissiger Jahren des zwanzigsten Jahrhunderts die Rede von Versäulung. Die niederländische Gesellschaft wurde durch eine grobe Aufteilung in vier Gruppen bestimmt: Katholiken, Protestanten, Sozialisten und Liberale, die praktisch voneinander getrennt lebten. So hatte jede Säule ihr eigenes Bildungswesen, Vereinsleben und ihre eigenen Medien. Diese Unterteilung der niederländischen Gesellschaft hatte eine lange Geschichte, in der die Katholiken eine wichtige Rolle gespielt haben, weil ihre Emanzipation von einer massiven Mobilisierung der Gläubigen begleitet war.

Seit Jahrhunderten hatten die Katholiken eine rechtlich benachteiligte Position inne. Diese endete 1848 mit der Einführung einer neuen Verfassung. Ein paar Jahre später, im Jahre 1853, kündigte der Papst die Restauration der Kirchenprovinz der Niederlande an. Das Land wurde in Diözesen eingeteilt und der Papst ernannte Bischöfe, die die Organisation der katholischen Kirche in den Niederlanden, ihre Einteilung in Pfarreien und den Bau von Kirchen in die Hand nahmen. Von diesem Zeitpunkt an bis in die erste Hälfte des zwanzigsten Jahrhunderts entwickelten sich die Katholiken in den Niederlanden von einer heterogenen Gruppierung ohne grosse Kohärenz zu einer erkennbaren religiösen Gruppe innerhalb der niederländischen Gesellschaft.

Die Geschichte der niederländischen Katholiken wurde bereits intensiv erforscht, doch hat die Musik in dieser Forschung eine marginale Rolle gespielt. Umgekehrt wird in der niederländischen Musikforschung dem Katholizismus dieser Zeit fast keine Aufmerksamkeit geschenkt. Die niederländische katholische Musikkultur wurde zwar untersucht, aber die Forschung war auf die

* Dieser Artikel basiert auf meiner Dissertation Muziek en Religie, Katholieke musici en de confessionalisering van het Nederlandse muziekleven, 1850–1948 (Verloren, Hilversum), mit der ich 2014 bei Prof. Dr. M.E. Monteiro (Radboud Universiteit Nijmegen) promovierte. Der Beitrag ist eine Bearbeitung meines Vortrags am Departement für Christkatholische Theologie der Universität Bern vom 11. Mai 2016.

SZRKG, 111 (2017), 299–315

Musik in der Kirche begrenzt und stand im Zeichen der Geistlichen und der kirchlichen Institutionen. Für meine Dissertation über katholische Musiker und die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens analysierte ich die katholische Musikgeschichte aus der Perspektive der Musiker statt derjenigen der kirchlichen Gesetzgebung und Institutionen. Ich habe auch das Musikleben ausserhalb der Kirche in meine Untersuchungen einbezogen, weil Musiker, im Gegensatz zu Geistlichen, meist auch ausserhalb der Kirche gearbeitet haben.

In diesem Artikel diskutiere ich zunächst die Folgen dieser Wahl. Dann bespreche ich die Entwicklung des katholischen Musiklebens in der zweiten Hälfte des 19. und der ersten Hälfte des 20. Jahrhunderts. Während dieser Zeit ergriffen die kirchlichen Behörden mehrere Massnahmen, die Praxis der Musik in katholischen Kirchen in den Niederlanden zu regulieren. Die neue Politik beeinflusste Musiker, die in der Kirche arbeiteten, weil ihre künstlerische Freiheit stark eingeschränkt wurde. Auf der Musikszene ausserhalb der Kirche hatte die Geistlichkeit viel weniger Einfluss.

Meine Forschung zeigt, dass die Konfessionalisierung der niederländischen Musikszene zwischen 1850 und 1948 durch die Wechselwirkung zwischen Klerikern und Musikern bestimmt war, wobei drei Themen immer wieder diskutiert wurden: ob Musik in der Kirche zum Gebiet der Religion gehört oder der Kunst; die Diskrepanz zwischen der Theorie der Regulierung und den Möglichkeiten und Grenzen der Praxis; und die Frage, wer in Sachen katholische Musik weisungsbefugt war: Kleriker oder Musiker. Ich werde diese Schlussfolgerungen anhand zweier Fallstudien erläutern.

Musikergeschichte

Durch die Wahl der Perspektive der Musiker liegt der Schwerpunkt meiner Forschung auf einer kulturhistorisch orientierten Religionsgeschichte, in der die Aufmerksamkeit auf den gelebten Glauben der Katholiken selbst konzentriert ist statt auf die Kirche, ihre Institutionen und Theologie. Von französischen Theoretikern der Annales-Gruppe wird dies ‹histoire religieuse› genannt.[1] In den Niederlanden hat diese neue Forschungsperspektive seit den 1980er Jahren Forscher ermutigt, neue Bereiche zu erkunden – wie die Geschichte der katholischen Frauen und katholischen Volkskultur.[2] Es hat sich gezeigt, dass die Praxis oft

[1] Willem Frijhoff, Van «histoire de l'eglise» naar «histoire religieuse». De invloed van de «Annales»-groep op de ontwikkeling van de kerkgeschiedenis in Frankrijk en de perspectieven daarvan voor Nederland, in: Nederlands Archief voor Kerkgeschiedenis, 61 (1981), 113–153.

[2] Zum Beispiel: Marit Monteiro/Gerard Rooijakkers/Joost van Rosendaal (Hg.), De dynamiek van religie en cultuur: geschiedenis van het Nederlands katholicisme, Kampen 1993; Gerard Rooijakkers, Rituele repertoires. Volkscultuur in oostelijk Noord-Brabant 1559–1853, Nijmegen 1994; Annelies van Heijst/Marjet Derks (Hg.), Terra Incognita. Historisch onderzoek naar katholicisme en vrouwelijkheid, Kampen 1994; Marjet Derks, Heilig moeten. Radicaal-katholiek en retro-modern in de jaren twintig en dertig, Hilversum 2007; José Eijt, Zorgen in Gods naam. Ursulinen van Bergen 1898–1998, Hilversum 1998; Marit

weitaus vielfältiger und komplexer ist als sie bis zu diesem Zeitpunkt in der Geschichtsschreibung aufgezeigt wurde.

Sie hat auch zu einer Diskussion über den Nutzen des Konzepts der Versäulung geführt. Es erwies sich, dass die Geschichte der Gläubigen oft nicht in Bezug auf die Versäulung beschrieben werden kann.[3] Die Gläubigen lassen sich nicht regelmässig nach Struktur und den Bedingungen der Aufteilung der Versäulung einteilen.

Dies galt auch für das niederländische Musikleben. Während meiner Recherchen wurde mir klar, dass es keine Vierteilung des Musiklebens gab. Es gab kaum Organisationen auf konfessioneller Basis, und Musiker verrichteten ihre Arbeit nur selten innerhalb ihrer eigenen Säule. Sie spielten zum Beispiel mit Musikern anderer Konfessionen und Religionen zusammen, beschränkten sich in ihrem Unterricht nicht auf katholische Schüler und sahen es nicht als ein Problem an, als Leiter für einen christlichen, jüdischen oder sozialistischen Chor verantwortlich zu sein. Allerdings gibt es auch Beispiele, in denen der Glaube sicherlich eine Rolle gespielt hat. Durch die Bischöfe und den Papst wurden Leitlinien formuliert, an die die Musik, die in der katholischen Kirche gespielt wurde, sich halten musste. Und obwohl es nur wenige sind, wurden in der untersuchten Periode doch einige nationale katholische Organisationen und drei katholische Musikprogramme gegründet. Auf lokaler Ebene entstanden protestantische, sozialistische, neutrale und katholische Musik- und Gesangsvereine.

Ich habe daher beschlossen, dem deutschen Historiker Olaf Blaschke folgend von Konfessionalisierung statt Versäulung zu sprechen. Mit Konfessionalisierung ist ein Prozess gemeint, an dem Menschen verschiedener Konfessionen in der Weise teilnehmen, dass das ganze Leben vom Glauben durchdrungen ist.[4] Durch die Zuweisung von religiöser Bedeutung an Kulturgüter wie Texte, Ideen, Stilen, Ritualen und Musik wird eine kollektive Identität konstruiert, in der Konfession das Unterscheidungsmerkmal wird. Der Vorteil von Konfessionalisierung gegenüber Versäulung besteht darin, dass es ein flexibleres und breiteres Konzept ist, weil es Prozesse der konfessionellen Bedeutung beschreibt und somit Formen eines religiösen Verhaltens einschliesst, die ausserhalb der Organisationsstrukturen sich zeigten. Konfessionalisierung beinhaltet soziokulturelle Aspekte des religiösen Verhaltens und die Erfahrung von Religion.[5] So kann mit

Monteiro, Geestelijke maagden. Leven tussen klooster en wereld in Noord-Nederland gedurende de zeventiende eeuw, Hilversum 1996; Peter Jan Margry, Teedere Quaesties: religieuze rituelen in conflict. Religieuze rituelen in conflict. Confrontaties tussen katholieken en protestanten rond de processiecultuur in 19e-eeuws Nederland, Hilversum 2000; Marc Wingens, Over de Grens. De bedevaart van katholieke Nederlanders in de zeventiende en achttiende eeuw, Nijmegen 1994.

3 Paul Luykx, Andere katholieken 1920–1960, in: Paul Luykx, Andere katholieken. Opstellen over Nederlandse katholieken in de twintigste eeuw, Nijmegen 2000, 9–41.

4 Olaf Blaschke, Der «Dämon des Konfessionalismus». Einführende Überlegungen, in: Olaf Blaschke (Hg.), Konfessionen im Konflikt. Deutschland zwischen 1800 und 1970: ein zweites konfessionelles Zeitalter, Göttingen 2002, 13–69, 19–20.

5 Derks, Heilig moeten (wie Anm. 2), 23.

dem Konfessionalisierungskonzept zum Beispiel untersucht werden, welche Aspekte des Musiklebens und welche Musik, innerhalb und ausserhalb der Kirche, katholische Bedeutsamkeit erhielten, wer die Bedeutung gewährte und auf Grund von welchen Argumenten dies geschah. Mit der Theorie der Versäulung, und deren Schwerpunkt auf Organisationsstrukturen, würde dies unsichtbar bleiben.

Katholisches Musikleben

Die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens begann im Jahr 1850. In diesem Jahr veröffentlichte der Priester N. A. Janssen (1808–1898) eine Broschüre, in der er dafür plädierte, die katholische polyphone Kirchenmusik von allen Ungereimtheiten, die sich seiner Meinung nach seit dem Konzil von Trient (1545–1563) eingeschlichen hatten, zu reinigen.[6] Zu diesen Ungereimtheiten rechnete Janssen theatralische und dramatische Stilelemente aus der Oper, bestimmte musikalische Formen und reich verzierte Melodien, aber auch die in seinen Augen oft schlechte Qualität der Musiker: Sänger, Orchestermusiker, Dirigenten und Organisten. Er fand es schlimm, dass Kirchenchöre häufig von Musikern geleitet wurden, die ausserhalb der katholischen Kirche arbeiteten. In seiner Broschüre plädierte Janssen für eine klare Unterscheidung zwischen säkularer und religiöser Musik, und er formulierte Kriterien, die die Kirchenmusik erfüllen musste, um katholisch sein zu können. Für Janssen waren das der gregorianische Gesang und die Musik, die nach dem Vorbild Palestrinas, des Komponisten des sechzehnten Jahrhunderts, komponiert wurde. Von Musikern, die in einer katholischen Kirche arbeiteten, erwartete er eine gewisse Frömmigkeit und Katholizität.

Janssens Broschüre war Anlass zu einer bescheidenen Polemik, hat aber nicht zu Veränderungen der Musikpraxis in den katholischen Kirchen geführt. Dies geschah jedoch im Jahr 1865, als die niederländischen Bischöfe während des Provinzialkonzils von Utrecht eine Reihe konkreter Massnahmen zur Regulierung der Musik in der Kirche festlegten.[7] Die Bischöfe beschlossen unter anderem, dass Frauen nicht länger in der Kirche singen dürften und dass mit Ausnahme der Orgel alle Instrumente verboten seien. Das Ziel der Gebote und Verbote des Episkopats war die Entwicklung einer Kirchenmusik und kirchenmusikalischen Praxis, die sich von der Musik und der Musikpraxis ausserhalb der Kirche unterschied. In der Kirche erlaubte Musik waren gregorianischer Gesang und mehrstimmige Musik mit Gesang, die keine

> «Frivolität an sich haben oder den Theaterstil nachahmen oder ein Gefühl hervorrufen, das in der Kirche nicht adäquat ist, noch schliesslich solche [Musik], die mehr dazu anzuhalten scheint, zusammen zu schreien als zusammen zu singen, und

[6] N.A. Janssen, Geschied- en oordeelkundige beschouwingen over de Wereldsche en Kerkelijke Muzijk, Den Bosch 1850.

[7] Het provinciaal concilie van Utrecht over den kerkelijken zang, in: Gregoriusblad, 1 (1876), 1–3.

dadurch die Gottesfurcht des Gläubigen zerstört und diese mehr zerstreut als erweckt und nährt.»[8]

Polyphone Musik musste von «Ernst und Würdigkeit, Reinheit und Majestät» gekennzeichnet sein.[9] Um die Durchführung der Massnahmen zu fördern, gründeten im Jahre 1876 einige Geistliche das *Gregoriusblad* und im Jahre 1878 die *St. Gregorius-Gesellschaft*.

Im Jahr 1903 publizierte Papst Pius X. das Motu proprio *Tra le sollecitudini*. Darin wurden wiederum, aber jetzt für die ganze Weltkirche und Kraft eines Gesetzes, Bedingungen für die Musik in der Kirche aufgestellt. Das Motu proprio war in vielerlei Hinsicht im Einklang mit den Richtlinien des Provinzialkonzils. Im Unterschied dazu wurde der Episkopat allerdings beauftragt, Kommissionen einzurichten, die die Durchsetzung der Vorschriften zu gewährleisten hatten.[10] In den Niederlanden gab es zwei solche Kommissionen: eine Kommission beaufsichtigte die Aufführung von Musik in der Kirche, und die andere Kommission beurteilte neue Kompositionen auf ihre Eignung für Aufführung in der Kirche. Dieses Komitee wurde Zensor-Kommission genannt und wurde von Priestern und Laien gebildet. Es gab jedoch einen grossen Unterschied zwischen den Laien und dem Klerus hinsichtlich ihres Hintergrunds und ihrer musikalischen Erfahrung. Die Laien waren alle professionelle Musiker, die seit einiger Zeit als Organisten, Chorleiter oder beides in einer Kirche aktiv waren. Ein Grossteil von ihnen komponierte religiöse und profane Musik und arbeitete auch ausserhalb der Kirche. Die meisten Kleriker arbeiteten als Kapläne oder Pfarrer. Nur ein kleiner Teil von ihnen hatte eine musikalische Basisausbildung genossen und arbeitete als Organist, Chorleiter oder beides. Einige komponierten Kirchenmusik, aber keiner von ihnen schrieb weltliche Musik oder war ausserhalb der Kirche als Musiker beschäftigt.

In den ersten Jahrzehnten war die Konfessionalisierung eine Sache des Klerus. Als Janssen im Jahre 1850 seine Broschüre schrieb, war das Musikleben innerhalb und ausserhalb der Kirche von einer Elite reicher Bürger dominiert.[11] Professionelle Musiker waren ihnen untergeordnet, und die Geistlichkeit mischte sich in der Regel in Fragen der Musik nicht ein. Von 1865 an änderten sich die Beziehungen innerhalb der Kirchenmusik, weil der Episkopat während des Provinzialkonzils von Utrecht Regulierungsmassnahmen ergriff und damit die Verantwortung für die Musik in der Kirche an sich zog. Zu diesem Zeitpunkt waren professionelle Musiker an der Konfessionalisierung kaum beteiligt, aber das änderte sich im Jahre 1903 mit der Ankunft der Durchsetzungskommissionen.

8 Idem, 2. «wuftheid aan zich hebben, of den theaterstijl nabootsen of gevoel opwekken dat in de kerk muziek op zijn plaats is, noch eindelijk dezulke die door meer op zamenschreeuwen dan zamen-zingen te gelijken de godsvrucht der geloovigen verstoren, en haar meer verstrooijen dan opwekken en voeden».

9 Ibidem. «ernst en waardigheid, zuiverheid en majesteit».

10 Pius PP X, Motu proprio over de gewijde muziek, in: Gregoriusblad, 29 (1904), 1–6, 6.

11 Jeroen van Gessel, Een vaderland van goede muziek, Utrecht 2004, 25–29.

Diese sorgten dafür, dass Chorleiter und Komponisten geistlicher Musik nicht mehr abseits stehen konnten: Einerseits mussten sie sich jetzt für die Musik, die sie mit ihren Chören in der Kirche ausführten, verantworten und ihre Kirchenkompositionen prüfen lassen; andererseits waren sie durch ihre Teilnahme an der Zensurkommission an der Überprüfung von Kirchenkompositionen beteiligt und daher mitverantwortlich für die Musik, die in der Kirche aufgeführt wurde.

Konfessionalisierung ausserhalb der Kirche

Zunächst bezog sich die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens ausschliesslich auf die Musik und Aufführungspraxis in der Kirche und wurde hauptsächlich von der Geistlichkeit betrieben. In meiner Dissertation beschreibe ich einige ausserkirchliche Fälle, die sich für eine katholische Profilierung ausgezeichnet eigneten, aber nie eine solche konfessionelle Bedeutung erreichten. Ein Beispiel hierfür sind die Vincentiuskonzerte, die jährlich von 1890 bis zum 1929 in Arnheim stattfanden. Diese Wohltätigkeitskonzerte wurden von dem katholischen Vincentiusverein organisiert, aber hatten insbesondere eine künstlerische, philanthropische und soziale Funktion. Fast vier Jahrzehnte waren die von Jacques Ruijgrok (1862–1935) dirigierten Konzerte der jährliche Höhepunkt für alle Bürger der Stadt, nicht nur Katholiken. Ein weiteres Beispiel ist der katholischen Musiker Jos Verheijen (1837–1924). Verheijen war einer der führenden Organisten seiner Zeit und der Gründer und Vorsitzende der niederländischen Vereinigung der Organisten. In seiner Arbeit hatten religiöse Werte immer eine wichtige Rolle gespielt, aber er hat in der Öffentlichkeit nie Rechenschaft für seine Katholizität abgelegt. Wie bei Ruijgrok stützten sich seine Aktivitäten ausserhalb der Kirche eher auf allgemein christliche als spezifisch katholische Werte.

Trotzdem war die Entwicklung eines spezifisch katholischen Musiklebens nicht auf den religiösen Bereich beschränkt. Doch dieses Musikleben ausserhalb der Kirche folgte erst Jahrzehnte später, von etwa 1917 an, und verlief darüber hinaus viel kapriziöser. Anders als im kirchlichen Bereich wurde die Konfessionalisierung ausserhalb der Kirche von Musikern gesteuert und nicht von Geistlichen. Die Profilierung der katholischen Identität akzentuierte ausserhalb der Kirche andere Schwerpunkte als innerhalb der Kirche. In der Kirche wurde die Beziehung zwischen Liturgie und Musik betont, die sich im Repertoire und in der Art und Weise, wie sie aufgeführt werden sollte, ausdrückte. Ausserhalb der Kirche entstand nicht ein als katholisch erkennbares Repertoire noch wurden auf breiter Basis katholische Chöre und Musikvereine gegründet, sondern der Schwerpunkt lag auf der Musikausbildung von und für Katholiken und auf der Interessenvertretung der katholischen Musiker.

Zwei Fallstudien

Wie ich schon anführte, zeigt meine Forschung, dass die Konfessionalisierung der niederländischen Musikszene von der Wechselwirkung zwischen Klerikern und Musikern bestimmt war. Dabei wurden immer wieder drei Themen diskutiert: ob Musik in der Kirche zum Gebiet der Religion gehöre oder der Kunst; die Diskrepanz zwischen der Theorie der Regulierung und den Möglichkeiten und Grenzen der Praxis; und wer in Sachen katholische Musik weisungsbefugt sei: Kleriker oder Musiker. Ich werde meine Schlussfolgerungen anhand zweier Fallstudien erläutern: Die Aufführungspraxis der Musik Palestrinas in den 1890er Jahren in den Niederlanden und eine Diskussion über die Aufführungspraxis der Gregorianik in den 1930er Jahren.

Nach Auffassung des Klerus stellten die Gregorianik und das Werk von Palestrina die wichtigste Musik in der katholischen Kirche dar. Gregorianik wird in den Richtlinien des Provinzialkonzils im Jahre 1865 und dem Motu proprio von 1903 als die eigentliche Musik der katholischen Kirche bezeichnet. Vorzugsweise wurde diese Musik während der Messe gesungen. Darüber hinaus war auch die polyphone Musik Palestrinas erlaubt; und als dritte Möglichkeit Musik, die nach dem Vorbild Palestrinas komponiert war. Letztere lasse ich hier ausser Betracht.

Palestrina

Giovanni Pierluigi da Palestrina (1525/1526–1594) war ein römischer Komponist. Im neunzehnten Jahrhundert waren die Menschen davon überzeugt, dass er persönlich dafür gesorgt hatte, dass am Konzil von Trient, das von 1545 bis 1563 stattfand, die Musik in der Kirche nicht verboten wurde.[12] Was war geschehen? Die kirchliche Musik hatte sich in einer Weise entwickelt, dass der Text unverständlich geworden war. Während des Konzils von Trient wurde angeregt zu untersuchen, ob es möglich wäre, polyphone Musik zu schreiben, in der der Text noch gut zu verstehen ist. Mit dieser Aufgabe wurde Palestrina betraut. Wenn ihm dies gelänge, sollte die Musik in der Kirche gerettet werden, wenn es aber misslänge, sollte die mehrstimmige Musik aus der Kirche verbannt werden. Die beiden ersten Messen, die Palestrina schrieb, überzeugten die Kardinäle nicht, aber dann schrieb er die *Missa Papae Marcelli*. Der bereits genannte Janssen nannte diese Messe «das Wunderstück religiöser Schlichtheit und Majestät, das Kunstwerk, in dem er sich als ein Dante erhob, und womit er den Bestand der Kirchenmusik für immer sicherte.»[13]

[12] Siehe zum Beispiel: Janssen, Geschied- en oordeelkundige beschouwingen (wie Anm. 6), 24–28.

[13] Idem, 25–26. «dat wonderstuk van godsdienstige eenvoud en majesteit, dat kunstgewrocht, waarin hij zich als een Dante verhief, en waardoor hij voor altoos het behoud der kerkelijke muzijk waarborgde».

Die Frage der Aufführungspraxis der sakralen Musik Palestrinas betrifft die Katholisierung von Musik, die Zuweisung einer spezifisch katholischen Bedeutung an die Musik. In verschiedenen Publikationen im *Gregoriusblad* argumentierte die Geistlichkeit, dass die sakrale Musik Palestrinas der katholischen Kirche gehörte. Aber Worte allein waren nicht genug. Die Theorie sollte in die Praxis umgesetzt werden: Katholiken konnten sich diese Musik tatsächlich aneignen, indem sie während des Gottesdienstes aufgeführt wurde. Das geschah in den Niederlanden zum ersten Mal im Jahre 1879 in der St. Katharinen-Kathedrale in Utrecht.[14] Der Kirchenchor der Kathedrale, der aus Männern und Jungen bestand – es war Frauen ja verboten, in der Kirche zu singen – führte damals die *Missa Aeterna Christi Munera* von Palestrina auf. Ein Jahr später folgte die Aufführung der *Missa Papae Marcelli* durch den gleichen Chor in der gleichen Kathedrale. Ein Jahr später jedoch, im Jahr 1881, wurde dasselbe Stück in einem Konzertsaal von einem Chor aufgeführt, der aus Männern und Frauen bestand.[15] Diese Aufführung durch einen säkularen Chor in einer säkularen Umgebung – und viele ähnliche Konzerte, die folgten – erschwerten den Anspruch von Klerikern auf die Musik Palestrinas als katholische Musik.

Dies war aber nicht das Einzige, was einer erfolgreichen Aneignung einen Streich spielte. Der Chor der Kathedrale war ein aussergewöhnlich guter Chor. Für die meisten Kirchenchöre, die ausschliesslich aus Amateuren bestanden, war die Musik von Palestrina viel zu hoch gegriffen. Bis zum Ersten Weltkrieg war die Zahl der Pfarreien, in denen Palestrina ausgeführt wurde, extrem klein.[16] Erst in der Zwischenkriegszeit stieg die Anzahl der Aufführungen der Musik von Palestrina als Teil der Liturgie etwas an.

Inzwischen wurde die Musik von Palestrina, in der Regel in Verbindung mit Werken von Zeitgenossen, immer mehr aufgeführt von Chören mit semi-professionellen Sängern ausserhalb der katholischen Kirche. Und nicht nur in Konzertsälen, sondern auch in protestantischen Kirchen.[17]

Die sakrale Musik Palestrinas wurde sowohl in katholischen Kirchen als auch in protestantischen Kirchen und Konzertsälen aufgeführt, als Teil der Liturgie und in Konzerten, durch professionelle Sänger und Amateure, und sowohl mit Frauen als auch Jungen als Besetzung für die höchste Stimme. Diese Situation war für einige Autoren Anlass zu einer Besprechung der idealen Aufführung dieser Musik. Was man als die ideale Aufführung betrachtete, hing ab von der Funktion, die Palestrinas Musik zugeschrieben wurde. Stand sie im Dienst der Religion oder war sie Kunst? Diese Frage wurde in mehreren Artikeln im katho-

[14] Wouter Paap, Honderd jaar kathedrale koor Utrecht 1869–1969, Utrecht 1969, 9–10.
[15] Idem, 7.
[16] Siehe zum Beispiel Jahresberichte von Kirchenchören publiziert im Gregoriusblad.
[17] Zum Beispiel einer der berühmtesten niederländische a cappella Chöre, Klein-Koor a Cappella, von Anton Averkamp (1861–1934). Anton Averkamp, Gedenkschrift Amsterdamsch A cappella-koor 1890–1915, [Amsterdam 1915].

lischen *Gregoriusblad*, der Zeitschrift der Gregorius-Gesellschaft, und im neutralen Musikmagazin *Wochenblatt für Musik* diskutiert.

Der Standpunkt des *Gregoriusblad* war klar: Die Musik Palestrinas war Religion. In einem Artikel aus dem Jahr 1894, anlässlich des 300sten Todestags von Palestrina, ging der Autor, Priester J.A.S. van Schaik (1862–1927), umfassend ein auf die Bedeutung seiner Musik für den Katholizismus im Allgemeinen und die Kirchenmusik im letzten Dezennium des 19. Jahrhunderts im Besonderen.[18] Er ist ein eindrucksvolles Beispiel dafür, wie die Erfindung einer Tradition (invention of tradition) ein Prozess ist, in dem neue Praktiken durch die Schaffung einer Beziehung mit einer geeigneten Vergangenheit legitimiert werden. Dadurch wird eine Kontinuität suggeriert, die in der Tat nicht besteht.

Die geeignete Vergangenheit, mit der Van Schaik eine Beziehung herstellte, war natürlich das sechzehnte Jahrhundert, die Zeit des Konzils von Trient, als Palestrina die Musik in der Kirche gerettet hat. Danach argumentierte er, dass Palestrinas Musik nie wirklich verschwunden gewesen wäre, sondern in aller nach ihm geschriebenen Musik immer weiterlebte. Aber, so fuhr Van Schaik fort, die Schönheit der kirchlichen Werke Palestrinas basierte nicht nur auf seiner Musikalität, sondern auch auf der Tatsache, dass Palestrina ganz vom Katholizismus durchdrungen war. Er beherrschte die Kunst, so Van Schaik, aber das war nur ein «Skelett». Es war sein Geist, der diese «trockenen Knochen» so sehr beseelte, «dass er die Seele bis ins Innerste berührt».[19] Und deshalb, so baut Van Schaik auf diesem Gedanken weiter auf, kann seine Musik eigentlich nur von Menschen gesungen werden, die mit dem katholischen Gottesdienst durch und durch vertraut sind. Mit anderen Worten: nur Katholiken können seine Musik singen.

Dann erläutert Van Schaik die Bedeutung Palestrinas für den zeitgenössischen Katholizismus des späten neunzehnten Jahrhunderts. Den kontemporären Katholizismus beschreibt Van Schaik als konservativ und antimodern. Die Musik Palestrinas passte so gut dazu, weil er in seiner Zeit auch konservativ und antimodern war. Modern war die hoch entwickelte geniale Polyphonie von Komponisten wie Josquin des Prez (1450/1455–1521), aber das war nur die Aussenseite, Virtuosität, nur Kunst. Palestrina jedoch ging in die Tiefe, erneuerte die Beziehung zwischen Wort und Ton und stellte die Musik in den Dienst eines höheren Ziels.

In den Artikeln in dem *Wochenblatt für Musik* fällt auf, dass die Autoren – der Cellist, Lehrer der klassischen Sprachen und liberale Agnostiker Hugo Nolthenius (1848–1929) und der katholische Musiker Anton Averkamp (1861–1934) – ebenfalls überzeugt sind von den künstlerischen und religiösen Qualitäten der Musik Palestrinas und sogar ein ähnliches Vokabular verwenden. Der einzige

[18] J.A.S. van Schaik, Palestrina 2 februari 1594 – 2 februari 1894, in: Gregoriusblad, 19 (1894), 3–6.

[19] Idem, 4. «Dit alles [...] is slechts geraamte van Palestrina's kunst. Maar de geest, die in de dorre beenderen gevaren ze bezielt, [...] die de ziel tot in haar binnenste ontroert».

Unterschied besteht darin, dass sie die auffallende Aneignung der Musik Palestrinas als katholische Musik unterlassen.

Die Beurteilung dieser Musik als Kunst hatte wohl Einfluss auf die Bewertung der verschiedenen Aufführungen. In der Kirche wurden die höchsten Stimmen von Jungen gesungen, weil dies Frauen verboten war und weil es in der Zeit von Palestrina so üblich war. Im selben Jahr 1894, in dem Van Schaik seinen Artikel veröffentlichte, erörterte Nolthenius anlässlich eines Konzerts, warum er Frauen als höchste Stimmen bevorzugte.[20] Das Konzert, auch anlässlich des 300-jährigen Todestags von Palestrina, fand im Rahmen der jährlichen Generalversammlung der Gregorius-Gesellschaft statt. Für Nicht-Katholiken war es eine einmalige Gelegenheit, einer Aufführung von Palestrinas Musik beizuwohnen, die von einem Chor bestehend aus Männern und Jungen ausgeführt wurde. Nolthenius argumentierte folgendermassen: Da die Aufführung von Palestrinas Musik eine Form von Kunst ist, muss sie den höchsten Ansprüchen an Kunst genügen. Das bedeutet, die Musik sollte von den besten Stimmen gesungen werden. Bei dem Konzert, das er gehört hatte, war das nicht der Fall. Und das war nicht überraschend, weil ein Kirchenchor aus Amateuren besteht und damit per Definition nicht aus den besten Stimmen. Das gleiche gilt für ihn in Bezug auf die Jungenstimmen. Er war nicht gegen die Aufführung der Musik, wie sie zur Zeit Palestrinas geschah, aber nur dann, wenn «die Jungensstimmen ganz den Anforderungen der Kunst entsprechend [...] ausgebildet waren».[21] So war es, dachte er, sicher auch bei den alten Italienern Praxis. Dies war jedoch bei der besprochenen Ausführung nicht der Fall.

Eine erfolgreiche Aneignung der Musik Palestrinas ist nicht gelungen. Noch im Jahr 1939 nannte es ein prominenter Leiter der Gregorius-Gesellschaft eine «für die katholische Kirchenmusik zunehmend beschämende Praxis, dass diese Schätze einer Blütezeit der liturgischen Musik nur in Konzertsälen oder gemieteten protestantischen Kirchen zu hören sind!»[22]

Gregorianik

Im Gegensatz zur Musik Palestrinas gab es keine Debatte darüber, ob die Gregorianik katholische Musik wäre. Freund und Feind waren sich darüber einig, dass der geeignete Ort für diese Musik die katholische Kirche während des Gottesdienstes war. Dennoch blieb genug zu diskutieren übrig.

[20] [Hugo] N[olthenius], De viering van Palestrina's en Lassus' derde eeuwgetijde te Utrecht, door de Nederlandsche St. Gregorius-Vereeniging, in: Weekblad voor Muziek, 1 (1894), 283–284.

[21] Idem, 283. «de jongensstemmen geheel naar den eisch der kunst [...] waren gevormd».

[22] A.I.M. Kat, De geschiedenis der kerkmuziek in de Nederlanden sedert de hervorming, Hilversum 1939, 231. «voor de katholieke kerkmuziek steeds meer beschamende practijk, dat deze schatten uit een bloeitijdperk der liturgische muziek slechts te horen zijn in concertzalen of afgehuurde protestantsche kerken!»

Die Gregorianik ist einstimmige Musik, die Teil der Liturgie ist. Der Legende nach wurden die Melodien im sechsten Jahrhundert von Papst Gregor geschrieben, daher der Name. Aber die Forschung hat bewiesen, dass die ältesten Melodien auf rund 900 datieren.[23] Die Gregorianik-Forschung begann in der Mitte des neunzehnten Jahrhunderts.[24] Von Anfang an gab es zwei Schulen. Eine unter Leitung der Benediktiner von Solesmes, die andere wurde von Geistlichen der so genannten cäcilianischen Bewegung geführt, mit der Stadt Regensburg als Zentrum. Der Cäcilianismus wollte die Kirchenmusik als integralen Bestandteil der Liturgie wiederherstellen. In ihrer Suche nach der ursprünglichen Gregorianik gingen die Forscher von Regensburg zurück bis zum Konzil von Trient und der nachtridentinischen Veröffentlichung der *Medicaea* von 1614–1615, von der man im 19. Jahrhundert dachte, dass sie von Palestrina zusammengestellt worden war. In Solesmes untersuchten die Benediktiner eine grosse Anzahl mittelalterlicher Handschriften, um Unterschiede und Übereinstimmungen zu erfassen und so die meist reine Gregorianik zu rekonstruieren.

Über Jahrzehnte waren Solesmes und Regensburg in einen Kampf um die Authentizität der Gregorianik verstrickt. Am Anfang war Regensburg am erfolgreichsten. Im Jahre 1868 erwarb der Regensburger Verlag Friedrich Pustet für 30 Jahre das Recht, alle offiziellen römischen Gesangbücher zu drucken, und im Jahre 1871 erschien die *Neo-Medicaea*. Doch auch die Forscher in Solesmes setzten ihre Arbeit fort, publizierten ihre Ergebnisse und inaugurierten im Jahre 1889 eine beeindruckende Reihe gregorianischer Gesangbücher in Faksimile – die *Paléographie Musicale*. Dies um zu zeigen, dass die Melodien der *Neo-Medicaea* nicht original waren. Es gelang ihnen, den Papst davon zu überzeugen, und als das Druckprivileg Pustets 1898 abgelaufen war, beschloss Papst Leo XIII von nun an der Linie von Solesmes zu folgen. Ab 1908 erschien die *Editio Vaticana*.

Aber es ergab sich ein neues Problem, nämlich zwischen den beiden Hauptforschern aus Solesmes, Pothier und Mocquereau. Es entstand unter anderem eine Diskussion über den Rhythmus. Da diesbezügliche Anweisungen in den mittelalterlichen Handschriften fehlten, war das eine Frage der Interpretation. Pothier fand, dass die Musik als Leitlinie zu dienen hätte, während Mocquereau den Text als Ausgangspunkt wählte. Der Papst favorisierte Pothier, worauf Mocquereau nicht länger an der Ausgabe teilnehmen wollte und seine eigenen Bücher zu veröffentlichen begann. Diese Bücher waren, was Text und Melodie betrifft, der *Editio Vaticana* ähnlich, jedoch mit dem Unterschied, dass Mocquereau rhythmische Zeichen hinzufügte, die es leichter machten, die Melodien auszuführen. Diese Ausgabe wurde vom Papst toleriert und ist in den Niederlanden auf breiter Basis verwendet worden. Von klerikaler Seite war man hierüber anfänglich nicht begeistert – der Klerus bevorzugte die Ausgabe ohne rhythmische Zei-

[23] Martin Hoondert, Gregoriaans in de steigers. Restauratie en verspreiding aan het begin van de twintigste eeuw, Utrecht/Kampen 2003, 126–127.

[24] Idem, 40–50.

chen, weil das doch die einzige Edition war, die vom Papst empfohlen wurde –, aber um 1920 hatte jeder sich mit dieser Vorliebe abgefunden.

Zehn Jahre später jedoch, im Jahre 1930, war die Gregorianik in den Niederlanden wieder Gegenstand eines hoch aufbrausenden Streits. Anstifter war Hubert Cuypers (1873–1960). Cuypers war ein prominenter Musiker innerhalb und ausserhalb katholischer Kreise. In einem Artikel in der katholischen Zeitung *Die Zeit* nahm Cuypers den Kampf mit den Vertretern der Ausgabe Mocquereaus auf. Er präludierte seinen Artikel folgendermassen:

> «Es ist endlich Zeit, einem systematisch falsch informierten Publikum klar und unumwunden zu erklären, dass im aktuellen Kirchenmusikleben die berühmte Methode von Solesmes ein unhaltbares System ist, über das wir am besten [...] schweigen sollten wie Trappisten.»[25]

Nach Cuypers wussten Katholiken in den meisten Ländern Europas, dass mittlerweile wissenschaftlich erwiesen war, «dass Dom Mocquereaus rhythmische Lehre nicht mehr als ein unwissenschaftliches System ist, das alle musikologischen, historischen, philologischen und paleographischen Daten und Fakten mit Füssen tritt».[26]

Nur in den Niederlanden und in Amerika wurde am System Mocquereaus hartnäckig festgehalten. Cuypers warf Publizisten und Gregorianikdozenten vor, dass sie nicht auf der Höhe der neuesten musikwissenschaftlichen Gregorianikforschung seien und bezichtigte sie des Dilettantismus.

In seinem Artikel schrieb er überdies, eine Zeitung sei nicht der richtige Ort für eine wissenschaftliche Auseinandersetzung. Er kündigte eine Reihe von Artikeln im allgemeinen Musikmagazin *Caecilia* an. Aber darauf konnten einige der Angesprochenen nicht warten. Der eine wollte richtig stellen, dass er kein Dilettant sei, ein anderer war verärgert über Cuypers' Ton und fand es wirklich dumm von Cuypers, einen so angesehenen Mann wie Mocquereau anzugreifen.[27] Er fragte sich, ob Cuypers ausreichende Kenntnisse besässe, die einen solchen Angriff rechtfertigten. Auch wird Cuypers zu viel «eigenes und Standes-Interesse» vorgeworfen, womit gemeint war, dass der «Stand» der Musiker, dem

[25] H. Cuypers, Het Gregoriaansch van Solemnes niet houdbaar. Het berust op geen enkelen redelijken Grondslag, in: De Tijd, 20 November 1930. «Het wordt eindelijk tijd, om beslist en onomwonden aan een systematisch onjuist ingelicht publiek te verklaren, dat in het huidige kerkelijk-muzikale leven de befaamde methode van Solesmes een onhoudbaar systeem is, waarover wij mettertijd liefst [...] zullen zwijgen als Trappisten.»

[26] Ibidem. «dat Mocquereau's rhytmische leer niet meer dan een onwetenschappelijk systeem is, dat alle musicologische, historische, philologische en paleografische gegevens en feiten met voeten treedt».

[27] E. Bruning, Het Gregoriaans en Solesmes. Het berust op redelijken Grondslag, in: De Tijd, 22 november 1930; C. Bloemen, Het Gregoriaansch van Solesmes gehandhaafd. En door den H[eilige] Stoel aangemoedigd, in: De Tijd, 25 november 1930; T. van der Bijl, Gregoriaansche Gramophoonplaten uit Venray. De Strijd van Hub[ert] Cuypers tegen de Methode-Solesmes, in: De Tijd, 26 november 1930; J.C.W. van de Wiel, Voor of tegen Solesmes. Kijken door een gekleurd Ruitje geeft een gekleurd Beeld, in: De Tijd, 27 november 1930; J. Vollaerts, Het gregoriaansch en Solesmes. Het systeem van Solesmes practisch het beste. Waarom het redelijk schijnt, in: De Tijd, 2 december 1930.

Cuypers angehörte, dem von Wissenschaftlern wie Mocquereau untergeordnet war, und dass die Theorie der Wissenschaft mehr Autorität inne habe als die Erfahrung der Praxis.

Im Januar, Februar und März 1931 veröffentlichte Cuypers drei Artikel in *Caecilia*.[28] Cuypers begann wieder mit einer Provokation, indem er darauf hinwies, dass für seine Ideen im *Gregoriusblad* kein Raum war, und er darum zu einem allgemeinen Musikmagazin seine Zuflucht hätte nehmen müssen.[29] Er argumentierte, dass neuere Forschungen zum gregorianischen Choral vor 1100 ergeben hätten, dass Mocquereaus Lösung für die Rhythmusfrage nichts taugte, dass aber das *Gregoriusblad* darüber schwieg, mit der Folge, «dass der wachsende R. K. Organisten- und Dirigentenstand Mocquereau's Arbeit als Quelle des wahren Wissens bezeichnet, und die rhythmischen Editionen [...] in der liturgischen Praxis akzeptiert und gefördert werden aufgrund der Wünschbarkeit einer gänzlich fiktiven Einheit.»[30]

Das Interesse an Cuypers Artikel war gross. In Zeitungen erschienen Zusammenfassungen und Reaktionen.[31] Cuypers gewann an Boden. Von denen, die davor auf den Artikel in *Die Zeit* eingegangen waren, reagierten einige gar nicht mehr, andere nur im *Gregoriusblad*. Ein paar anerkannten, dass Cuypers wohl zum Teil Recht hatte.[32] Darüber hinaus war die Meinung zu vernehmen, dass Cuypers nicht dazu qualifiziert sei, Mocquereaus Editionen zu kritisieren.[33]

Ein anderer Musiker, Elbert Franssen (1873–1950), fügte der Diskussion eine weitere Nuance hinzu, indem er darauf hinwies, dass die rhythmischen Editionen eine disziplinierende Rolle spielen würden, weil sie eine «quasi-offizielles Ge-

[28] H. Cuypers, Nieuw licht in het Gregoriaansche vraagstuk. Mensuralisme of cantus planus?, in: Caecilia, 88 (1930–1931), 52–57; H. Cuypers, Nieuw licht in het Gregoriaansche vraagstuk. Pothier, Mocquereau en Jeannin, in: Caecilia, 88 (1930–1931), 78–84; H. Cuypers, Nieuw licht in het Gregoriaansche vraagstuk. Mocquereau's rhythmiek, in: Caecilia, 88 (1930–1931), 100–110.

[29] Idem, 52.

[30] Idem, 107. «dat aan den opgroeienden R.K. organisten- en directeurenstand Mocquereau's oeuvre als de bron der ware kennis wordt aangewezen, en de rhythmische edities [...] in het liturgisch gebruik aanvaard en gepropageerd worden op grond van de wenschelijkheid eener totaal fictieve eenheid».

[31] De strijd om ons gregoriaansch. Mensuralisme of cantus planus?, in: De Maasbode, 7 januari 1931; T. van der Bijl, De polemieken over het Gregoriaansch, in: De Tijd, 13 januari 1931; De gregoriaansche quaestie. «Studiën» en «Caecilia – het Muziekcollege», in: De Tijd, 10 februari 1931; De strijd om ons gregoriaansch. Wetenschap en zang-practijk, in: De Maasbode, 14 februari 1931; De strijd om ons gregoriaansch. Mocquereau en de practijk. Een «rehabilitatie», in: De Maasbode, 12 maart 1931; Drie verhandelingen over ons Gregoriaansch, in: De Tijd, 21 maart 1931.

[32] E. Bruning, De grondslagen van onze tegenwoordige uitvoering van het Gregoriaans, in: Gregoriusblad, 56 (1931), 23–28, 43–47, 65–67, 139–146, 192–196, 205–208, 227–230, 247–251; J. Vollaerts, Het gregoriaansch en Solesmes. Wetenschap, aesthetica en practijk, in: Studiën: tijdschrift voor godsdienst, wetenschap en letteren 63 deel 115 (1931), 8–137, 194-222.

[33] W. Kerssemakers, De strijd over de gregoriaansche rhythmiek. Mocquereau en Jeannin. Waarom een afwachtende en gereserveerde houding?, in: De Maasbode, 21 maart 1931.

präge» erhalten hatten.[34] Nach Franssen wurde jeder, der diese Editionen kritisierte, ausgeschlossen. Hierdurch wurde eine künstliche Einheit kreiert, in der sofort jede abweichende Meinung verdächtig gemacht werde. Auch Franssens Artikel war eine Anklage gegen den Dilettantismus, der im Zusammenhang mit der Gregorianik herrschte. Er erwähnte in seinem Artikel nicht nur den Dilettantismus der Kleriker, sondern den Dilettantismus aller, Musiker und Geistlicher, die sich, ausgestattet mit den rhythmischen Ausgaben Mocquereaus und einem Kurs in gregorianischem Choral, bereits als Experten betrachteten. «Seitdem ist es für den Professionellen besser, eine abwartende Haltung einzunehmen und lieber erst einmal zu sehen, wie der Hase läuft.»[35] Er verglich die Art und Weise, in der Befürworter der rhythmischen Ausgaben ihren Willen der gesamten katholischen Gemeinschaft aufzwangen, mit der autoritären und verbissenen Art und Weise, in der moderner Sympathien beschuldigte Glaubensbrüder von reaktionären Katholiken als schlechte Katholiken diffamiert wurden. Musiker wurden nicht mehr aufgrund ihres fachlichen Könnens beurteilt, sondern danach, ob sie der rhythmischen Lehre genügten.

Franssens Artikel zeigt, wie die Gregorianik für die konfessionelle katholische Profilierung verwendet wurde. Die Aufführungspraxis des Gregorianischen Chorals wurde mit der Katholizität der Anhänger der einen oder der anderen Richtung verbunden.

Viel mehr als über die Gregorianik selbst wurde darüber diskutiert, wer in Bezug auf ihre Aufführung das Sagen hatte: die Musiker oder die Koryphäen der Gregorius-Gesellschaft, die den offiziellen kirchlichen Standpunkt hinsichtlich der Musik vertraten. In der Praxis ging es um einen Konflikt zwischen Laien (Musikern) und der Geistlichkeit, die repräsentiert wurde von der Gregorius-Gesellschaft. Cuypers, und in seinem Kielwasser Franssen, warfen den Gewährsmännern der Gregorius-Gesellschaft vor, dass die fachliche Kompetenz der Musiker nicht respektiert würde; dass die Musiker unvollständig und ungenau informiert würden, da sie nicht in geeigneten Zeitschriften über relevante wissenschaftliche Forschung unterrichtet würden, auf deren Grundlage sie sich eine eigene Meinung bilden könnten. Sie kritisierten die Gregorius-Gesellschaft auch dahingehend, dass sie ihre Auffassung den Musikern und Gläubigen aufzwingen würde.

[34] E. Franssen, De Solesmer Rythmiek. Om zijn Restauratie en zijn Uitvoeringen dient Solesmes hooggeacht. Maar men onthoude zich van Namaak-Solesmes, in: De Tijd, 6 maart 1931. «quasi-officieel cachet».

[35] Ibidem. «sindsdien is 't voor den professional zaak om 'n afwachtende houding aan te nemen en de kat maar liever 'ns uit den boom te kijken».

Zum Schluss

Die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens war ein mehrschichtiger Prozess, der auf verschiedenen Ebenen stattfand. In diesem Artikel habe ich zwei dieser Ebenen besprochen: die Ebene der kirchlichen Gesetzgebung und die Ebene der Auslegung und Anwendung der Vorschriften durch die Musiker. Ausser einem mehrschichtigen Prozess war die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens ein Vorgang, der durch eine ungleichmässige Entwicklung gekennzeichnet ist. Konfessionalisierung begann bereits im Jahre 1850 mit Janssens Broschüre, wurde aber erst nach dem Konzil von 1865 in die Praxis umgesetzt. Sie hat sowohl innerhalb als auch ausserhalb der Kirche stattgefunden, aber die Konfessionalisierung ausserhalb der Kirche erfolgte erst viel später. Und schliesslich war sie ein Prozess, der nicht nur durch den Klerus bestimmt wurde, sondern durch die Interaktion zwischen Klerus und Musikern, zwischen Geistlichkeit und Laien.

Musik als Mittel der Konfessionalisierung in den Niederlanden 1850–1948

Über Jahrhunderte nahmen Katholiken in den Niederlanden eine untergeordnete Position ein. Das endete mit der neuen Verfassung von 1848, von wo an die Katholiken von einer heterogenen Gruppe ohne grosse Kohärenz zu einer beachtenswerten religiösen Gruppe in der Niederländischen Gesellschaft wurden. Die Geschichte der Niederländischen Katholiken wurde gut erforscht, aber Musik spielte darin eine sehr marginale Rolle. Niederländische katholische Kirchenmusik wurde beforscht, aber nur die Musik in der Kirche und aus einer Klerikerperspektive oder einer Perspektive katholischer Institutionen. In meiner Dissertation zur Konfessionalisierung niederländischen Musiklebens von 1850 bis 1948 analysierte ich die katholische niederländische Kirchengeschichte inner- und ausserhalb der Kirche aus der Perspektive der Musiker. In vorliegendem Artikel, basierend auf meiner Dissertation, bespreche ich die Konsequenzen dieser Wahl und die Entwicklung katholischen Musiklebens. Meine Studie zeigt, dass die Konfessionalisierung des niederländischen Musiklebens in dieser Periode durch eine Interaktion von Musikern und Klerikern bestimmt war, in der drei Themen unentwegt zur Diskussion standen: ob Musik in der Kirche zur Domäne der Religion oder aber der Kunst gehöre; die Diskrepanz zwischen der Theorie der Regulierung durch die Kleriker und die Möglichkeiten und Festlegungen der täglichen Praxis der Musiker; und wer für die katholische Musik verantwortlich sei: Kleriker oder Musiker. Ich illustriere die Schlussfolgerungen mit zwei Fallstudien zur Aufführungspraxis der Musik Palestrinas in den 1890er Jahren und einer Polemik zur Aufführung von Gregorianischem Gesang in den 1930er Jahren.

Konfessionalisierung – Niederlande – 1850–1948 – Katholische Musikgeschichte – Musiker – Motu proprio Tra le sollecitudini – Giovanni Pierluigi da Palestrina – Gregorianik – Hubert Cuypers – Gregorius-Gesellschaft.

La musique en tant que moyen de confessionnalisation aux Pays-Bas 1850–1948

Pendant des siècles, les catholiques des Pays-Bas eurent une position subordonnée. Ceci s'acheva avec la nouvelle constitution de 1848: à partir de là, le statut des catholiques passa d'un groupe hétérogène sans grande cohérence à un remarquable groupe religieux au sein de la société néerlandaise. L'histoire des catholiques néerlandais fut bien recherchée, mais la musique y joua un rôle très marginal. La musique d'église néerlandaise catholique fut analysée, mais seulement la musique dans l'église et dans la perspective des ecclésiastiques ou des institutions catholiques. Dans ma dissertation sur la confessionnalisation de la vie musicale néerlandaise de 1850 à 1948, j'ai analysé l'histoire ecclésias-

tique catholique néerlandaise à l'intérieur et à l'extérieur de l'église dans la perspective des musiciens. Dans le présent article, en me basant sur ma dissertation, je discute les conséquences de ce choix et le développement de la vie musicale néerlandaise. Mon étude montre que la confessionnalisation de la vie musicale néerlandaise à cette période fut déterminée par l'interaction entre musiciens et ecclésiastiques, où trois thèmes ressortaient de manière constante: l'appartenance de la musique dans l'église au domaine de la religion ou de l'art; le décalage entre la théorie de la régulation par les ecclésiastiques et les possibilités et définitions de la pratique journalière des musiciens; enfin, qui est responsable de la musique catholique: ecclésiastiques ou musiciens. J'illustre mes conclusions à l'aide de deux cas d'étude sur la pratique d'exécution de la musique de Palestrina dans les années 1890 et d'une polémique sur la mise en œuvre du chant grégorien dans les années 1930.

Confessionnalisation – Pays-Bas – 1850–1948 – histoire de la musique catholique – musiciens – Motu proprio Tra le sollecitudini – Giovanni Pierluigi da Palestrina – grégorianisme – Hubert Cuypers – société gregorienne.

La musica come strumento di confessionalizzazione nei Paesi Bassi tra il 1850 e il 1948

Per secoli i cattolici ebbero nei Paesi Bassi una posizione sottomessa. Questa terminò con la nuova costituzione del 1848, quando i cattolici, da gruppo eterogeneo senza una grande coerenza, diventarono un gruppo religioso stimato nella società Olandese. La storia dei cattolici olandesi è stata studiata a fondo, ma la musica vi giocò un ruolo marginale. La musica sacra olandese è stata studiata, ma solo la musica di chiesa e dal punto di vista dei clerici o da quello delle istituzioni cattoliche. In questo articolo, che si basa sulla mia dissertazione sulla confessionalizzazione della vita musicale olandese dal 1850 al 1948, discuto le conseguenze di questa scelta e l'evoluzione della vita musicale cattolica. La mia ricerca mostra che la confessionalizzazione della vita musicale olandese in questo periodo veniva definita da un'interazione tra musicisti e clerici, in cui tre erano i principali temi in discussione: se la musica in chiesa fosse dominio della religione o dell'arte; la discrepanza tra la teoria della regolazione da parte dei clerici e le possibilità e le specificazioni della pratica quotidiana dei musicisti; e chi fosse responsabile della musica cattolica: i clerici o i musicisti? Illustro le conclusioni attraverso lo studio di due casi: la prassi esecutiva della musica di Palestrinas negli anni 1980 e una polemica sulla trasposizione dei canti gregoriani negli anni 1930.

Confessionalizzazione – Paesi Bassi – 1850-1948 – Storia della musica cattolica – Musicisti – Motu proprio Tra le sollecitudini – Giovanni Pierluigi da Palestrina – Gregorianico – Hubert Cuypers – società gregoriana.

Music as a means for confessionalization in the Netherlands 1850–1948

For centuries, Catholics in the Netherlands had a subordinate status in society. This ended in 1848 with a new constitution, after which Catholics developed from a heterogeneous group without much coherence into a recognizable religious group in Dutch society. The history of the Dutch Catholics has been thoroughly studied by researchers, but the role of music in Dutch Catholic history has only been marginally investigated. The study of Dutch Catholic musical life has by and large been restricted to Church music and from the perspective of the clergy and Catholic institutions. In my dissertation about confessionalization of Dutch musical life between 1850 and 1948, I chose to analyze Dutch Catholic music history within and outside the Church, from the perspective of musicians. In this article, based on my dissertation, I discuss the consequences of this choice and the development of Catholic musical life. My study shows that the confessionalization of Dutch musical life in this period was determined by an interaction between the clergy and the musicians, who discussed three themes over and over again: 1) whether music in the Church belonged to the domain of religion or that of art; 2) the discrepancy between the theory of the regulations by the clerics and the possibilities and confinements of the daily practice of the musicians; and 3) who was in charge of Catholic music: clerics or musicians. I illustrate the conclusions with two case studies: 1) the performance practice of the

music of Palestrina in the 1890s; and 2) a polemic about the performance of Gregorian chant in the 1930s.

Confessionalization – The Netherlands – 1850-1948 – Catholic music history – Musicians – Motu proprio Tra le sollecitudini – Giovanni Pierluigi da Palestrina – Gregorian chant – Hubert Cuypers – Gregory Society.

Petra van Langen, Dr., Independent scholar and Secretary of the Königliche Gesellschaft für Musikgeschichte der Niederlande (KVNM).