

Ueber den Vortrag

des

gregorianischen Choralgesanges

von

P. Gallus Küng, O. S. B.,
Professor.



Sarnen.

Druck von Jof. Müller.
1882.

Ueber den Vortrag des gregorianischen Choralgesanges.

„Psallite sapienter“
Ps. 46.

Eine der schönsten und liebsten Gaben, welche der allweise Schöpfer in die Brust des Menschen gelegt hat, ist ohne Zweifel der Gesang. Wer jemals dessen Einfluß auf Herz und Gemüth des Menschen kennen gelernt hat, der muß ihn lieben und hochschätzen; steht ja doch Nichts in so inniger Beziehung zu der tiefsten Seite des Menschenherzens als der Gesang. Was nur immer der Sterblichen Brust bewegt, klingt Alles wieder im Gesange: Bald laut aufjubelnde Wonne, bald herber Schmerz; bald innige Herzensfreude, bald sanfte Klage; bald heiße Sehnsucht, bald warmes Mitgefühl; bald freudige Hoffnung, bald bange Furcht — kurz, Alles, was an freudigen und schmerzlichen Gefühlen des Menschen Brust durchzieht, tönt wieder im Gesange und findet darin einen so treffenden Ausdruck, wie ihn das bloße Wort nie wiederzugeben im Stande ist. Wir stimmen darum mit Herz und Mund in die Worte des Dichters ein, wenn er singt:

„Muthiger bei dem Ruf der Posaune
Stürmt der Krieger in Kampf und Tod,
Froher begrüßt mit Waldhorns Tönen
Der Jäger das strahlende Morgenroth.
Melodischer zum Chore der Andacht
Stimmt der Orgel erhabenes Lied;
Aber was mit tieferem Beben
Alle Herzen gewaltig durchglüht,
Was der Seele ruft mit Sehnsuchtsworten
Und gen Himmel sie wirbelt in heiliger Luft,
Das ist in dem ewigen Reiche der Töne
Der Einklang der Stimme aus menschlicher Brust.“

Wenn nun der Gesang an und für sich eine solche Macht besitzt, wie sehr muß sich sein Einfluß, seine Bedeutung steigern, wenn er in den Dienst des Allerhöchsten tritt! Hier findet die Kunst des Gesanges das wahre Ideal, hier ist ihr das schönste und würdigste Ziel vorgesteckt: die Verherrlichung der Religion und die Erbauung des Volkes.

Im Dienste der Kirche fürwahr tritt uns die ganze und volle Bedeutung des Gesanges vor Augen, wie denn überhaupt alle Künste in der Kirche ihren Höhepunkt erreicht und ihre großartigsten Triumphe gefeiert haben.

Freilich können wir uns nicht verhehlen, daß in neuerer Zeit, wie die menschlichen Bestrebungen überhaupt, so auch die Kunst sich vielfach Gott und dem Christenthum entfremdet und der Welt und dem Irdischen sich dienstbar gemacht hat. Auch die edle Gesangkunst, als Dienerin des Heiligthums, hatte ihr hohes Ziel aus den Augen verloren, war ihrer hehren Aufgabe untreu geworden.

Um so erfreulicher ist die Thatsache, daß in unsern Tagen mit Eifer und Geschick daran gearbeitet wird, die hl. Kunst wieder zu ihrer wahren Bestimmung zurückzuführen. Allerdings fehlte und fehlt es nicht an gewaltigen Hindernissen, welche dieser Bewegung zum Bessern entgegenstehen.

Eines dieser Hindernisse ist unstreitig die Verkennung jenes ältesten Gesanges der Kirche, auf welchem die berühmtesten Tonkünstler jene Werke aufbauten, die noch jetzt als wahre Wunder der Musik angestaunt werden.

Dieser so vielfach verkannte Gesang ist kein anderer als der gregorianische Choral. An der Verkennung und Mißachtung dieses Gesanges aber trägt nebst verderbtem Geschmack und blinden Vorurtheilen der schlechte Vortrag die meiste Schuld.

Indem wir es in Folgendem versuchen, über den Vortrag einige Winke zu ertheilen, können wir nicht umhin, zu bemerken, daß uns dabei die edelste Absicht leitet, die Absicht nämlich, den Böglingen überhaupt und insbesondere denjenigen, welchen ihr künftiger Beruf die Kenntniß des Chorals zur Pflicht macht, ein richtiges Urtheil über denselben zu vermitteln.

Wir unterziehen uns dieser Aufgabe um so lieber und begeisterter, da wir jenem Orden anzugehören das Glück haben, in dessen Geschichte die Pflege des Choralgesanges zu einer der ehrwürdigsten Traditionen geworden ist.

Kaum über einen Gegenstand walten so unrichtige, ja oft ganz falsche Vorstellungen und Begriffe, wie über den kirchlichen Choralgesang. Viele glauben, Choral sei der in meist gleich langen Tönen sich hinziehende Gesang kirchlicher Lieder in der Volkssprache, wie solche bei verschiedenen außerkirchlichen Anlässen sowohl in katholischen, als auch in protestantischen Kirchen im Gebrauche sind. Andere dagegen verstehen unter Choral jene mehrstimmigen Gesänge, welche *viva voce*, d. h. ohne Begleitung irgend eines Instrumentes, aufgeführt werden.

So schön, so ernst und würdig das Eine wie das Andere sein mag, so ist dennoch Keines von Beiden Choral.

Eine richtige Begriffsbestimmung thut also vor Allem Noth.

Kirchlicher oder gregorianischer Choral heißt jener Gesang, der sich einstimmig, ohne Takt und Harmonie, in ebenso einfachen, als edlen und großartigen Melodien bewegt.

Wie schon der Name sagt, verdankt dieser Gesang seinen eigentlichen Ursprung dem hl. Papste Gregorius, dem Großen (590—604). Er war es, der die bisher zerstreuten christlichen Gesänge zu einem einheitlichen Ganzen sammelte, indem er die gesammte Liturgie für die verschiedenen Tage des Jahres zusammenstellte, die Lücken durch Beifügung neuer Gesänge ausfüllte und als Grundgesetz die richtige Declamation, die rhythmische Bewegung der Sprache durchführte.

Zur Durchführung seiner Reform errichtete Gregor zu Rom eine eigene Sängerschule, in welcher er persönlich und sogar vom Krankenbette aus Unterricht erteilte. Aus dieser Schule gingen dann jene eifrigen Pfleger des römisch-liturgischen Gesanges hervor, welche diesen nach verschiedenen Ländern, vorab nach England und Frankreich verbreiteten, ein Werk, um das sich vorzüglich der Benediktinerorden zu allen Zeiten verdient gemacht hat.

Von nun an betrachtete die römische Kirche den Choral stets als den ihr eigenen Gesang, wahrte sich und übte das Recht, die Aenderungen im Missale und Breviarium auch auf den gregorianischen Choral auszudehnen. Es wäre Unrecht zu behaupten, daß dieser Gesang jemals im Prinzip als eigentlicher Gesang der Kirche aufgegeben worden sei; vielmehr waren die Päpste und Bischöfe jederzeit bemüht, demselben sein Recht und seine Stellung im christlichen Cultus energisch zu vindiziren.

Am Ende des 16. Jahrhunderts zumal begann ein neuer Eifer in Herstellung der Einheit der Liturgie und des Gesanges, und überall verbreitete sich ein wahrer Wettstreit, den gregorianischen Choral zu den verschiedenen liturgischen Verrichtungen in größeren oder kleineren Ausgaben zu publiziren und die Ausführung desselben zu ermöglichen. Und noch in neuester Zeit unternahm es Papst Pius IX. ruhmvollen Andenkens, sämmtliche Choralbücher einer neuen Bearbeitung zu unter-

ziehen, die Gesänge der Feste, mit denen die Liturgie seit dem 17. Jahrhundert bereichert wurde, neu herstellen zu lassen. Welche Sorgfalt die Kirche auf den liturgischen Gesang verwendet wissen will, dafür zeugt u. A. das Breve des Papstes Pius IX. vom 30. Mai 1873. Es lautet also: „Wir empfehlen dringend allen Hochw. Diözesanbischöfen, sowie jenen Männern, welchen die Sorge für die hl. Musik obliegt, diese Aufgabe, weil es unser sehnlichster Wunsch ist, nicht nur in den übrigen Vorschriften der Liturgie, sondern auch im Gesange überall und in allen Diözesen die Einheit mit der römischen Kirche beobachtet zu sehen.“

Im gleichen Sinne sprach sich auch der gegenwärtig regierende Papst Leo XIII. aus, von dessen Sorge für den hl. Gesang die von ihm errichtete *scuola gregoriana* das schönste Zeugniß ablegt. Wir können kaum begreifen, warum der gregorianische Choral noch jetzt von Vielen so gering geschätzt, ja eigentlich mißachtet wird.

Abgesehen von seinem ehrwürdigen Ursprunge und seiner ruhmreichen Geschichte, ist schon die Sprache, in welcher er vorgetragen wird, wohlklingend und ehrwürdig; der Ort, wo er zum Lobe des Allerhöchsten erschallt, ist ein heiliger; die Gesangsweise ist bei aller Einfachheit klar und erhaben. Hören wir, was der berühmte Kulturhistoriker Ambros zum Lobe des Chorals bemerkt: „Kaum läßt sich“, sagt er, „eine allen Anforderungen besser entsprechende, zweck- und sachgemäßere Singart denken. Die Kunstgeschichte hat . . . auf die hohe Würde, die großartige Einfachheit und die eindringliche Kraft der in der Kirche gebräuchlichen gregorianischen Melodien hinzuweisen.“

Der geistreiche Thibaut nennt die ambrosianischen und gregorianischen Gesänge „wahrhaft himmlische, erhabene Gesänge und Intonationen, welche in den schönsten Zeiten der Kirche vom Genie geschaffen und von der Kunst gepflegt, das Gemüth tiefer ergreifen, als viele unserer auf den Effekt berechneten neueren Compositionen.“

Nicht minder günstig lautet das Urtheil Herders, wenn er sagt: „Man gehe das Ritual der griechischen und römischen Kirche durch, sie sind Gebäude, ich möchte sagen Labyrinth des musikalisch-poetischen Geistes“.

„Der Choral“, sagt ein berühmter Musiker der Neuzeit, „ist gleichsam die musikalische Hofsprache, die offizielle Ausdrucksweise der Kirche“. Vom großen Meister der Töne, vom gefeierten Mozart, ist die Aeußerung bekannt, daß er seinen ganzen Ruhm daran gäbe, wenn er der Componist eines einzigen Chorals, der Prästation, wäre. Ebenso wissen wir, daß der scharfsinnige Kritiker und tiefste Tonkünstler der Franzosen, Hector Berlioz, nichts in der Musik mit der Wirkung des Chorals „Dies irae“ vergleichbar hielt.

Angeichts solcher Urtheile und Zeugnisse, dergleichen wir noch viele anführen könnten, müssen wir uns fragen: Woher die Vorurtheile gegen diesen ehrwürdigen Gesang, woher die Geringschätzung? Wir glauben nicht zu irren, wenn wir behaupten, daß der schlechte Vortrag den Choral hauptsächlich in Mißkredit gebracht hat. Durch den guten Vortrag kann er, muß er wieder zu Ehren kommen.

Versuchen wir es darum einige Winke zu geben, welche für eine gute Ausführung des gregorianischen Gesanges durchaus von Nöthen sind. Wir berufen uns dabei auf die treffenden Worte des gelehrten Abtes Gueranger von Solesmes: „Die richtige Ausführung des gregorianischen Gesanges ist diesem so unerläßlich, daß, wären wir auch im Besitze des Antiphonariums, dessen sich der hl. Gregor bediente, dies uns nichts nützte, müßten wir seine wunderbaren Gesangstücke ohne Kenntniß des Rhythmus, ohne den richtigen Ausdruck vortragen hören“. —

I.

Wenn heutzutage von Musik die Rede ist, so denkt man zunächst an die moderne Musik mit ihren Takteintheilungen, ihrer Harmonie und Mensur, ihren Combinationen von Tönen und Accorden u. s. w. Nur in diesem Sinne pflegt das Wort „Musik“ und „Gesang“ gebraucht zu werden. Allein diese Auffassung gehört eben nur der figurirten und mensurirten Musik an.

Es gibt aber noch eine andere Art von Musik, welche älter ist, als die genannte, und die Grundlage jener bildet, eine Musik, welche keine Mensur im Sinne der modernen kennt, sondern die natürliche Rezitation bewahrt, wie Hermannus Contractus sich ausdrückt, eine Musik, deren Noten nicht bestimmt abgemessen sind, sondern eine natürliche, vom gesunden Geschmack eingegebene Ungleichheit besitzen und weniger dazu dienen, die Länge oder Dauer des Klanges, als vielmehr die Höhe und Tiefe des Tones und die zum richtigen Vortrag nöthige Flexion der Stimme anzugeben.

Diese Art Musik ist so alt als die Welt selbst, indem sie der Schöpfer dem Menschen zugleich mit der Sprache gegeben hat. Wir können sie daher richtig die musikalische Sprache nennen, deren sich ursprünglich der Mensch bediente, so oft er mit seinem Gotte verkehrte. Die alten Völker beteten singend und sangen betend. Dies beweist zur Genüge die Gebetsweise der alten Hebräer. Davon zeugen ferner die Chöre in der antiken Tragödie, wobei ja die Gottesverehrung ein so bedeutendes Moment bildete. Vom Koran wissen wir, daß er singend gebetet wird.

Die Gesetze dieser Musik beruhen mit Ausschluß alles Conventionalen lediglich auf den Naturanlagen des Menschen. Diese Musik nun, welche ihre niedrigste Stufe bei den bar-

barischen Völkern hatte, erreichte ihre herrlichste Entwicklung im gregorianischen Choral. Damit soll freilich nicht gesagt sein, daß die moderne oder künstliche Musik der Natürlichkeit entbehre; muß sich ja doch jede Kunst und jegliches Schaffen des Menschengewisses an irgend ein natürlich Gegebenes anlehnen!

Für den richtigen Vortrag des Chorals ist die Unterscheidung der natürlichen und künstlichen Musik von solcher Bedeutung, daß ohne dieselbe eine richtige Ausführung gar nicht erzielt werden kann, weshalb wir noch einläßlicher in diese Unterscheidung eingehen müssen.

Sehr analog dürfte hiefür die Unterscheidung von Naturpoesie und Kunstpoesie sein.

Wir folgen hier einem in Sachen berühmten Gewährsmann, welcher in seiner „Choral und Liturgie“ betitelten Schrift sich also ausspricht: „Gleichwie die natürliche und die künstliche Poesie die vom Schöpfer gegebene Sprache zur gemeinsamen Grundlage haben, so die natürliche und künstliche Musik die ebenfalls vom Schöpfer verliehene Modulation der Stimme nach bestimmten Intervallen einer Tonleiter. Wie ferner die Sprache ihre Ideen in ungebundener, freier (prosaischer) oder in gebundener, mensurirter (poetischer) Form darstellt, so kann auch die Musik ihre Ideen in ungebundener, freier (natürlicher) oder in gebundener, mensurirter (künstlicher) Form zur Darstellung bringen.

Wie weiterhin, um eine schon gemachte Bemerkung zu wiederholen, die ungebundene Sprachform (Prosa) einer steten Entwicklung fähig ist, ohne darum je gebundene Form zu werden, indem z. B. auch die ausgearbeitetste, schönste Rede nie zum Gedichte wird, so ist nicht minder die ungebundene, freie Form der natürlichen Musik einer steten Bervollkommnung fähig, ohne darum je in die gebundenen Formen der künstlichen Musik überzugehen. Und wie der Complex der Regeln und Gesetze der ungebundenen Sprachform (Grammatik, Rhetorik u. s. w.) nicht weniger kunstreich und achtungsgebietend ist, als jener der gebundenen Redeform, so ist auch der Inbegriff der Regeln und Gesetze der natürlichen Musik nicht minder imponirend, als jener der künstlichen. Gleichwie endlich — und durch diese Parallele glauben wir die natürliche Musik in das günstigste Licht zu stellen — die ungebundene Sprachform ebenso gut als die gebundene in sich Poesie bergen kann, so kann auch die freie Form der natürlichen Musik ebenso gut poetische Ideen umkleiden, als die mensurirte. Denn so wenig die Poesie in der gebundenen oder ungebundenen Form besteht, so wenig liegt auch der musikalische Werth in der mensurirten oder nicht mensurirten musikalischen Form; und so sehr der Mensch jederzeit edle, große Gedanken in erhabenen Bildern und poetischen Formen

ausdrücken kann, ohne sich an conventionelle Gesetze der Quantität und Mensur zu binden, ebenso sehr vermag er auch in einer natürlichen Modulation die ruhigen oder begeisterten, anmuthigen oder erhabenen Empfindungen der Seele singend auszudrücken, ohne sich nach den Gesetzen der Mensur, Harmonie u. s. w. zu richten. Ja, die ungebundene, prosaische Redeweise ermangelt, selbst was die äußere Form und Hülle betrifft, keineswegs der Schönheiten, welche die gebundene Redeweise besitzt; verwendet sie im Gegentheil weit verschwenderischer, aber frei, nach freier Wahl und Austheilung, unbeengt von conventionellen Regeln, wie es ihr gerade aus der Seele quillt. So hat die Prosa allerdings Maß und Rhythmus, aber ihre Füße sind verborgen, ihre Silben sind nicht willkürlich, sondern haben einen Werth, aber nicht einen meßbaren („*incerti valoris*“); ihre Satzglieder und Sätze sind von einander getrennt, aber nicht nach Versen von gleichen Füßen abgetheilt; sie hat jambische, spondeische, daktylische Klänge, aber sie hat keine Jamben, Spondeen und Daktylen („*numeri latent*“); sie hat wohlklingende Cadenzen, aber keine berechneten Reime; kurz, die gute Prosa in ihrer vollkommenen Ausbildung hat den ganzen Reichthum sprachlicher Formschönheit und rhythmischen Wohlklanges, vielleicht in erhöhterem Maße, als die Poesie, nur, statt durch conventionelle Gesetze, durch das wunderbare, vom Schöpfer dem Menschen verliehene, natürliche Urtheil des Ohres geregelt, von welchem Cicero sagt: „*Aurium est quoddam admirabile iudicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa*“. Wie die freie Redeform, gerade so nun entbehrt auch die natürliche Musik keineswegs der formellen Schönheiten, welche die künstliche besitzt. Ihre Noten haben allerdings einen Werth, aber keinen gemessenen, vielmehr einen durch den Gehalt der betreffenden Silbe oder musikalischen Formel gegebenen; ihre Sätze sind wohl geregelt und abgetheilt, aber nicht nach gleichzähligen Taktstrichen, sondern nach dem jeweiligen Einschnitt des textuellen oder musikalischen Gedankens; sie hat wohl eine Harmonie, aber diese besteht in der Combination ihrer Töne und Melodien, im Wohlklang ihrer durch einen vernünftigen Rhythmus getragenen Cadenzen. Während die künstliche Musik nämlich durch die Harmonisirung jedes einzelnen Tones der Tonleiter gleichsam ebenso viele, für sich abgegrenzte harmonische Miniaturgestalten vorführt, sucht die entwickelte und vervollkommnete natürliche Musik, indem sie die einzelnen Töne ihrer individuellen Selbstständigkeit beraubt und zu größeren Zwecken sich dienstbar macht, durch die wunderbare und doch so natürliche Verbindung ihrer Satzglieder, Sätze und Perioden großartige und erhabene Gestalten von Harmonie zu geben, der Rede gleich, deren Harmonie nicht in den Silben oder Worten,

sondern in den Sätzen und Perioden; oder dem oratorischen Vortrage gleich, dessen Wohlklang nicht im Syllabiren oder Buchstabiren, sondern in der zusammenhängenden wohlrhythmisirten Pronuntiation; oder endlich, um bildlich zu sprechen, der freien Natur Gottes vergleichbar, deren Harmonie für das Auge nicht in der Abgrenzung von Beeten, in der Beschneidung, Anbindung, Zusammenplazirung einzelner Pflanzen, Bäume u. s. w. besteht, sondern in der großartigen, mannigfaltigen und doch geregelten Gruppierung von Berg und Thal und Feld und Wald, wobei das Einzelne der Aufmerksamkeit beinahe entgeht und doch im Ganzen seine Stelle findet, seine unentbehrlichen Dienste thut.“

So der gelehrte Verfasser des oben erwähnten Werkes. Wir sehen daraus, daß die natürliche Musik, wenngleich von der künstlichen verschieden, dennoch ihre bestimmten Gesetze und Regeln hat; wir sehen ferner, daß auch der natürlichen Musik die Harmonie keineswegs abgeht, und daß gerade der gregorianische Choral in harmonischer Hinsicht vor der künstlichen Musik einen bedeutenden Vorrang behauptet.

In der genauen Auseinanderhaltung der beiden Elemente, des natürlichen und künstlichen, — wir können dies nicht genug betonen — finden sich einzig die maßgebenden Prinzipien für den richtigen Vortrag des Chorals.

Bevor wir nun die Gesetze und Regeln aufstellen, welche auf genannten Prinzipien basiren, erübrigt uns noch ein spezielles Wort über den Rhythmus. Im Allgemeinen ist der Rhythmus nichts Anderes als der auf den ästhetischen Sinn wohlgefällig wirkende Wechsel von Gegensätzen. Für das Ohr entsteht der Rhythmus durch den Wechsel von Höhe und Tiefe, Stärke und Schwäche, Länge und Kürze des Tones. Wie aber die Musik selbst in zwei Klassen zerfällt, in die natürliche und die künstliche, so müssen wir auch beim Rhythmus zwei Elemente unterscheiden — das natürliche und das künstliche oder conventionelle. — Fragen wir also: Welches sind die Prinzipien, an die der Redner und der Sänger sich zu halten haben, um den Rhythmus des Sprach- und Tonstückes im Vortrage auszudrücken?

Ebenso klar als treffend antwortet hierauf der oben schon erwähnte Verfasser der gründlichen Schrift: „Choral und Liturgie.“

Lassen wir die bezügliche Stelle hier wörtlich folgen. „Die Grundsätze des Rhythmus“, heißt es daselbst, „gehen nach der Natur des vorzutragenden Gegenstandes in zwei Hauptklassen, in natürliche und conventionelle, auseinander. So treffen die rhythmischen Regeln im Vortrage der ungebundenen Rede mit den Regeln der Grammatik zusammen. Accent, Hebung und Senkung des Tones, längere und kürzere Pause, Abtheilung der Sätze und Satzglieder, fragender, ant-

wortender, erzählender, pathetischer Ton, — alles richtet sich hier nach dem Idiom der Sprache und muß in seiner Darstellung den Eindruck des Freien, Ungezwungenen, scheinbar Willkürlichen, mit einem Worte, des Natürlichen hervorbringen. Anders beim Vortrage der gebundenen Rede. Die natürlichen Gesetze des Sprachidioms treten hier zurück und es dominiren die conventionellen Gesetze der Prosodie und Mensur. Alles, was dort frei und unmeßbar, ist hier gebunden und gemessen; an die Stelle des natürlichen Accentos tritt die genau bestimmte Länge und Kürze der Silben, an die Stelle der dem Sinne entsprechend bald mehr bald minder umfangreichen Satzabtheilungen mathematisch bestimmte, in gleichen Zwischenräumen wiederkehrende Abtheilungen von Silben, Füßen, Versen, Strophen; Hebung und Senkung der Stimme, Ton und Bewegung des Vortrags richten sich nicht mehr frei nach dem Sinne oder Bedürfnis des subjektiven Durchdringenseins, sondern mit mathematischer Strenge nach den Verhältnissen der Prosodie und dem Charakter der Dichtung, kurz der Vortrag macht den Eindruck eines in allen seinen Theilen regelmäßigen, meßbaren und gemessenen Ganzen.

Dieselben Grund- und Gegensätze nun bestimmen den Rhythmus des natürlichen und künstlichen Gesanges. Beim natürlichen Gesange besteht die Beobachtung des Rhythmus lediglich in der Rezitation des Textes; jener ist selbst nichts Anderes, als eine modulirte Rezitation und sein Vortrag um so besser, je mehr er bis in's Einzelne, die Modulation der Stimme — das singende Element — allein ausgenommen, mit dem guten rednerischen Vortrage übereinstimmt, die Textworte verstehen läßt und das Verständniß des Sinnes erleichtert. Beim künstlichen (oder mensurirten) Gesange hingegen besteht die Beobachtung des Rhythmus darin, genau die Gesetze der Mensur, die Länge und Kürze der einzelnen Takte, Noten und Pausen festzuhalten, selbst auf die Gefahr hin, den Text unter Umständen bis zur Unkenntlichkeit und Sinnentstellung zu verstümmeln. In der natürlichen Musik dominirt durchweg der Text, und jeder ihn störende Rhythmus ist als ein schlechter zu bezeichnen; in der künstlichen Musik dominiren die Elemente der Mensur und Harmonie, und je nach der festgesetzten künstlichen Form muß sich der Text fügen und schmiegen. Bei der natürlichen Musik singt der Text sich selbst, der Text der künstlichen Musik wird gesungen, oder mit andern Worten, dort muß der Sänger zunächst den Text nach Sinn und Form sich zu eigen machen und dann ihn nach den eigenthümlichen Tonfiguren modulirt vortragen; hier muß der Sänger sich vor Allem an die musikalische Form halten, während der Text unter Umständen sogar durch bloßes Antönen von Vokalen ersetzt werden kann. —

Auf Grund der gemachten Unterscheidungen, zumal in

Betreff des Rhythmus, dürfte es kaum mehr schwer halten, die Gesetze und Regeln selbst aufzustellen, welche die *conditio sine qua non* für den richtigen Vortrag des liturgischen Gesanges, dieser Kronblume der natürlichen Musik, bilden. Dergleichen Gesetze und Regeln ergeben sich folgende:

1. Der liturgische Gesang kennt keine Längen und Kürzen nach Maßgabe der Prosodie, sondern nur accentuirte und nichtaccentuirte Silben. An die Stelle der Längen und Kürzen im mensurirten oder künstlichen Gesange treten im Chorale die accentuirten und nichtaccentuirten Silben.

So wichtig also für die mensurirte Musik die strenge Beobachtung der vorgeschriebenen Längen und Kürzen ist, so für den Choralgesang die Einhaltung des Accentos. Schon Adam von Fulda (am Ende des 15. und zu Anfang des 16. Jahrh.) schreibt: „Musica est ars docens voces formare, formatas per sonum recta proportione accentuare.“ Der Sinn dieser Worte ist kurz der: „Gut singen, heißt gut accentuiren.“

Wenn auch Accent und Prosodie meistens zusammen treffen, so verlangt doch jede Silbe den ihr eigenen, von andern Silben durchaus nicht beeinflussten oder abhängigen Accent.

Es gilt darum für den richtigen Vortrag des gregorianischen Chorals die Regel: „Singe die Worte mit den Noten so, wie Du sie ohne Noten sprichst“. Nur durch richtiges Accentuiren — die fehlerfreie, deutliche Aussprache des Latein versteht sich von selbst — werden Haupt- und Nebensachen unterschieden, das Bedeutende und Wichtige in den Vordergrund gestellt. Nicht die Menge der Noten, welche über einer Silbe stehen, macht allein die Silbe lang oder kurz, sondern mehr ihre stärkere oder schwächere Betonung. So können z. B. bei *credite* auf die Silbe *di*, obwohl sie kurz ist, mehr Noten fallen, als auf die lange Silbe *ere*. Wie lautet also die Regel des Vortrages? Einfach so: Die lange Silbe *ere* ist mit Accent hervorzuheben, die Silbe *di* aber fließend und schwächern Tones vorzutragen. Nach dieser gewiß sehr natürlichen Regel wurde schon im Alterthum gesungen. Darum bemerkt Villoteau: „Singen hieß bei den Alten, der Stimme die dem Sinne jedes Wortes in der Rede angemessenste Beugung geben, den schicklichsten Accent oder Ton der Empfindungen hören lassen, um das Herz zu rühren und Ueberredung zu bewirken.“

2. Im Choralgesang haben die Noten keinen bestimmten meßbaren Werth und dienen niemals dazu, die Dauer des Tones anzugeben, sondern lediglich dazu, die Modulation der Stimme zu leiten. Durch dieses Gesetz wird so recht eigentlich die

Kluft offenbar, welche den Choralgesang von der mensurirten oder künstlichen Musik trennt. Letztere hat, sobald von Noten die Rede ist, stets mit mathematischer Genauigkeit bestimmte und abgemessene Ton-Längen und Ton-Kürzen im Auge. Auch das sogenannte Rezitativ der modernen Oper, welches so gerne dem Choral verglichen wird, kann sich der Fesseln der Mensur nicht ganz entledigen.

Im Choralgesange muß, soll sein Vortrag richtig sein, das treffende Wort eines spanischen Autors Geltung haben, welches zu deutsch lautet: „Der Text ist König, die Note ist Dienerin.“ Die Modulation der Stimme zu leiten, ist Sache der Note; diese darf auf die Länge oder Kürze, Stärke oder Schwäche der ihr unterstehenden Silbe nicht den geringsten Einfluß ausüben, vielmehr gibt ihr letztere die ihr gebührende Dauer und Bestimmung.

Mit andern Worten: Der Vortrag, welcher sonst einfach Gebet oder Rede wäre, wird durch die Note, d. h. durch bestimmte Tonintervalle in der Rezitation, zum Gesange. Daß dieses Gesetz schon im Alterthum Geltung hatte, beweist am Besten die Neumenschrift. Die Neumen waren nämlich nichts Anderes, als musikalische Accente, welche auf den grammatischen Accent aufmerksam machen und zu gleicher Zeit das Steigen und Fallen des Tones angeben sollten. An die Stelle der Neumen trat dann im Laufe der Zeit das Notensystem, welches einerseits das Lesen und Singen der Choralmelodien erleichterte, andererseits deren Aufbewahrung für die Nachwelt sicherte, was früher nur durch die lebendige Tradition und den Unterricht in den Gesangschulen erzielt wurde. So groß die Vortheile des Notensystems in mancher Hinsicht sind, so darf ihnen doch das dem Choral grundwesentliche Prinzip um keinen Preis zum Opfer fallen. Dieses Prinzip — wir wiederholen es — ist eben jenes, das wir oben ausgesprochen haben in den Worten: „Der Text ist König, die Note ist Dienerin.“

Wird dieser Fundamentalgrundsatz beobachtet, d. h. erhält der liturgische Text wieder sein altherwürdiges Recht, dann und nur dann ist ein richtiger Vortrag des gregorianischen Gesanges möglich. Wenn wir so singen, so kann in Wahrheit gesagt werden, daß wir betend singen und singend beten.

3. Allein der Text dominirt nicht bloß über die Noten, sondern auch über die sogenannten Abtheilungen. Der Choralgesang hat nichts zu thun mit Tacten und Tactstrichen. In der mensurirten Musik ist die Melodie von Noten, Tacten und Abtheilungen eines bestimmten Umfanges abgegrenzt. Nicht so im Choral. Hier bestimmen die Accente, Worte, Satzglieder und Sätze der Melodie ihre Grenze. Im Choralgesange waltet zum Unterschiede von der mensurirten Musik, wo die strenge mathematische Bestimmtheit herrscht, vielmehr jene natürliche Freiheit der Rezitation,

die an keine Gleichheit der Abtheilungen gebunden ist, sondern vielmehr letztere bald größer, bald kleiner macht, je nach Maßgabe des unterlegten Textes.

Als Muster diene hier der gute Vortrag einer Rede. Wie in einer Rede beinahe kein Accent, keine Silbe, kein Wort, kein Satztheil an Umfang dem andern gleicht, aber doch Alles sein natürliches Maß hat, so muß auch im Choralgesange eine solche Freiheit und Mannigfaltigkeit der Abtheilungen herrschen, daß bei aller Ungleichheit und scheinbaren Unordnung dennoch die schönste Ordnung und die natürlichste Harmonie gewahrt bleibt. Zum Beweise, daß diese Art Vortrag, d. h. die natürliche Mannigfaltigkeit der Abtheilungen keine Erfindung der Neuzeit sei, bemerken wir, daß schon Plato und andere weise Männer des Alterthums derselben das Wort geredet.

Wir verweisen ferner auf den alttestamentlichen Sprachgesang, welcher ja im gewissen Sinne die Wiege des Choralgesanges genannt werden kann. Endlich sei nochmals Cicero's treffendes Wort erwähnt: „Aurium est quoddam admirabile iudicium, quo indicantur in vocis cantibus varietas sonorum, intervalla, distinctio et vocis genera multa.“

4. Wie die Noten und Abtheilungen, so sind im liturgischen Gesange auch die Pausen ungleich, unmeßbar und natürlich.

Weil auch der freieste Rhythmus gerade seiner Natürlichkeit wegen nach Ruhe und Ruhezeichen verlangt, so müssen letztere eben wieder frei sein von jeder Fessel der Mensur. Auch hier bestimmen theils der Text, theils das Bedürfniß zu athmen die nothwendigen Ruhepunkte, so zwar, daß durch die Pause nie der Sinn gestört, der Satz oder das Wort unnatürlich zertheilt oder gebrochen werden darf.

Was im Redevortrag Komma, Strichpunkt und Doppelpunkt bedeuten, das ungefähr bedeuten im Choralgesange die Pausen. Ihre Dauer richtet sich nach dem größeren oder kleineren Umfang der Abtheilung, wie auch nach dem Inhalte der Worte oder Satzglieder. Es erscheint gewiß sehr natürlich, daß ein ernster Inhalt langsamere, getragenere und feierlichere Bewegung verlangt. Einer solchen Bewegung aber entsprechen folgerichtig auch längere Pausen.

Dagegen schreibt schon das natürliche Gefühl einem Choralstücke freudigen und heiteren Inhaltes auch eine raschere Bewegung vor; diese hinwieder erfordert entsprechende, d. h. kürzere Pausen. Von großer Bedeutung für die Dauer der Ruhepunkte ist daher ohne Zweifel die Festzeit und der Geist des Gesangstückes. Anders verhält es sich bei einer Festmesse, anders bei einem Requiem. Die Bewegung im Kyrie ist anders als im Gloria, folglich auch die Dauer der Pausen. Dergleichen erscheint für die freudige Osterzeit eine schnellere

Bewegung mit kürzeren Pausen ebenso natürlich, als für die ernste Fastenzeit eine langsamere mit längern Ruhepunkten.

Daß in dieser Beziehung auch den Sängerkraften und den lokalen Verhältnissen Rechnung getragen werden muß, bedarf kaum der Erwähnung. Denn sicherlich muß ein gutbesetzter Männerchor großartiger einherstreiten und größere Pausen machen, als ein schwachbesetzter Chor oder ein Chor von Tenor- und Barytonstimmen, welche schwächere Accente und eine etwas raschere Bewegung einhalten, weshalb auch kürzere und weniger markirte Pausen am Plage sind.

Einer besondern Aufmerksamkeit bedarf die sogenannte Schlußnote eines musikalischen Gedankens. Sämmtliche Regeln, welche darüber aufgestellt worden sind, kommen darin überein, daß die letzte Silbe nicht kurz abgestoßen, sondern etwas verlängert werde. Weit entfernt aber, daß diese Verlängerung im Sinne des taktmäßigen Gesanges aufzufassen sei, ist sie vielmehr ein gewisses Aushauchen, wie schon der hl. Augustin (de musica) es andeutet in den Worten: „Sequente silentio etiam brevis syllaba pro longa accipitur non instituto sed ipso naturali examine, quod auribus praesidet.“ Diese Verlängerung oder Dehnung darf jedoch nicht unvorbereitet eintreten. Es muß darum die vorletzte, accentuirte Silbe durch einen größern Nachdruck der Stimme geschärft werden. Daher die alte Choralregel: „Penultima acuitur, ultima protenditur.“ —

Haben wir bis dahin die natürlichen Regeln für den rhythmischen Vortrag des Choralgesanges dargelegt, so müssen wir der Vollständigkeit wegen kurz noch auf ein übernatürliches Moment hinweisen, welches von ganz besonderer Tragweite ist.

Wir möchten dieses im Gegensatz zum grammatischen Accent den Rhythmus des hl. Geistes nennen. In Wirklichkeit ist es nichts Anderes, als das Singen im Geiste des Glaubens, im Geiste der Kirche, oder mit andern Worten, der Gebetsgeist. Wer diesen höheren mit jenem natürlichen Rhythmus verbindet, der erfüllt des Psalmisten Mahnwort „Psallite sapienter.“

Durch diesen Doppelrhythmus im Vortrage erhält der Choral jenes Leben und jenen Zauber, welche d'Ortigue, einen feinen Kenner des Choralgesanges, zu den begeistertsten Worten hinriß: „Es ist unmöglich, daß man es nicht fühle, welches Leben der Rhythmus dem Choralgesange verleiht: wie diese erhabenen Perioden sich emporschwingen und majestätisch niedergleiten, wie diese Klänge gleich den Meereswellen dahinwogen in ihrer Fülle, sich in der Ferne verlieren und an den hohen Tempelwölbungen wiederhallen. Welch beständiger Wechsel von Singen und Pausiren, welcher majestätische Ebbe und Fluth bald von schwachen Tönen dem flüsternden Zephyr gleich, bald von kräftigen Accenten, und

dann wieder von leisen Seufzern! Alles dies ist der Effect eines Rhythmus, der um so mächtiger wirkt, da sich nichts symmetrisch Geregelteres, Mensurirtes, darunter mischt.“

Doch gehen wir einen Schritt weiter.

Von dem gewöhnlichen — wenn wir so sagen dürfen — syllabischen Choralgesange, in welchem jede Note eine Silbe deckt, unterscheidet sich einigermaßen der sogenannte neumisirte, wohl auch der melodische genannt. Letzterer besteht in jenen reichen und langgedehnten textlosen Formeln, in denen nicht selten nur eine oder wenige Noten auf eine accentuirte, sehr viele dagegen auf eine nichtaccentuirte Silbe fallen. Diese Notensätze sind bekannt unter dem Namen Jubilationen. Freilich wurden dieselben in den letzten Jahrhunderten vielfach verändert, oft sogar mit bloßer Willkür abgekürzt. In neuester Zeit aber entwickelte sich ein großartiger Eifer für Herstellung möglichst correcter Ausgaben. Unter Voraussetzung letzterer entsteht nun die Frage: Wie sollen diese Jubilationen oder Notengruppen ausgeführt werden?

Zur Sicherheit halten wir uns hier, soweit es der Raum dieser Blätter gestattet, an die trefflichen Regeln, welche der mehrerwähnte Verfasser von „Choral und Liturgie“ aufgestellt hat. —

1. „Die Jubilationen, wie überhaupt alle musikalischen Gesangsformeln ohne unterstehenden Text, dürfen nicht als für sich bestehende, vom textuellen Theile des Gesangstückes getrennte musikalische Verzierungen aufgefaßt werden; sie sind vielmehr aus den melodischen Accenten herauswachsende, an dieselben in untergeordneter, dienender Stellung sich anschmiegende Schönheiten.“

Der Vortrag muß darum so beschaffen sein, daß durch jene musikalische Formel oder Notenfigur Sinn und Verstandniß in keiner Weise gestört wird; ja selbst die recitative Bewegung soll keineswegs darunter leiden, vielmehr soll dieselbe durch die Jubilationen an Leben und Schwung noch gewinnen. Sind sie ja doch keine leeren Tonfiguren, sondern gleichsam das Echo, der Nachhall des vorausgehenden Textes. —

Die Wichtigkeit eines Choralgesangstückes vorausgesetzt, finden wir denn auch die Jubilationen nie ohne Grund, gedankenlos oder gar widersinnig angebracht, sondern vielmehr im strengen Anschluß an den Sinn des Textes oder an ein Wort von vielsagendem Inhalte.

2. „Der Sänger muß sich bei der Ausführung der Jubilationen jederzeit von dem Sinne des Textes leiten lassen, sich desselben bewußt bleiben, mag die Formel sich noch so lang dehnen und was immer für eine Gestalt haben.“

Die Textworte, an welche sich längere oder kürzere Notenfiguren anschließen, müssen einen dermaßen geschärften Accent und gehobenen, gravitatischen Ausdruck haben, daß alle nach-

folgenden Noten mit Leichtigkeit aus ihnen herausfließen und sich verbreiten. Dessenungeachtet darf der Vortrag den rezitativen Charakter nicht ablegen. Während nämlich der gewöhnliche, so zu sagen, syllabische Choral, mehr erzählend, belehrend, betrachtend, überhaupt ruhig und einfach fortschreitet, erscheint der Subilationengesang gehobener, schwunghafter, pathetischer, indem schärfere Accente, melodischere Klänge, markirtere Cadenzen, mannigfaltigere Pausen und frappantere Uebergänge vorkommen. —

3. „Die Elemente der neumatishen Perioden, d. i. die einzelnen Formeln, müssen im Vortrage nach Maßgabe ihrer Beschaffenheit auseinander gehalten, von einander unterschieden und unter einander in Verbindung gebracht werden, gleich den Silben, Worten, Sätzen und Satzgliedern einer Rede.“

Ähnlich wie im syllabischen Gesange der Text die Stimme führt und modulirt, die Accente, Silben, Wort- und Satzabtheilungen angibt, diese hinwieder durch natürliche Ruhepunkte und Pausen auseinanderhält und nach den Regeln der Grammatik unter sich verbindet, so soll dies auch im melodischen Theile geschehen. Es muß darum auf eine natürliche Verbindung der einzelnen Glieder untereinander zum wohlgeordneten Ganzen Bedacht genommen werden. —

4. „Auch in den Subilationen haben die Noten keinen bestimmten, meßbaren Werth und dienen nur dazu, die Modulation der Stimme zu leiten.“

Wie im sogenannten syllabischen Gesange der Text der Note ihren Werth verleiht, so daß die Länge und Kürze, Stärke und Schwäche der einzelnen Töne von den Regeln der Grammatik und Rhetorik und vom liturgischen Gebetsgeiste bestimmt werden, so ist auch der melodische Neumenschmuck im Allgemeinen von dem Einflusse des textuellen Theiles und vom liturgischen Gebetscharakter abhängig. Natürliche, ungezwungene Modulation der Stimme hat hier ihre spezielle Bedeutung, wie auch jene gesunde musikalische Tradition, welche in den guten Notationen alter Choralbücher sich vererbt hat und manchem Zweifel und Mißverständnis abhilft. —

Wenn wir im Folgenden noch einige der allgemeinsten Regeln des oben besprochenen musikalischen Rhythmus anführen, so möchten die bereits gegebenen Normen dadurch nur an Klarheit und Deutlichkeit gewinnen.

Vorab sei erwähnt die einfache Note, auch *Punctum* oder *Virga* genannt, weil man sie in der Neumenschrift bald durch einen Punkt, bald durch einen Strich bezeichnet findet. Diese Note entspricht ganz dem Vokal in der Sprache. Ob sie mehr oder weniger accentuirt, mehr oder weniger offen, abgerundet, oder, wie bei Uebergängen, geschweift zu singen ist, hängt durchweg von ihrer Stellung ab. Ähnliches findet ja in der gewöhnlichen Aussprache statt, indem gar oft ein

und derselbe Vokal je nach seiner Stellung verschieden ausgesprochen wird.

Wie verschieden ist nicht z. B. die Aussprache des Vokals *o* in den Worten *oh*, *nostris*, *homines*, *debitoribus*, *templo* etc. etc.! Es leuchtet darum von selbst ein, daß hier keine ganz fixe Regel aufgestellt werden kann. Wie schon gesagt, ist der Vortrag der einfachen Note lediglich von ihrer Stellung bedingt.

Bestimmter lautet die Regel für den Vortrag der aufsteigenden Notenverbindungen (*podatus et scandicus*). Hier gilt der bekannte Vers:

„*Pes notulis binis sursum vult tendere crescens.*“

Solche Notenreihen verlangen ein Wachsen der Stimme (*crescendo*), bis diese den Accent in der obersten Note der Formel erreicht hat.

Am Besten geschieht dies Ansteigen von zwei zu zwei Noten, deren erste jedesmal einen Impuls der Stimme, oder Accent, erhält. Eine solche Ausführung allein gewährt den unberechenbaren Vortheil, daß die allmählig steigende Stimmkraft auf den starken Hauptaccent der obersten Note aufgespart wird.

Die abfallenden Notenverbindungen (*Clivis et Climacus*) dagegen erfordern, was schon ihre äußere Stellung vermuthen läßt, ein sanftes Abfallen der Stimme und Abnehmen der Tonstärke. Damit aber Rhythmus und Accent ihr Recht behaupten, muß die oberste Note im Verhältniß zur längern oder kürzern Reihe der aus ihr hervorgehenden Noten mehr oder weniger scharf accentuirt werden.

Die übrigen Noten sollen sanft niedergleiten, stets abnehmen an Accent und Tonstärke bis zur letzten Note. Ein natürliches „*decrecendo*“ ist also hier ganz am Platze.

Wie der sogenannte *Torculus*, d. i. die Vereinigung der auf- und absteigenden Verbindung, auszuführen sei, erhellt zur Genüge aus den angeführten Regeln für das Auf- und Absteigen der Notenformeln. —

Nachdem wir nun in gedrängter Kürze einige Winke für die richtige Ausführung des liturgischen Gesanges gegeben haben, möge es uns erlaubt sein, auf einige Hauptfehler hinzuweisen, welche gegen den Rhythmus — dieses Lebensprinzip des Choralgesanges — verstoßen.

Einer der gewöhnlichsten Fehler besteht darin, daß man allen Noten einen gleichen Werth gibt. Es braucht wahrlich keinen Musiker oder Sänger von Fach, um einzusehen, daß durch diese Gleichheit aller Noten der Gesang selbst schleppend, langweilig und plump wird.

Statt der verständigen Rezitation bleibt nur mehr ein schwerfälliges Syllabiren, worüber Text und Melodie gleichmäßig verloren gehen. Sobald der Rhythmus fehlt, treten

an die Stelle der liturgischen Sprache unverständliche Einzel-
silben und gehaltlose Laute, an die Stelle der sinnigen gre-
gorianischen Melodien unzusammenhängende, mechanisch ab-
geleierte, geist und ausdruckslose Töne.

Ein zweiter Fehler zeigt sich darin, daß man den Noten
zwar einen ungleichen, aber bestimmten, proportionirten Werth
gibt. Wir geben sogar zu, daß dem Choralgesang, auch wenn
er so vorgetragen wird, daß alle Noten den gleichen Werth
haben, bei aller Schwerfälligkeit und Monotonie eine gewisse
Gravität nicht abzuspochen sei; wird er aber nach ungleichen
und doch gemessenen Noten von proportionirtem Werthe ge-
sungen, so ist das die größte Abgeschmacktheit. Ja, wir wagen
es kühn zu behaupten, daß eine solche Vortragsweise den
Choral seines hl. Charakters, seiner ganzen Würde und Majestät
entkleidet, ihn, mit einem Worte, unstät und frivol macht.
Wenn diese Vortragsmanier auch vielerorts heute noch ihre
Vertreter hat, so beweist dies nur, wie tief ein falsches System
seine Wurzeln schlagen kann, und wie unrichtig gar oft das
Axiom: „*Consuetudo est altera lex*“ interpretirt und
geltend gemacht wird. —

Nicht minder fehlerhaft ist es, wenn man jedes Wort
vom andern durch einen Taktstrich trennt oder die Abtheilung
überhaupt nach andern als nach natürlichen Gesetzen macht.

Diesem dem Rhythmus so gefährlichen Uebelstand be-
günstigen freilich nur zu viele Choralbücher, in denen zur
Bezeichnung der Textabtheilungen und der Melodie entweder
nach jedem einzelnen Worte oder nach ungefähr gleichmäßigen
Reihen von Noten Taktstriche angebracht sind. Wie sehr aber
solches dem sprachlichen wie musikalischen Rhythmus wider-
streitet, liegt auf der Hand. Verträgt sich der Choralgesang
überhaupt nicht mit den Fesseln der Mensur, um wie viel
weniger dann mit einem so unnatürlichen Theilungssystem!

Der Vortrag des liturgischen Gesanges leidet ferner auch
dadurch, daß entweder zu viele Ruhepunkte gemacht, oder aber
zu viele Formeln in einen Stimmzug zusammengenommen
werden. Das Eine wie das Andere verstößt schon gegen die
natürlichen Regeln des rhetorischen Vortrags, dessen Gesetze
ja eben für den Choral die beste Norm sind.

Endlich sei noch der falschen Accentuirung erwähnt, welche
der richtigen Ausführung des liturgischen Gesanges nicht selten
bedeutenden Eintrag thut.

Wir meinen damit alle Fehler, welche im Einzelnen
gegen den guten und richtigen Accent — sowohl melodischen
als textuellen — verstößen. Unrichtig accentuiren heißt auch
unrichtig singen. Möge es hier gestattet sein, zur Kennzeich-
nung bereits erwähnter und ähnlicher Fehler gegen den guten
Vortrag des liturgischen Gesanges die ebenso ernstern als
trefflichen Worte Ambergers anzuführen. Sie lauten also:

„Gerechte Klage erhebt daher die Kirche über Jene, die mit
unverzeihlicher Leichtfertigkeit, alle Regeln des Gesanges weg-
werfend, nach Willkür die Töne verändern oder erleichtern,
den Ernst und die Kraft des ganzen Tones umtauschen gegen
die Weichheit und Behaglichkeit des halben, die nicht beachten
die Bewegung in längeren und kürzeren Noten, die ihre
Stimme nicht zu veredeln suchen durch alldurchbringende
Andacht, welche die Würde des Gesanges verabsäumen, nun
ihn schläfrig hinziehend einem schweren Steine gleich, nun
ihn abstürzen lassend in ungemessener Eile, nun zum Ge-
meinen ihn niederdrückend durch stoßendes Schreien, durch
verkehrte und niedere Aussprache der Vokale oder durch An-
nahme verschiedener Manieren.“

Sehr charakteristisch ist auch die Bemerkung von Cloët,
welcher sagt: „Die Leichenreden Vossuets erschüttern und
begeistern, wenn sie von den Lippen eines guten Redners
fließen, aus dem Munde eines schlechten Vorlesers erzeugen
sie nicht nur keine Wirkung, sondern sogar Kälte. Ebenso
verhält es sich mit dem Vortrag des Choralgesanges.“

II.

Nachdem wir nun so kurz als möglich sowohl die Regeln
und Normen aufgestellt, welche für einen guten Choralvortrag
maßgebend sind, als auch die negative Seite berührt, d. h.
auf einige Hauptfehler hingewiesen haben, dürfte es wohl
angezeigt erscheinen, uns über die einzelnen Choralgesänge
zu verbreiten. Diese aber sind so verschieden, daß eine Be-
sprechung jeder einzelnen Gattung uns zu lange hinhalten
würde. Wir beschränken uns daher auf jene Gattung der
hl. Gesänge, welche unseres Erachtens die populärste aller
Choralmelodien ist — wir meinen den Psalmengesang. —
Welch ein ehrwürdiger Gesang! Schon im alten Bunde bildete
die Psalmodie einen wesentlichen Theil des göttl. Cultus. Gerade
diese hl. Melodien gaben David den hehren Namen eines
„königlichen Sängers“.

So oft die Sonne im Osten Jerusalems heraufstieg oder
hinter Sion's Burg sich senkte, ertönten zum Morgen- und
Abendopfer Psalmen mit Saitenspiel. Besonders feierlich ert-
klang an den Neumonden, am Pfingst-, Tempelweih-, Laub-
hütten- und Oster-Fest das große Halleluja, d. i. die sechs
Jubelpsalmen.

Durch Christus, welcher das Gesetz und die Propheten
erfüllte, hat auch die Psalmodie ihr wahres Leben, ihre
Weihe empfangen. Der Psalter, dieses hl. Liederbuch, dieser
Canon messianischer Weissagungen, diese ehrwürdige prophetische
Urkunde, wurde im neuen Bunde zum theuren, unvergäng-
lichen Depositum in der kath. Kirche, namentlich in den
Klöstern.

Ihrem Inhalte nach sind die Psalmen Edelsteine, leuch-

tend in den prächtigsten und verschiedensten Farben, unverstiegliche Brunnquellen der Wahrheit. Sind sie ja vom hl. Geiste durchhauchte Erzeugnisse der Poesie und zwar jener urwüchsigsten Naturpoesie, wie sie mit frischer, mächtiger Triebkraft hochbegabte Kulturvölker in ihrer Jugendperiode hervorzubringen pflegen. —

Diese Dichtung in ungebundenem Rhythmus, frei von den Fesseln des Silbenmaßes und Reimes, besigt schon in der Sprache selbst eine solche Fülle der Musik, daß sie mit hl. Gewalt bis in den tiefsten Grund der Seele dringt, die innersten Gefühle aufweckt und emporhebt über den Staub dieser Erde, ähnlich dem freien Strom hl. Beredsamkeit, der mit unwiderstehlicher Macht das Menschenherz erfasst.

Bei aller äußern Freiheit herrscht dennoch in den Psalmen eine höhere, innere Gesetzmäßigkeit und Harmonie, ein lyrischer Schwung der Gedanken, so daß Rohrbachers Ausspruch seine volle Berechtigung hat: „Nie haben die Töne der Leier sich so hoch emporgeschwungen, nie sind sie in so reinen und vollen Accorden erklingen, nie haben sie ein so weitschallendes Echo gefunden.“

Trefflich bemerkt Fr. Schlegel: „Ein strenges Metrum nach der Silbenzahl, dem rhythmischen Gewicht oder der gleichlautenden Endung im Reime, könnte der Würde und dem erhabenen Fluge der hl. Schrift nicht so angemessen sein, als jene einfache und frei geflügelte Urform der poetischen Bewegung, die nur in einem Wiederhall der Bilder und einem Rhythmus der Gedanken besteht.“

Der Rhythmus der Psalmen ist also kein metrischer, sondern ein Vers- und Gedanken-Rhythmus, ein „Parallelismus der Glieder“ und der Ideen, die entweder sich zusammenordnen oder contrastiren oder fortschreiten.

Mit dem Inhalt und der sprachlichen Form steht auch die Melodie im schönsten Einklange. Man wird nicht leicht passendere melodische Phrasen für die Psalmen Davids erfinden können, als diejenigen, welche in den 8 Psalmtönen mit ihren Finalen von der Kirche geboten sind. Wie sehr ist darum zu wünschen, daß diese von Natur aus so schönen Gesänge auch schön vorgetragen werden!

Das Wort des Psalmisten selbst hat hier seine volle Geltung: „Psallite sapienter.“

Der Psalmenfänger soll, so oft er singt, die Mahnung des hl. Isidor von Sevilla befolgen, wenn er sagt: „Die Stimme des Psalmisten soll nicht rauh und mißtönend erklingen, sondern hell, lieblich und fein; Ton und Melodie soll dem göttl. Dienst entsprechen und in der Modulation sich christliche Einfachheit zeigen, nicht die Kunst des Theaters.“

Wie im Choral überhaupt, so dient auch im Psalmengefang die Melodie nur als Führerin der Worte. „Der Text

ist Herr, die Note ist Dienerin.“ Was darum Pothier vom Choral im Allgemeinen verlangt, erweist sich als besondere Forderung für die Psalmodie, wenn er schreibt: „Eine gute Ausführung des Chorals erfordert vor allem Andern, daß die Melodie nur dient, um die Worte zur Geltung zu bringen. Die Gesetze der Kirche, das einstimmige Urtheil der Autoren, der gesunde Sinn schon verpflichten den Sänger, immer den Text in Ehren zu halten, ihn verständlich und erbaulich vorzutragen, seine Stimme mit den Gefühlen in Einklang zu bringen, welche der Text nahelegt. Hierin liegt unbedingt das Fundamentalprinzip für den kirchlichen, liturgischen Gesang.“ Wird diese hochwichtige Regel befolgt, dann kann es dem Vortrag weder an richtiger Vokalisation noch an treffender Accentuirung fehlen. Daß auch die goldene Mitte einzuhalten sei zwischen allzugroßer Hastigkeit und schwerfälliger Langsamkeit, versteht sich von selbst.

Man erwartet vom mensurirten Gesange, daß er fließend sei. Um so mehr verlangen wir dies von der Psalmodie, welche frei ist von den Fesseln der Mensur.

Der Anfang soll stets feierlich und langsam und dennoch fließend vorgetragen werden, die *Mediatio* oder Mittelcadenz singe man deutlich durch richtige Vertheilung der Textsilben auf die Melodietöne, die *Finalis* soll einen mit kräftigerem Tone belegten Accent erhalten, ohne daß jedoch der Text maßlos verzerrt und hinausgedehnt werde.

Die wechselnden Verse verlangen einen so exakten Vortrag, daß die beiden Chöre ebenso präzise ineinander greifen, als sich ablösen und so gleichsam in ewigem Kreislaufe sich fortbewegen.

So ausgeführt wird der Psalmengesang zu einem wahren Meisterwerk der natürlichen musikalischen Deklamation.

Freilich wird es sich, wie Mendelssohn in seinen Reisebriefen schreibt, „ermüdend und monoton anhören, wenn die Psalmen roh und handwerksmäßig heruntergesungen werden, oder wenn man sie mit dem Ausdruck singt, als wenn sich viele Männer ernsthaft und bösslich zankten, so daß jeder halsstarrig dem andern immer wieder dasselbe zuruft.“

Hier angelangt, können wir nicht umhin, auch noch des Charakters der 8 Psalmtöne in Kürze zu erwähnen.

Die Kenntniß der tonalen Eigenthümlichkeit ist für den Vortrag durchaus nicht gleichgültig; vielmehr werden gerade durch das treue Erfassen des jedem Psalmtone eigenen Charakters die innern Schönheiten selbst erst recht offenbar.

Während sämtlichen Oktavengattungen der Psalmodie, wie des Chorals überhaupt, das diatonische Tongeschlecht gemeinsam ist, behauptet dennoch jeder Modus seinen besonderen Charakter, welcher letzterer im Vortrag sich gleichsam abspiegeln soll.

So athmen die Gesänge des I. Tones eine gewisse, unverkennbare Majestät. Darum ist dieser Modus zum Ausdruck hehrer Feier, würdiger Freude wie geschaffen.

Dem II. Ton ist stille Trauer, Sehnsucht, Schmerz, gepaart mit Gottvertrauen, eigen.

Wir erinnern beispielsweise an die 7 Antiphonen vor Weihnachten, an die Präfationen, an das Responsorium „Libera me, Domine“ etc.

Im III. Ton herrscht starke Gemüthsbewegung vor, weshalb er sich für Drohungen und Befehle besonders eignet.

Der IV. hinwieder trägt einen sanften, klagenden, wehmüthigen Charakter an sich.

Eindringliche Majestät, verschmolzen mit lieblicher Freundlichkeit, bildet das Gepräge des V. Tones.

Im VI. Modus nehmen wir — was schon die tiefere Lage anzeigt — jene liebliche Weichheit wahr, die vorzüglich zum Ausdruck andächtiger Herzensstimmung und stiller Trauer geeignet ist. Man erinnere sich nur an die Lamentationen der Charwoche.

Den VII. beherrscht durchwegs Majestät, Erhabenheit und Freude, doch sind auch rührende erschütternde Gefühle diesem Modus keineswegs fremd. —

Im VIII. Tone endlich spricht sich etwas Männliches, Kräftiges aus; er ist so recht eigentlich der Ton der hochpathetischen Erzählung und daher schon von den Alten mit Recht der Tonus narrativus genannt. —

O wie heilig, wie würdig müßten die Psalmen ertönen, wenn die charakteristischen Schönheiten eines jeden Tones gewahrt würden, statt daß sie durch den schlechten Vortrag ganz oder theilweise verwischt werden!

Aber eben der schlechte Vortrag hat, wie schon Anfangs bemerkt, sowohl den Choral überhaupt, als die Psalmodie insbesondere in Mißkredit gebracht. Es muß darum — wir sagen dies vom Choral überhaupt — unitis viribus dahin gearbeitet werden, daß der liturgische Gesang wieder zu vollen Ehren gelange und als das würdigste sacrificium labiorum auch in der That würdig dem Allerhöchsten dargebracht werde. Wir begrüßen es als einen großen Fortschritt, daß vielerorts sich eigene Vereine zur Pflege des gregorianischen Gesanges constituirt haben. Solche Bestrebungen sind, weil einem der edelsten Zweige kirchlicher Kunst gewidmet, höchst ehrenvoll. Um so ehrenvoller erscheint die eifrige und frühzeitige Pflege des liturgischen Gesanges sicherlich für diejenigen, denen der künftige Lebensberuf dessen Kenntniß zur Pflicht macht. Allerdings wird durch graue Theorie allein der Zweck nicht erreicht, vielmehr müssen mit den kurzen leitenden Grundsätzen mustergültige Uebungen verbunden sein. Denn wie Keiner durch die nackten Regeln der Rhetorik zum Redner wird,

ebenso wenig vermag bloße Theorie tüchtige Choralsänger heranzubilden. Hier erwahrt sich im vollsten Sinne das Sprichwort: „Uebung macht den Meister.“

Gut Choral singen ist eine Kunst, welche am Besten dadurch erlernt wird, daß man gute Aufführungen fleißig anhört und nachzuahmen sucht.

Diese Behauptung stützt sich auf das Ansehen gewiegter Autoren, wie z. B. Hufbald, Guido von Arezzo, Joannes de Muris u. A., welche einstimmig erklären, daß alle Regeln nicht ausreichen, um den Choral singen zu lernen; man müsse ihn vielmehr lange Zeit hindurch singen hören und sich durch eigene Uebung darin bilden.

Wir möchten darum diejenigen, denen diese Blätter vorzüglich gewidmet sind, aufmuntern, die da und dort gebotenen Gelegenheiten zu einer gründlichen Erlernung des Choralgesanges eifrigst zu benutzen.

Die kurzen Winke, welche wir über den richtigen Vortrag des Chorals gegeben haben, machen durchaus keinen Anspruch auf Vollständigkeit; da sie aber den besten Gewährsmännern entnommen sind, können und dürfen sie als leitende Grundsätze betrachtet und angewendet werden.

Sollen jedoch diese Prinzipien Leben und Gestalt bekommen, soll der gregorianische Choral wieder das werden, was er in seiner besten Zeit war, so ist Eines unumgänglich nothwendig, nämlich die wahre, richtige Auffassung seiner Stellung im christlichen Cultus. Wir haben dieses hochwichtige Moment schon oben kurz angedeutet, als wir auf einen gewissen, mehr als bloß natürlichen Accent und Rhythmus aufmerksam machten.

Diesem wichtigen Moment, das für einen guten Vortrag des Choralgesanges von unsäglicher Bedeutung ist, glauben wir noch einige Worte zu schulden.

III.

Sacrificium und Officium, d. i. Opfer und liturgischer Gesang sind mit einander auf das Innigste verbunden. Ist der christliche Altar die heilige, erkorene Stätte, gleichsam die Bundesstätte, wo Gott mit seinem Volke in unendlich befehlender Vereinigung verkehrt, so behauptet der liturgische Choralgesang die ebenso wichtige, als hervorragende und ehrenvolle Stelle des dramatischen Wortes: bald geschichtlich erzählend, bald veranschaulichend und erklärend, bald seufzend und klagend — jetzt in hellem Siegesjubel zu den hohen Wölbungen aufsteigend, dann mit wonniger Süßigkeit dem anbetungswürdigen Gotte auf dem Altare huldigend und dankend, dann wieder ihn selber vorstellend in seinen Reden zur geliebten Seele; — bald allein und gedankenvoll sich in die geheimnißvollen Tiefen des Mysteriums versenkend, bald wieder mit erhöhter und geschärfter Stimme zum gemein-

samen Jubel alle Wesen einladend. Das ist die Aufgabe, das die Bedeutung des liturgischen Gesanges. So weit das Opfer seine Strahlen sendet, so weit reichen auch die liturgischen Klänge, die es begleiten. Christus ist der Gegenstand wie des Opfers, so auch der Liturgie.

Statt weiterer Bemerkungen mögen hier die goldenen Worte aus Ambergers Pastoral Platz finden: „Alle Gedanken des kirchlichen Opferlebens,“ sagt er, „finden auch in dem liturgischen Gesang ihren Ausdruck, so daß vornehmlich jene tiefsinnigsten Schwingungen dieses Lebens, die für das Auge nimmer erreichbar, für die Erkenntnis durch das bloße Wort nicht mehr ausdrückbar, die nur für das glaubensfreundige und liebentzündete Herz noch fühlbar sind, in dem erhabenen Tongebäude des kirchlichen Chorals niedergelegt sich finden, damit sie in unseren Herzen wiederklingen und uns einführen in die Tiefe des hl. Liebeslebens. Das Voranschreiten der Kirche im Ablaufe des Jahres durch das hl. Opfer ist auch in ihrem Gesang tiefsinnig ausgeprägt. Der Choral ist nicht der Gesang des Einzelnen, er ist Gesang der Kirche, der Hochzeitsgesang für jene himmlische Vermählung, die Ziel und Ende des kirchlichen Lebens wie im Ganzen, so im Einzelnen, wie im Ablauf der Jahrhunderte, so im Ablauf des Jahres ist. Aus dem Herzen der Kirche ist jenes Eine, wundersame Lied entquollen, das sie als Brautlied singt an den Altären des Lammes, das sie anhebt mit dem sehnsüchtigen Seufzen der Völker nach dem Erlöser, das sie im Chore der Engel an der Krippe singt, das sie tieftrauernd klagt, in die Fußstapfen ihres leidenden Bräutigams tretend, das sie staunend jubelt am Grabe des erstandenen Geliebten, das sie bewundernd aufsendet zum himmlischen Altar an der Rechten des Vaters, das sie trunken vom Geiste mit feuriger Zunge jauchzet.“

Wer sieht nicht ein, daß diese Auffassung des liturgischen Gesanges in seiner engen Beziehung zum liturgischen Opfer, dem Vortrage wesentlich nachhelfen, ihn erhöhen und mit hl. Gefühlen durchwehen muß!

Die gleiche Folgerung wird sich ergeben, wenn wir dessen hl. Text betrachten. Gerade in dem idealen Inhalte dürfte der eigentliche Schwerpunkt des liturgischen Gesanges zu suchen sein.

Endlich ist ja der Choral das offizielle Gotteslob jenes Gotteslob, das seit Jahrhunderten im Chore des stillen Klosters, wie im Presbyterium des prächtigen Domes ertönt, ertönt in feierlichen Psalmen und majestätischen Hymnen. Diesen betenden Gesang und dieses singende Gebet — Psalmodie und Hymnodie — möchten wir die goldene Gnadenkette nennen, die den Himmel und die Erde verknüpft, oder den Regenbogen des Friedens, der sich über der Erde wölbt, oder das Symbol des Bundes Gottes mit seinem Volke.

Wir fragen nun: Wenn das die Bedeutung und Stellung des liturgischen Gesanges ist, soll nicht eben dieser Umstand einen unvergleichlichen Einfluß auf den Vortrag selbst ausüben, soll er ihn nicht in menschlichen Kehlen zu einem wahrhaft begeisterten und begeisternden Engelsgesang erheben!

Wir wiederholen, was wir oben betont haben: Nicht die Theorie allein bringt es zu einer guten Ausführung, auch selbst die beharrlichsten Uebungen genügen noch nicht, es muß notwendig ein höheres Element hinzukommen, nämlich die tiefe Ueberzeugung des Choralsängers von der liturgischen Bedeutung der gregorianischen Gesänge.

Vereinigen diese in ihrer Ausführung die drei besagten nothwendigen Dinge, dann und nur dann findet der bekannte Ausspruch des hl. Augustin wieder seine Geltung, wenn er sagt: „Wie oft, mein Gott, erhob ich meine Stimme zu Dir, wenn ich die Psalmen Davids oder die religiösen Lieder und die frommen, allen unreinen Geist ausschließenden Gesänge sang, damals, als ich mit Alippius auf dem Meierhof bei Mailand weilte, und meine Mutter Monica, zwar im weiblichen Gewande, aber mit der Glaubenskraft eines Mannes, mit uns zusammensang. Wie wurde ich von jenen Psalmen und Gesängen in meinem Herzen von Liebe zu Dir, o Herr, entflammt und begeistert, sie, wenn's möglich wäre, in der ganzen Welt zu singen . . . Wie oft habe ich bei diesen Liedern geweint, tief gerührt von diesen Gesängen der hl. Kirche! Jene Stimmen flossen in mein Ohr, und die Wahrheit drang in mein Herz, und beide entzündeten in mir das Gefühl der Andacht; reichlich flossen die Thränen und ich war selig in ihnen.“

Der große Bischof von Hippo würde vielleicht auch jetzt wieder weinen, doch nicht aus frommem Gefühle, sondern aus Schmerz, wenn er da und dort die schlechten, des hl. Ortes, wie der hl. Sache unwürdigen Choralvorträge zu hören bekäme. Am meisten aber würde der hl. Augustin jenen Vandalismus beklagen, welcher, von einer aberwitzigen Aufklärung verblendet, die schönsten Denkmale des alten Kirchengesanges aus den Tempeln verdrängte und dafür verdorbene und ganz unpassende Tonstücke und Weisen aus dem Gebiete der Profanmusik bei dem Gottesdienste einführte und zwar solche, die nicht nur gegen den bessern Geschmack und die Gesetze der tiefen Tonkunst, sondern auch und vorzüglich gegen den Geist und Zweck des Gottesdienstes und die ausdrücklichen Vorschriften der Kirche schwer verstoßen und keineswegs geeignet sind, die Andacht zu erhöhen, sondern der Leichtfertigkeit und dem Sinnengenuße zu schmeicheln.

Sage man nicht: Jener alte Gesang, der gregorianische Choral, hat sich überlebt, er paßt nicht mehr für unsere Zeit.

Wohin, fragen wir mit Recht, wohin würden wir kommen, wenn wir das Alte ohne Unterschied so tagiren wollten?

Vom gregorianischen Choral, diesem ältesten, aber auch ehrwürdigsten Gesange, gilt ganz sicher Göthe's trefflicher Ausspruch: „Musik im besten Sinne bedarf weniger der Neuheit, ja vielmehr, je älter sie ist, je gewohnter man sie ist, desto mehr wirkt sie.“

Ja der gregorianische Gesang wirkt auch heute noch, er ist populär und wird es bleiben, sofern er gut vorgetragen wird.

Damit haben wir einen Gedanken berührt, der um so eher unsere Aufmerksamkeit verdient, als er einerseits zum behandelten Gegenstande in so naher Beziehung steht wie die Wirkung zur Ursache, andererseits dadurch mancher Vorurtheil entkräftet werden dürfte.

Die Popularität des gregorianischen Gesanges wird erwiesen sein, sobald wir dargethan haben, daß er jene Eigenschaften besitzt, welche dem Volke an dem kirchlichen Gesange gefallen, welche auf das Volk zu wirken im Stande sind. Diese Eigenschaften sind Ernst und weihewolle Würde, Einfachheit und Schlichtheit, Lieblichkeit und Anmuth.

Der gregorianische Gesang ist ernst und weihedvoll; denn ungestüme und heftige Bewegungen sind von ihm ausgeschlossen; seine Melodien fließen sanft und ruhig dahin. Dessenungeachtet ist er frei von langweiligem, widerwärtigem Ernst, wie auch von ermüdender Monotonie. Gerade der ihm eigenthümliche Rhythmus ist es, der ihm Ernst und Würde im rechten Maße verleiht.

Eine fernere Eigenschaft ist seine natürliche, ungekünstelte Einfachheit. Was sagt nun aber der Natur des Menschen mehr zu als eben diese Eigenschaft? Unwillkürlich lieben und suchen wir sie überall und in Allem. Der Mensch bewundert sie in den Werken Gottes, sie zeigt sich ihm in den Wahrheiten der christlichen Religion. Darum liebt sie auch das gläubige Christenvolk in den hl. Gesängen.

Um dieser Einfachheit willen wurde denn auch das chromatische Tongeschlecht vom liturgischen Gesange ferne gehalten und nur das diatonische zugelassen, weil eben der Choral zum katholischen Cultus gehört, welcher eitlen Schmuck und nichtige Spielerei verabscheut, weil er hl. Worten Ausdruck geben soll, welche erhaben und einfach sind und in Verbindung mit einem einfachen Gesange leichter verstanden werden.

Mit dem weihedvollen Ernst und der natürlichen Einfachheit verbindet der Choral Lieblichkeit und Anmuth. So wollte es der große Begründer des liturgischen Gesanges, was wir deutlich aus den Worten seines gelehrten Biographen erkennen, welcher schreibt: „Wegen des heilsamen Eindruckes durch die Lieblichkeit der Musik hat er in gar nützlicher Weise das Antiphonarium zusammen getragen.“ Darum waren auch

zu allen Zeiten eifrige Pfleger des liturgischen Gesanges bemüht, diesem die angestammte Lieblichkeit und Anmuth zu wahren. Wir erwähnen nur, wie Kaiser Karl der Große sich über die gallischen Sängler beklagte und sie anwies, das Liebliche des gregorianischen Gesanges an der Quelle zu schöpfen.

Sicherlich hat der große Befehrer von Clairvaux dem christlichen Volke nur aus dem Herzen gesprochen, wenn er von den gregorianischen Gesängen sagte: „Ihre Anmuth bewegt uns und treibt uns an, den Herrn in Freude zu loben.“

Die Popularität des gregorianischen Chorals zu läugnen, wäre daher so viel, als die Vorliebe des Volkes für das Ernste, Einfache und Anmuthige in Abrede zu stellen.

Uebrigens erweist sich diese Popularität zur Genüge als eine Consequenz der Weisheit und göttlichen Leitung der Kirche. Oder ist es denkbar, daß die Weisheit der Kirche, die in liturgischen Fragen nach mehr als bloß menschlicher Berechnung zu Werke geht, gerade einen solchen Gesang sich zu ihrem Gesange, zu ihrem Lieblingsgesange bestimmt habe, der jene Eigenschaften der Popularität nicht besäße, ja vielmehr das Gegentheil zu wirken im Stande wäre? Mit Nichten. So bleibt also die richtige Folgerung diese: Gerade jenen Gesang hat die Kirche durch die Jahrhunderte sich erkoren, welcher am Besten ihren Ideen entspricht, welcher am Entsprechendsten dem Wesen und den religiösen Gefühlen des Volkes zusagt. — Wenn wir aber auch die ästhetische Seite in's Auge fassen, kann wohl der Choralgesang seine Probe bestehen, wird man nicht in dieser Beziehung ihm mit Recht vorwerfen, er habe sich überlebt? Keineswegs.

Vielmehr wie er das schlichte Volk durch die obengenannten Eigenschaften erbaut, so wird er in erhöhtem Maße auch den Kunstkenner ansprechen und befriedigen. Was ist die Kunst anderes als die Verkörperung einer Idee? Im gregorianischen Gesange ist sie die Realisirung der liturgischen Idee durch das gesungene Wort. Töne und Tonfiguren bilden die materiellen Elemente; durch die Modulation werden diese zu einem organischen Gebilde, zur Melodie zusammengefügt. Der Rhythmus der Sprache ist die Seele des Ganzen, die Seele des Rhythmus aber ist die Andacht und diese hinwieder ist das Werk des göttlichen Geistes.

Es bedarf sicherlich keiner weitem Distinktionen über Kunst und Kunstwerth, um einzusehen, daß der gregorianische Gesang auch in ästhetischer Hinsicht nicht zurücksteht. Da aber jedes Kunstwerk gefallen und erbauen muß, so kann auch der liturgische Gesang diese Wirkungen nicht verfehlen. Was ergötzt denn also den Kenner des Chorals? „Jetzt ist es,“ um uns der Worte eines gefeierten Musikers der Neuzeit zu bedienen, „jetzt ist es der liebliche Fluß der Melodien, die schöne Harmonie und Symmetrie derselben, die erfreuen;

dann die symmetrische Gliederung und die charakteristischen Cadenzen; jetzt die bewegte, aber nicht zu heftig und hastig aufsteigende Notengruppe, dann die ruhig in der Dominante fließende und sanft abfallende Melodie; jetzt die schöne Herrschaft des Textes über die Note, dann die wohlgeordnete Selbstständigkeit der Tonbewegung im Subtilus; jetzt das ernst und feierlich langsame Tempo der Anbetung, dann das drängendere und bewegtere der Bitte; jetzt der regelrecht gebildete, sichere, reine Ton, dann die klare und präzise Accentuirung; jetzt die Melodie, wie sie, der aufknospenden und sich entfaltenden Rose vergleichbar, aus der Sprachmelodie sich entwickelt, dann die unerschöpflichen Tonperlen, wie sie in den Melismen, im Allelujagesang sich aneinander reihen; jetzt fügt der Accent die Silben zu einem lebendigen Ganzen, zu einer Einheit als Ausdruck einer Idee, dann verbindet der liqueszierende Ton im Satz zusammengehörige Worte; jetzt entzückt die milde Einfachheit und Anmuth im syllabischen Gesange, dann die sinnigen, zierlichen Arabesken, die im neumisirenden Chorale um die Hauptnote sich schlingen; jetzt die kunstgerechte Gliederung der Choralmelodie in musikalische Silben, Worte und Sätze, dann die mathematische Proportionalität der musikalischen Zeichnung nach Tonzahl, Pausen, Intervallen und Schläffen; jetzt der orientalische Rhythmus in den Introitus, Graduale, dann der metrische Accent in den Hymnen; jetzt fließt die Melodie ruhig wie das Bächlein der Wiese, dann kräftig und wuchtig wie der Gebirgsbach; jetzt das künstlerische Verständniß und die gewissenhafte Sorgfalt, mit welcher der Gesang vorgetragen wird, fern von aller Hudlerei und Geistlosigkeit, dann die erbauende Andacht, der fromme Gebetscharakter, der geradezu heilige Ton; jetzt der unvergleichliche Reichthum im Ausdruck der mannigfaltigsten Stimmungen und Gefühle, dann wieder die bewundernswerthe Anspruchlosigkeit und Natürlichkeit; jetzt freuen wir uns, wie klar und deutlich jeder Laut klingt, wie das Wort nach den Regeln des Accentus ausgesprochen wird, dann setzt uns in Erstaunen, wie innig und eng sich die Töne einer Gruppe verbinden und wie leicht die Tonbewegung innerhalb der Formel fließt, nicht unterbrochen weder durch Athmen noch durch Verlängerung eines Tones, noch Erneuerung des Nachdrucks, den man anfangs der Stimme gegeben; jetzt wird schön die Einheit eines mehrsilbigen Wortes gewahrt, auf dessen einzelnen Silben bald eine einfache Note, bald eine oder mehrere melodische Formeln stehen, dann wird schön durch das tempus latens die Endsilbe eines Wortes und die Anfangsilbe des folgenden auseinander gehalten; jetzt gefällt uns die Melodie, wie sie so schön um die Dominante sich anlehnt, dann wie sie auf der Finalnote als Ruhepunkt ihre Cadenz ausklingen läßt. Und je länger wir hören, immer neue Schönheiten

der Kunst!" So leistet also der Choralgesang nicht nur dem schlichten Volksgeschmack Genüge, sondern befriedigt auch das ästhetische Gefühl, kurz, der liturgische Gesang behauptet seine Popularität nach zwei Seiten hin: sowohl für das schlichte gläubige Volk, als auch für den gebildeten Kritiker.

Oder fragen wir, um in Beispielen zu sprechen, wirkt nicht der Gesang der Präfation und des Pater noster, wenn gleich tausendmal gehört, immer wieder mit neuer Zauber- macht auf die Herzen des gläubigen Volkes?

Wie entzücken nicht die begeisterten Hymnen, die lieblichen Psalmen Herz und Sinn des frommen Beters! Wie rühren nicht die stillfeierlichen Lamentationen! Wie heilsam erschüttert nicht den trauernden am Grabe das gewaltige Dies irae! Wie mächtig hebt nicht das hochfeierliche Te Deum des Christen Seele zu Gott empor; ja ohne Uebertreibung darf behauptet werden, daß der Choralgesang, würdig vorgetragen, an großartiger ethischer und religiöser Wirkung sogar die kunstgerechteste Polyphonie überbietet.

Alle Einwürfe und Vorurtheile, wie sie immer heißen mögen, verrathen daher entweder einen verderbten Geschmack, oder sie fallen auf Rechnung eines schlechten Vortrages, nie aber können sie den heiligen Gesang selbst treffen.

Wir geben darum schließlich der freudigen Hoffnung Ausdruck, es werden jene Vorurtheile sich immer mehr und mehr vermindern und der Geschmack für das Wahre, Schöne und Gute, das im liturgischen Gesange verborgen liegt, sich kräftig entwickeln.

Soll aber jener heilige Choral, der cantus gregorianus, in Gottes Tempel wieder seinen alten Werth erhalten, so bedarf es großer Klugheit und Besonnenheit. Wie die Mißbräuche nicht auf einmal auftreten, sondern nach und nach, so kann auch die Umgestaltung zum Bessern nur schrittweise erzielt werden, wie man auch, um uns der Worte Gregors des Großen zu bedienen, nicht sprungweise, sondern Schritt für Schritt des Berges Höhe erreicht.

Ueberstürzung führt allerdings vorwärts, aber selten zum erwünschten Ziele.

Mäßigung ist auch hier die goldene Regel, welche allein der guten Sache die gehofften Erfolge sichert.

Wie schon in der Einleitung bemerkt, begrüßen wir mit freudiger Genußthuung den Eifer und die Thätigkeit jener Vereine und Männer, welche den schweren Irrungen auf dem Gebiete der Kirchenmusik entgegen arbeiten und die unvergleichlichen Urgefänge der Kirche, sowie die kostbaren Tonwerke bewährter Meister aus alter und neuerer Zeit wieder zur Anerkennung und Geltung zu bringen suchen.

Dagegen können wir weder blindlings den Ansichten derjenigen beipflichten, welche behaupten, es dürfe in der Kirche

nur Choral gesungen werden, noch möchten wir einseitig dem Grundsatz Jener huldbigen, welche zwar den polyphonen Gesang dulden, aber die Instrumentalmusik vom Gottesdienste verbannt wissen wollen. Obgleich zwar die katholische Kirche den Choral als ihren eigentlichen und eigentlichsten Gesang anerkennt und festhält, gestattet sie nichts destoweniger auch dem polyphonen Gesange den Zutritt zum Heiligthume, vorausgesetzt, daß er mit den liturgischen Vorschriften im Einklange steht; freut sich ja doch die Kirche mit vollem Rechte über die unvergleichlichen Triumphe, welche der unsterbliche Palestrina auf dem Gebiete der Polyphonie gefeiert hat, und erweist auch heute noch den im Reiche der Töne Großen schaffenden Kunstjüngern des großen Prenestiners hohe Gunst, Ehre und Anerkennung!

Jener puritanische Feuereifer, der alle musikalischen Entwicklungsformen in das allererste Stadium der Keimbildung zurückdrängen und rücksichtslos alle spätern Ausbildungen der kirchlichen Tonkunst schlechthin als Verirrungen und Abarten verpönnen möchte, harmonirt darum keineswegs mit dem Geiste der Kirche, deren Pflege und Sinn für Kunst und vernünftigen Fortschritt geschichtlich verbürgt ist. Oder war nicht gerade im Schatten des Heiligthums der Kunst zu allen Zeiten ein

sicheres Asyl geboten! Deswegen fand auch die Instrumentalmusik im Laufe der Zeit ihre Verwendung beim Gottesdienste. Wir meinen damit selbstverständlich nur jene Figuralmusik, welche in untergeordneter Stellung dem Gesange dienend, zur Erhöhung der kirchlichen Feier beiträgt. Wenn nun die Kirche oft und öfter gegen die Ausschreitungen der Instrumentalmusik ihre mahnende und warnende Stimme erhob, so hatte sie dazu das Recht und die Pflicht.

Einseitig wäre es jedoch, daraus den Schluß zu ziehen, als seien damit der Figuralmusik die Hallen des Tempels verschlossen.

Stellen wir das Gesagte in einem Vergleiche dar: Der Choralgesang ist der eigentliche Gesang, das Kind der Kirche, und genießt darum das Vorrecht; der polyphone ist gleichsam das Adoptivkind und nimmt Theil an den Rechten des eigentlichen Kindes, die Instrumentalmusik ist nur als Magd, als Dienerin angenommen worden und hat als solche ihre strengen Pflichten, bescheiden, anständig und unterwürfig zu sein.

Alle drei aber haben dem einen erhabenen Zwecke zu dienen, der in dem goldenen Worte unseres Ordensstifters ausgesprochen ist:

„Operi Dei nihil præponatur.“



