

Vorwort.

Als ich im April des Jahres in einem für die „Monatshefte für Musikgeschichte“ bestimmten Aufsatz mein Bedauern darüber aussprach, dass der wahre, d. h. mittelalterliche Choral von weltlichen Musikern so wenig gekannt und geschätzt sei, zum Teile allerdings durch die Schuld unserer katholischen deutschen Kirchenmusiker, da hatte ich keine Ahnung, dass ich bald auf so angenehme Weise anders belehrt werden sollte. Das geschah in einer von Professor Urspruch verfassten und in der Berliner „Allgemeinen Musik-Zeitung“ veröffentlichten Studie. Diese verriet nicht nur des Verfassers Interesse für den alten Choral, sondern auch ein Verständnis desselben, ein Mitfühlen mit dessen Affekten und Stimmungen; man konnte leicht wahrnehmen, dass dem Verfasser ein Einblick in das innere seelische Leben des Chorals vergönnt war. Irre ich nicht, so sind solche Äußerungen selten in unserer deutschen Musikkultur; besonders unsere katholischen Kirchenmusiker befließen sich darüber eines vielsagenden Schweigens. Da der Verfasser zudem seine Gedanken in eine so gewählte Form zu kleiden gewusst hat, dass auch die Sprache selbst schon erfreut, entstand wie von selbst der Gedanke, eine solche Arbeit sollte zum Gemeingut aller gemacht werden.

Vor einigen Jahren hatte ich Gelegenheit, Herrn Professor Urspruch kennen zu lernen, bei welchem Anlass ich in ihm einen ebenso gründlich denkenden Musikhistoriker als feinen Ästhetiker fand. An diese Begegnung anknüpfend erbat und erhielt ich das Zugeständnis, für die Drucklegung der Studie sorgen zu dürfen.

Über die Persönlichkeit des Herrn Verfassers bemerke ich noch, dass er als Professor am Konservatorium für Musik zu Frankfurt a. M. wirkt, durch seine Kompositionen sich einen angesehenen Namen in der deutschen Musikwelt erworben hat und eben im letzten Winter mit einer groß angelegten Kantate „Die Frühlingsfeier“, nach Klopstockschem Texte, für Solo, Chor und Orchester, in verschiedenen deutschen Städten (Aachen, Frankfurt) Erfolge von Bedeutung errungen hat.

Abtei Beuron, im August 1901.

P. Ambrosius Kienle.

O.S.B.



Die abendländische Musik hat einen Jahrtausend alten Kronjuwel. Täglich enthüllt sie ihn, wenn es ihrem edelsten Zweck, der Anbetung des Heiligen, gilt. Sie zeigt ihn, köstlich gefasst, an ihren höchsten Festen in seinem strahlendsten Glänze. Und dennoch wissen nur wenige von ihm. Achtlos geht der moderne Mensch, ja der moderne musikalische Künstler an ihm vorüber. Wahrlich, wäre dieser nur »Künstler«, jener mehr »Mensch« — er stände ehrfurchtsvoll und lauschend still, wenn der tönende Lichtstrahl jenes Kunstjuwels zu ihm dringt, sei es aus dem bescheidenen Kirchlein des Dorfes oder aus der Pracht der Dome, aus der Zelle des Mönchs und gelehrter Forschung oder aus der gewaltigen Volksstimme einer anbetenden Menge und gotterfüllter Begeisterung. Denn ein Urbild der Schönheit redet dann zu ihm und hat er Ohren zu hören, so fühlt er den Anhauch jenes Geistes, der dem Menschen mit der Fähigkeit, das Höchste zu empfinden, zugleich die Kraft verlieh, dasselbe künstlerisch auszusprechen.

Moderner Mensch, moderner Künstler — ein fast traurig klingendes Wort! Es gemahnt so sehr an das Vergängliche. Denn »modern« ist nur, was in der Mode — dieser mit Recht von Schiller als frech gezeisselten Mode — seine Ursache hat, und Mode ist nur darum heute

Mode, weil sie gestern keine war und morgen keine mehr sein wird. Modern, nicht modern, müsste darum alles heißen, was sich in ihr gründet.

Thue darum nicht so stolz, moderner Musiker, mit deiner Musik der Gegenwart! Die Geschichte, diese große Lehrmeisterin, zeigt dir, das von allen menschlichen Kunstäußerungen keine Kunst so sehr dem Wechsel der Zeit und der Anschauung unterworfen ist, wie die deine. Besonders, seit dein Wahn und deine Laune deine gegenwärtige Musik fast nur zur Instrumentalmusik gemacht hat, du deine edle Mutter, die Vokalmusik, wie ein schlechter Sohn behandelst. Blicke hin auf dasjenige, was allein die Jahrhunderte, ja die Jahrtausende überdauert hat, und lerne an ihm die Gesetze der Schönheit, dass du sie anwendest auf alles Wahre und Gute, was aus dieser Zeit künstlerischer Gestaltung drängt. Aber nur den Geist dieser Gesetze, nicht die Form, die er sich einst schuf, lasse dich lehren. Ihn, diesen Geist, behandle mit Ehrfurcht und jene Form, sein Erb- und Eigentum, mit Achtung. Denn ausbeutungssüchtig ist deine Zeit und benimmt sich so gern als den prassenden Erben einer reichen Vergangenheit. Schon sehe ich diesen Erben hablos, wie den verlorne Sohn, in der Zukunft stehen. Wenn er dann, gleich ihm, reuig zu seinem göttlichen Vater zurückkehrt, soll dieser mit unberührten Schätzen ihm das Freudenmahl bereiten. Ein unberührter, rein bewahrter Juwel bleibe darum der grosse gregorianische Choral, dass er, ein heiliger Gral, einem anderen, halb toten Titulel noch das Leben friste, jeden sündig-kranken Amfortas noch heile, vielleicht in Zukunft einem reinen Parsifal noch die Krone spende.

Tief ist die Kluft, welche den gregorianischen Choral von unserer gegenwärtigen Musikkunst trennt. Jener beruht auf der Ein-, diese auf der Mehrstimmigkeit. Der Choral duldet zwar, ja er wünscht sich oft zu seiner Zierde die Mehrstimmigkeit. Aber sie ist ihm immer nur Zierde. Seine ganze Macht und Schönheit entfaltet er nur in seiner eigensten Natur, dem einstimmigen Gesang. Gegen diesen jedoch verhält sich die moderne Musik ganz ablehnend. Sie ist undenkbar ohne die mehrstimmige Harmonie, aus der sie erwuchs, die selbst dann noch verborgen schlummernd unterer ihrer Melodieoberfläche ruht, wenn es dieser je einmal ankommen sollte, sich einstimmig zu gebärden. So ist es vor Allem, die harmonische und polyphone Erziehungsrichtung des Künstlers der Gegenwart, die ihm das richtige Verständnis des Chorals erschwert. Er, der sich in seiner sinnlich-üppigen Musik so reich dünkt, glaubt schon über dessen Einstimmigkeit lächeln zu dürfen — über diese stolze Einstimmigkeit, die bis jetzt allein die feststellende Säule der Musik im Sturm der Zeiten und Jahrhunderte geblieben. Ist es Fügung der Vorsehung, dass diese das hohe Lied zu ihrem Preise, um es ewig zu hören, diese „ewige“ Form finden liess?

Aber noch mehr! Der Künstler der Gegenwart steht mit vollständiger Einseitigkeit des Urtheils, mit einer *argumentation de cyclope* dem mittelalterlichen Choral gegenüber. Alles wird ihn an diesem „ärgern“. Er kennt im allgemeinen nur noch sein halb derbes, halb unruhig schillerndes, farbiges Dur und Moll und jetzt ist er gar krank und nervös geworden und verlangt nach Vierteltönen um sich aufzulösen. Für das in seiner ächten Gesundheit so reiche Tonartsystem des Chorals. Dessen feine Charakterisierungskunst, hat er kein Ohr mehr. Arm erscheint ihm auch dieses prunklose Tonartgewand. Ein feiner Beobachter nannte es mit Recht das „Christusgewand der Armut“. In der Tat, das ist es. Es deckt jene Armut, welcher das Himmelreich versprochen ist. Musste nicht gerade in dieses Gewand das Christentum sein schönstes Tonsymbol kleiden?

In der Zwangsjacke des Taktes ist der Musiker unserer Tage aufgewachsen. Durch ein Gitterfenster von Strichen sieht er aus seinem Taktkerker verständnislos in die freie Rhythmenwelt des Chorals, er wurzelt noch viel zu viel in seinem ewigen, einem Tanzschritt — nicht einmal der Tanzkunst! — abgelernten Zweitakt, den er bis zur unaushaltbaren Quadratur seiner Kunst ausgebildet hat. So hat man ihn seine Melodien bauen gelehrt, und nun stelle man ihn vor die Architektonik des Chorals! Hier, wo der freie, oratorische Rhythmus allein herrscht! Fessellos, wie die Sprache, die sie verschönt, wogt seine Melodie dahin. Nicht Taktstriche durchschneiden sie unbarmherzig, ihr schaffen nur Wortsinn und Ebenmass der musikalischen Gedanken die Cäsuren. Daraus erwuchs dem Choral das Gesetz

seines Aufbaues, die architektonische Seite seiner Kunst. Ich spreche es ruhig aus: Keine andere Melodiebildungskunst kommt ihm in dieser Beziehung gleich. Wie ein kunstvoller gotischer Bau erhebt sich aus Sätzen. Worten und ihrem Gehaltsinhalt der Tempel dieser Melodie. Wie wurzeln fest im Satzbau der Sprache seine Pfeiler, wie fein berechnet sind sie nebeneinander gereiht! Wie hebt, wie senkt sich anmutig die melodische Linie! Sie, die schon aus der Schrift durch ihre Mannigfaltigkeit, ihr Ebenmass das Auge erfreut und doch erst das Ohr zu entzücken bestimmt ist!

Und eine so hoch ausgebildete, ehrwürdige und heilige Kunst sollte nicht auch heute noch jeden schönheitsdürstenden Geist erquicken, belehren können? Wo lebt sie jetzt noch ihr lebendiges Leben? Wo fließt ihre Quelle rein und unverfälscht?

In der katholischen Kirche — das wäre eine leichte Antwort, wenn nicht ein „Aber“ dabei stände. Zwar im Schoos dieser Kirche ist der Choral geboren worden. Ihre Väter, ihre größten Männer haben ihm ihre Sorgfalt gewidmet. Auf die Schultern des großen Papstes, der ihn aufschrieb und ihm den Namen gab, senkt ihre Sage die himmlische Taube selbst. Bis heute hat sie ihn gehütet und gepflegt, wie einen heiligen Schatz. Aber zeigt sie von ihm auch einzig jenes reine Bild, welches Wissenschaft, Kunst und guter Wille vereint nur bieten sollte? Diese Kirche, die im Stande ist vermöge ihrer autoritativen Organisation den Dienst jenes einmal als rein erkannten Bildes zum Gesetz zu erheben? Leider nein! Man streitet um die Echtheit, um die Form und Farbe jenes Bildes. Über diesen Streit im Innern um den Choral vergisst man den Kampf für den Choral nach aussen. Und dieser innere Streit muss te entbrennen. Denn die Stimmen der Wissenschaft und Kunst sind nicht alle, und gewiss nicht vorurtheilsfrei und unbeeinflusst gehört worden, als ein mehr eigenmächtiger als guter Wille eine gewisse Version des Chorals als die alleinig richtige bezeichnete und als die offizielle der Welt zur Richtschnur geben wollte. Die damals nicht gehörten Stimmen der Choralwissenschaft und -Kunst, und zwar die ältesten, berufensten, die durch Tradition und Spezialbildung geschultesten, konnten und durften nie dazu schweigen. Heute erheben sie sich wieder, und lauter als je. Wo ist die Wahrheit? Dies sei, und zwar hauptsächlich vom Standpunkt der Kunst aus, ein wenig betrachtet.

Es sind zwei Lesarten des Chorals, welche vor allem hier in Frage kommen: die Ausgabe der Benediktiner von Solesmes und die offizielle, die sogenannte Regensburger Ausgabe. Die Vorgeschichte beider muss ich hier kurz skizzieren.

Über die Solesmeser Ausgabe kann ich mich kurz fassen. Die Pflege des Chorals ist einer der wichtigsten Tätigkeitszweige im Orden des heiligen Benedikt. Seine Geschichte und die des Chorals ist fast dieselbe. Vom heiligen Papst Gregor, welcher dem Orden entstammte, über den heiligen Augustin, Notker, Hucbald, Guido von Arezzo, weist der Orden eine fortlaufende Reihe glänzender Namen auf, welche sich an dem Choral schaffend, sammelnd, lehrend bethätigten; heute noch sind die größten Choralisten in diesem Orden zu finden: ich nenne nur Dom Pothier in Solesmes, P. Ambrosius Kienle in Beuron. Eine Reihe blühender Sängerschulen setzt sich über St. Gallen, Reichenau, Fulda aus dem Mittelalter bis in unsere Tage fort wo in Solesmes, Beuron, Maredsous, Emaus der Choral in seiner ganzen Schönheit erklingt. Die von den Mönchen des Ordens in Solesmes herausgegebene, dem Choralstudium gewidmete „*Paleographie musicale*“ ist eines der wertvollsten Erzeugnisse der gegenwärtigen Musikwissenschaft und in Choralfragen von unbedingter Autorität. Die Frucht vier-jähriger Studien, Überlieferungen und Lehren ist niedergelegt in der Solesmeser Ausgabe.

Die Geschichte der Regensburger Ausgabe ist umständlicher. Die Choralkunst hatte, wie jede Kunst, Epochen der Blüthe und des Niedergangs durchzumachen, ja, sie musste durch Zeiten hindurchgehen, welche ihr weder geistig ein richtiges Verständnis, noch technisch eine genügende Bildung mehr entgegenbrachten. Auf ihre Zeit der höchsten künstlerischen und schaffensreichen Reife (vom 7. bis 11. Jahrhundert) folgte eine Zeit der (für jede „Kunst“ gefährlichen) Ruhe und Forschung (bis zum 15. Jahrhundert), dann der darum unausbleibliche Niedergang. In dieser letzteren Epoche konnte der Choral sein reines Leben nur noch in den Köpfen weniger Einzelner und nur in Orden und Klöstern fristen, an welche

die damals das Abendland durchfluthenden geistigen Strömungen nicht mit der ganzen und für die Choralkunst verderblichen Macht ihre Wellen schlugen. Denn diese Kunst ist eine echt mittelalterliche. Was war diese für die antikisierende Richtung der Renaissance oder gar für den Schwulst des späteren Barockstils? In der That hatte auch der Choral, abgesehen von seinem stillen und reinen, jedoch weltabgewandten Klosterleben, in dem großen Strom der Öffentlichkeit schwer unter jenen Einflüssen zu leiden. Und jetzt, wo der in Frankreich und namentlich aus dem Benediktinerorden heraus eröffnete Kampf für seine Reinheit ausgekämpft werden soll, machen sich diese zersetzenden Einflüsse noch einmal mit letzter Kraft geltend. Natürlich hatten sich auf solche Weise verschiedene Lesarten des Chorais gezeitigt. Dies verträgt sich nicht mit der strammen Konzentration der römischen Kirche. In den 60er Jahren des letzten Jahrhunderts begannen die Verhandlungen über ein offizielles Choralbuch. Kardinal Bartolini, der Herausgeber neu revidierter liturgischer Bücher, wollte auch den Choral revidirt sehen. Man sagt, dass er der Musik unkundig war. Das in der päpstlichen Druckerei 1614/15 edierte Graduale, die sogenannte Medicea, schien ihm die richtige Unterlage für den neuen offiziellen Choral. Er ahnte nicht, dass er auf eines der schlimmsten Erzeugnisse der Renaissance-Musiker gefallen war, als er dieses Buch wählte. Denn dies, auf irgendeine Weise und wie sich jetzt herausstellt, ganz unrechtmäßig mit dem Namen Palestrina gezierte Buch verdankt nicht dem Bestreben seinen Ursprung, den nach und nach verschnörkelt gewordenen Choral zu vereinfachen, sondern dem Bedürfnis der Renaissance-Musiker, an einer ihnen unverständlich gewordenen mittelalterlichen Tonwelt ebenso herumzumodeln, wie es sich ihre Kunstrichtung an den Gebilden aller anderen Künste zu thun erlaubte. Es hat, seitdem dieses Buch in der von der Firma Pustet in Regensburg mit päpstlichem Druckprivilegium 1886 veröffentlichten offiziellen Ausgabe neu erstanden ist, der Kampf gegen diese Choralesart nicht aufgehört. In Frankreich und in Benediktinerkreisen namentlich konnte und durfte man sich mit der so gewaltsam geschaffenen Sachlage nicht beruhigen. Von dort waren (durch den ersten großen Vorkämpfer Dom Gueranger) die Reformbewegungen für den Choral ausgegangen, seit 1845 waren dort die eifrigsten Choralstudien betrieben worden, man war sich seiner Suprematie in diesem Fache bewusst.

Es haben sich natürlich auch Elemente in den Kampf eingemischt, welche mit der Kunst oder der Kultusübung gar nichts zu thun haben, sogar geschäftliche und politische. Chauvinistisch ist man auf allen Seiten. Eine Partei stützt sich auf ihr durch Studien und Tradition erarbeitetes, eine andere auf ihr nun einmal erworbenes Recht, die römische Autorität auf einen Machtspruch, den sie — und dies ist ja menschlich so erklärlich — jetzt nicht gerne zurücknehmen möchte, obgleich sie gewiss das Missliche, ja Unhaltbare der Sachlage fühlt. Der sonst so außerordentlich verdienstvolle, nicht hoch genug zu schätzende deutsche, von Regensburg ausgegangene Cäcilienverein stellte sich entschieden auf die Seite Roms und vertrat, soweit sein Einfluss in Deutschland, Österreich, England und Amerika reicht, die Ansicht, man müsse ohne Weiteres, ohne die Ansicht der größten und geschultesten Choralkenner zu hören, die „offizielle“ Ausgabe zugleich als die „beste“ hinnehmen. Dies mag kirchenpolitisch sein, künstlerisch und wissenschaftlich ist dies ganz und gar nicht, ja in höherem Sinne ist es auch gar nicht einmal kirchenpolitisch, denn was könnte „politischer“, staatskluger sein, als seinem eigensten Staat nur dasjenige als das beste zu bieten, was nach dem Urtheil der Wissenschaft und Kunst auch thatsächlich das unanfechtbar beste ist? Besonders, wenn man weiß, dass man „befehlend“ zu bieten vermag und demgemäß verpflichtet ist?

Doch lassen wir alle diese Punkte bei Seite. Mein Zweck ist ganz allein, alle Kreise auf die Choralkunst hinzuweisen und Diejenigen, welche Liebe, Kenntnisse und Uebung für dieselbe zu Berufenen machen, dahin anzuregen, dass sie an der Hand der beiden sich entgegengesetzten Editionen nicht nur prüfend der Wahrheit nachforschen, sondern auch nach gewonnener Einsicht, ohne Rücksichtnahme auf Dekrete einer Ritenkongregation, derselben die Ehre geben.*) Ich selbst stehe der Frage einzig als Künstler gegenüber und

*) Als ein mich hocheufreudendes Zeichen, dass dies bald eintreten wird, muss ich die jüngsten Auslassungen des bedeutenden Musikforschers F.X. Haberl bezeichnen, Es könnte, wäre es anders, ja auch nicht mit dem vollkommenen Bilde stimmen, das ich mir von diesem Gelehrten machen muss, welcher unvergängliche Verdienste um die Kunst der Alten und durch deren Wiederbelebung um die Kunst der Neuen hat, und in

welchem sich der Theologe und Künstler auf das Schönste vereinigen und ergänzen. Er ist das Haupt der Regensburger Schule — und dennoch spricht er jetzt für die Wiederherstellung der *schola cantorum* in Rom und deren Leitung durch die Benediktiner — dennoch will selbst er, trotz dem Bestand des offiziellen, von ihm gutgeheißenen neuen Chorals, denjenigen, welchen der alte der liebere ist, das Recht gewährt sehen, diesen in der Kirche zu singen. Da ist dann nur noch ein Schritt zu seinem eigenen Wirken dafür, dass der alte richtige Choral nicht durch Dekrete, unter dem Anscheine der Duldung, in Wahrheit erstickt werde.

überlasse es ebenso gern wie gebotener Weise Andern, den Gelehrten, dasjenige, was ich als „Meinung“ äußere, als „Thatsache“ - festzustellen. Mehr wie eine „Meinung“ kann und darf der Künstler nicht haben, denn er urtheilt nur mit dem Gefühl und dem daraus geleiteten, allerdings durch den Verstand geschulten und geregelt, aber immerhin anfechtbaren Geschmack

So möchte ich als Künstler vor allem Eines für die Benediktiner-Version des Chorals anführen: das Urtheil meines Ohres. Der Choral trägt das Siegel einer „lateinischen“ Kunst auf der Stirn geschrieben. Nicht allein dass er mit lateinischen Worten verwachsen, ja aus dem Geist der lateinischen Sprache heraus geschaffen ist — er ist die Tonverkörperung des christlichen Genies der lateinischen Rasse, wie diese sich im Mittelalter darstellte. Er hat noch deutlich den Stempel seiner Heimat. Ein anderer als der graue germanische Himmel hatte über seiner Geburt gelacht. Man fühlt noch aus der unendlichen Süßigkeit dieser Südfrucht heraus, welche helle Sonne aus tiefer klarer Himmelsbläue sie gezeitigt. Man bedarf nicht gelehrten Nachweises, dass sogar die der Erhaltung wertesten, darum wertvollsten Reste griechischer Musikkunst hier in lateinischer Umwandlung vor uns liegen. Ein leiser, aber deutlich fühlbarer Nachklang aus jonischer Wiege, den der Choral in jedem Herzen erzittern macht, welches einmal die Sehnsucht nach dem gelobten Lande aller Kunst empfunden, — und welches Herz hätte dies nicht? — sagt es uns. Die Klarheit seiner Formen, seine Bestimmtheit und plastische Anmuth ist ästhetischer Ausdruck des lateinischen Genies. Nur da, wo dasselbe noch lebt, findet er auch seine künstlerisch schönste Wiedergabe. Wenn wir dessen inne werden wollen, dass nicht allein ernste Väter und Glaubenshelden die Zeugen seiner Geburt waren, sondern auch Grazien seine Wiege kränzten, so müssen wir ihn in lateinischer Tradition hören. In den Benediktinersängerschulen ist sie lebendig. Sie weiß nichts von der schwerfälligen, in Deutschland leider noch oft geübten Art, die ein Nachklang aus jener Zeit zu sein scheint, von der wir in der Geschichte des hl. Gregor lesen. Lehrer auf Lehrer für seinen Gesang sandte er zu den Alemannen und Galliern, die sich „vergeblich anstrebten, diesen auszuführen, deren ungefüge Kehlen sich vergeblich mit den Feinheiten der neuen Melodie abmühten“. Warum hat man, als man in Rom die offizielle Lesart dekretierte, nur die Nachkommen dieser gefragt und nicht solcher, welche den ersten, entsprechendsten, durch die Jahrhunderte in ihren geistigen und leiblichen Enkeln nachklingenden Ton angestimmt haben? Wahrlich, diese waren zehn Mal mehr zu hören, als jene, wenn es sich um eine durch das Kunsturtheil zu lösende Streitfrage handelte. *)

Es ist unmöglich, ein so überreiches Gebiet, wie den Choral, in einem Zeitschriftenaufsatz zu behandeln. Der Aufsatz wüchse vom Buch zum Band, zum Folianten. Schon die Begründung meines ersten Beschwerdepunktes gegen

*) Ich bemerke ausdrücklich, dass ich mit dieser Abschweifung auf die „Regensburger Kirchenmusikschule“ nicht ziele. Nicht nur, weil ich den Choralgesang dort leider nie gehört, also kein Urtheil darüber besitze. Ich habe im Gegentheil nur ein günstiges Vorurtheil für diese Schule, die mir — aus der Ferne betrachtet — manches deutsche Konservatorium und manche Staatskunstschule durch ihre ideale, segensreiche Wirksamkeit zu beschämen scheint. An einer Stätte, wo der verehrungswürdige Proske, wo ein Haller gewirkt, die durch einen auch für die Choralvortragslehre hochverdienten Meister wie Haberle repräsentiert wird, kann der Choral nicht anders als gut gelehrt werden; und spricht doch H. selbst von dem „schönen“, sogar in Rom geschätzten Vortrag desselben durch seine „Germaniker“. Von den mir bekannt gewordenen musterhaften deutschen Ausführungen des Chorals sei hier die ganz vorzügliche Gesangsweise desselben — nach der Lyoner Ausgabe — im Dom in Mainz (durch Domprabendar Georg Weber geleitet) an erster Stelle erwähnt. Ebenso diejenige in Frankfurt (durch Domkapellmeister Hartmann). Überhaupt zeichnen sich die Rheinlande, welche verschiedene eigene traditionelle Chorallesarten besitzen, im schönen gregorianischen Gesang aus. Als Beweis, wie selbst

kleine ländliche Verhältnisse eine richtige Choralausführung ermöglichen, dass also durchaus keine Gründe vorliegen, zum Zweck der Erleichterung zu „vereinfachen“ und die künstlerischen Ansprüche niedriger zu stellen, führe ich den Choralgesang in dem kleinen Landstädtchen Kiedrich im Rheingau an. Die Stiftung eines reichen Engländers verwirklichte hier, außer der Wiederherstellung, einer prächtigen alten gothischen Kirche, in derselben eine Chorschule, welche einzig mit den bescheidenen Gesangsmitteln der ländlichen Bevölkerung ein entzückend poetisches, reinstes Choralbild hinstellt. Ein nachahmungswerthestes Beispiel bietet durch die einsichtsvolle Initiative Dr. Franz Wullner's das Kölner Konservatorium. Hier (wohl der einzige Fall an deutschen Konservatorien) wurde in den Unterrichtsplan der gregorianische Choral aufgenommen. Dessen, dem ausgezeichneten Chorallisten und Chormeister Domkapellmeister Cohen anvertraute Lehre wird sicher die schönste Folge in weiten Kreisen wirken.

die offizielle Aufgabe durch vollständige Notenbeispiele würde weit den mir hier zugemessenen Raum überschreiten. Der alte Choral in seinen reichen Melodien ist ein sehr umfangreicher. Der Gegenüberdruck beider Versionen wäre bei Beispielen notwendig und ist hier unmöglich. Ich muss den Leser bitten, beide Ausgaben vergleichend zur Hand zu nehmen. Er wird mir nicht verdenken, dass ich ihn zu dem kleinodreihen Melodienschatz geführt und wird gern seine Hand tief in diese Edelsteintruhe senken. Die Juwelen, die ihm bei jedem Griff an den Fingern haften werden, prüfe er dann selbst, wo und in welchem Lichte sie den vollendetsten Schliff und das reinste Feuer zeigen.

Ein erster vergleichender Blick auf die beiden Lesarten des Chorals zeigt uns einen großen Unterschied zwischen dem Reichtum des alten und der Melismenarmuth des neuen. In der That, aus dem blühenden Baum der alten Melodie ist gar oft in der neuen Version ein kahler Stamm geworden. Die Wonne und Freude des „alten Choralsängers“, die erst da recht beginnt, wenn ihm „die vielen Noten ohne Text, vor deren wogender Reihe dem Auge schwindeln will“, zu Gesicht kommen, sie ist ihm hier geraubt. Man hat den Choral „vereinfachen“ wollen. Man hat sich dabei auf Palestrina berufen. Unter allen Umständen mit Unrecht, selbst wenn der göttliche Meister an der Medicea Teil gehabt haben sollte (was nicht einmal wahr ist). Er bedurfte als polyphoner Musiker eines aus dem Choral hergeleiteten, sehr vereinfachten cantus firmus. Diesem Bedürfnis kam sicher seine Gewohnheit entgegen, den Choral in der, in seiner Zeit schon beliebten Fassung längerer Noten zu hören. Diese letztere entsprach der Richtung des harmonisch empfindenden Renaissancemusikers, welcher mit den üppigen Melismen der Einstimmigkeit nichts mehr anzufangen wusste. Dieser, nicht der große Palestrina, „vereinfachte“ den Choral und zerstörte ihm mit dem äußeren Schmuck zugleich oft verständnislos seinen inneren Bau. Die kleinen Tongruppen waren das zeugende Element im Choral, das aufbauende, ebenmassgebende seiner Architektur. Sie sind ebenso wenig aus ihm zu entfernen, wie aus unserer gegenwärtigen Musik der Takt. Sie waren auch das farbengebendste Element seiner Charakteristik und in dieser Eigenschaft für einen großen Zweig der Vokalkunst vorbildlich. Die Tonmalerei der späteren niederländischen Schule, die selbst der Musik unserer schilderungssüchtigen Gegenwart noch zu denken geben kann, ist auf dieses zurückzuführen. Der verständnislosen Zerstörung der Neumengruppe und der auf ihnen ruhenden Entwicklung des großen alten Baues folgte oft die ebenso unverständige Änderung der stehen gebliebenen Melodiereste.

Man nehme z. B. das für Ausdruck des Wortsinnes höchst bezeichnende Gradual: „*Christus factus est.*“ (S. G. 179)*). Die Komposition der ersten Hälfte des Textes ist (wie dieser selbst „Er ward gehorsam bis zum Tode, ja zum Tode am Kreuz“) Ausdruck der Demuth und Einleitung zur Entwicklung des Opfergedankens im folgenden Texttheil: *Propter quod et Deus exaltavit illum*, „Darum hat ihn auch Gott erhöht und hat ihm einen Namen gegeben, der über alle Namen ist.“ Hier beginnt die Melodie ihren Jubel. Aus kleinen Tonfiguren baut sie, echt gregorianisch, den Melodientempel für die Anbetung dieses Namens. Wie sieht die Komposition in der anderen Lesart (R. Gr. 71 aus? Die Melodiekeime sind dieselben — aber welcher Unterschied in der Behandlung! Wie konnte man den vom ersten Komponisten gewollten Ausdruck so missachten, dass nun die ruhige Einleitung des ersten Theils gar nicht mehr im Gegensatz zu dem Jubel des zweiten Theils (des *Versiculus*) stellt? Was war die Veranlassung, diesem zweiten Teil alle seine schönen Tonfiguren, welche so entsprechend das *exaltavit illum* ausdrücken, herauszuschneiden: Welche Erwägung hat den Bearbeiter

geleitet, da, wo er eine solche Tonfigur noch annähernd stehen lies, diese auf die betonte Silbe zu legen, anstatt auf die Schlusssilbe, wo (ganz nach gregorianischer Art und ganz der Natur und der menschlichen Stimme abgelauscht) im Gesang der wahre Jubel, die übervolle Seele sich austönt? Doch, ich kenne diese Erwägung aus den Ergebnissen, welche in der neuen Lesart jeden Augenblick vorliegen. Sie beruht auf einem Grundirrthum der neueren Choralkunst.

*) Ich bezeichne von jetzt ab der Kürze halber die Solesmeser Ausgabe von 1895 und 97 (Graduale oder Antiphonar) mit S. G. oder S. A., die offizielle Regensburger Ausgabe von IS9; und 93 mit K. G. oder R. A. und der betreffenden Seitenzahl.

Diese glaubt, die Tradition missachtend, die nicht accentuierten Silben von den denselben angehörnden Noten entlasten und diese auf diejenige Silbe legen zu müssen, welche den tonischen Accent hat und (ganz mit Unrecht) die „lange“ heißt. Über diesen Gegenstand hat sich in der schon genannten *Paleographie musicale* (Band 111, S. 25) ein ungenannter Verfasser in einem sehr lesenswerten Aufsatz „*l'accent tonique latin et la psalmodie gregorienne*“ trefflich ausgesprochen. Ich verweise den Leser auf diesen Aufsatz, wo er auch bezeichnendste Beispiele der beiden Chorallesarten gegenüber gedruckt und höchst lehrreich kritisch beleuchtet findet. Ich kann jedoch hier den Hinweis nicht unterlassen, dass die alte Tradition mit ihren reichen Melismen auf der letzten Silbe, ebenso wie mit dem aus der Melodie herauswachsenden *Jubiius*, dem textlosen Singen des *Alleluja*, sich für die Choralkunst selbst auf das Höchste zeugungsfähig erwiesen hat. Die ganze Seele des Sängers strömte sich noch einmal in der letzten duftenden Weihrauchwolke aus, die seine überquellende, süße Melodie zum Himmel sandte.. Ehe sie entschwebte, lockte sie mit letztem Tönegruß ihren eigenen Sänger zu ihrem frommen Beschauen, er grüßte sie mit Worten wieder: und ein *Stabat mater*, ein *Lauda Sion*. ein *Dies irae* war geboren! Nie und nimmer hatte die trockene, grammatische Weise der neuen Choralkunst, die Alles, wenigstens das Verfügbarste ihrer Melismen, in die accentbeschwerte Mitte eines Wortes einpackt, diese üppigen Kunstblüten aus ihren, mit der letzten Silbe meist abgeschlossenen Melodien herausranken lassen können.

Ich habe das oben flüchtig besprochene Gradual: *Christus factus est* aus der Unmenge der Beispiele, welche zum Vergleich herausforderten, aufs Gerathewohl herausgegriffen. Wie leicht lassen sich diese vermehren! Man sehe das *Offertorium* „*Stetit Angelus*“ (Engelfest). Wie prächtig ist in der alten Version (S. G. [78]) ausgedrückt: „Es stieg auf der Duft des Rauchwerks“ durch die Neumengruppen auf *ascendit!* Wie matt sind dagegen in der neuen (R. G. [62]) die 3 Noten auf der 2. Wortsilbe! In demselben Stück ist auch der Ausdruck der Demuth viel schöner in der alten Version beim Zusammensinken der Melodie auf dem Worte *Dei*, während der Melismus darauf in der neuen Lesart ganz unangebracht ist. Unvergleichlich schöner ist die alte Lesart des Offertoriums auf Maria Himmelfahrt: *Assumpta est Maria* (S.G. 538) als die neue (R. G. 381). Nur die ersten Melodiekeime sind stehen geblieben, alles Folgende ist zerstört. Die alte Melodie hat für ihren wonnereichen Inhalt den größten Umfang (eine Dezime c—e), dieser ist nun auf eine Oktave d—d reduziert; wie herrlich schwingen sich bei dem alten Komponisten die Neumen auf bei *gantent* und *collaudantes!* Welch karger Ersatz ist in die verstümmelte Weise dafür eingesetzt! Sehr beklagenswert ist auch die Zertrümmerung (R. G. 278) des *Laetamini in Domino* (S. G. 3'0), um so mehr, als gerade dieses Offertorium ein Musterbeispiel gregorianischer Tonarchitektonik ist. Ganz verstümmelt ist die herrliche Elegie auf den heiligen Stephanus: *Elegerunt* (S. G. 37). Außer anderen Vorzügen dieses Offertoriums ist die kühne Tonmalerei des *lapidaverunt* ganz gefallen, sogar die Tonart (die gleichsam im I. Ton beginnt, um nachher in die ganze Fülle des 8. Tons überzugehen) ist in der neuen Version (R. G. 22) verwischt. Das Epiphania-Offertorium „*Reges Tharsis*“ (S. G. 58 und R. G. 35) — es war die schönste lydische Melodie gewesen — wie anmuthig wechselte die unveränderte und erniedrigte 4. Tonleiterstufe! Selbst dieses Moment ist (bis auf eine Stelle bei *adducent*) nun verwischt, und wie ist überhaupt diese goldene Weise voll Weihrauch und Myrrhen nun abgedämpft! Die alte reizvolle Terzcadenz a—f ist in die hier nichtssagende Leittoncadenz g—f verwandelt. Als Beispiel, wie einem alten, einfach

gehaltenen Choralstück eine geschmacklose neue Zierde aufgesetzt wurde, diene das *Communio* des *Martyrerofficiums*: „*Quod dico vobis*“ (S. G. 30). Es ist ein ruhiger, würdevoller Gesang, mit keinem Ton entfernt er sich von seiner Grundstimmung. - Im Ganzen (trotz mancher derb in die alte Tonschönheit eingreifenden Änderungen) ist diese in der neuen Weise (R. G. 22) gewahrt. Was thut aber der neue Bearbeiter bei dem Wort *praedicate*? Er giebt diesem plötzlich, um das „Predigen“ zu malen, einen Melismus auf dessen 3. Silbe, die im alten, in der Tonmalerei so weise masshaltenden Choral stilvoll ruhig gehalten war. Wahrlich, hier schaut aus der Bearbeitung nicht ein Renaissance-, sondern ein Barock-Musiker heraus.

Die in der neuen *Mecca*-Lesart zu findenden Änderungen des Chorals treffen nicht nur dessen Bau im Ganzen, die Verschiebung seiner Bausteine im einzelnen, der kleinen Tongruppen, deren melodische Form, sie treffen auch die im Wesen der alten Tonarten so tief begründeten Einzelheiten der Schlüsse und Anfangsklänge. Man fühlt es deutlich, dem Revisor war die alte einstimmige Melodienwelt eine fremde geworden. Er lebte nur noch in der mehrstimmigen Harmonie. Als polyphon empfindender Musiker hatte er sich Theorien und Gesetze gemacht, welche er auf die Homophonie nun anwenden wollte. Für die Anlange hat es ihm die Tonika, für den Schluss der Leitton angetan. Wie viele der alten Melodie allein angehörigen, eigentümlichen Schönheiten haben diese zur Unzeit von ihm beschworenen Gespenster verscheucht! Was die Schlüsse anbetrifft, so ist sehr oft von dem so eigenartigen Terzschluss (wie schon oben bei einem Beispiele bemerkt), der in die polyphone Cadenz allerdings nicht passt, aber in der homophonen sehr schön ist, Abstand genommen und der abwärtsgehende Leitton dafür eingesetzt *). Als ein Beispiel einer anders gearteten, sehr bedenkliche Cadenzänderung diene der Schluss des *Sanctus*. Es heißt richtig: **) S.G.14 *

in ex - - cel - - - - - sis

und ist geändert in R. G. 8*

in ex - - cel - - - - sis.

*) Zu meiner Genugtuung und Freude muss ich konstatieren, dass von dieser nicht zu rechtfertigenden Schlussänderung (wie zum Beispiel in *Confiteantur* (S. G. 562 und R. G. 413) und *Laetatus sum* (S. G. 5 und R. G. 5) die neue Ausgabe im Allgemeinen noch wenig angekränkt ist. Hoffentlich ist man dennoch auch hierin in Zukunft noch vorsichtiger. Dagegen hat leider die Veränderung der Intonationen in der alten Schönheit arge Verheerungen angerichtet.

**) Nur der Wunsch, die wenigen Notenbeispiele für Alle verständlich zu machen, ließ mich zu dein für jeden Chorallisten ungenügenden 5 Liniensystem und zur modernen Notenschrift greifen. In Wahrheit ist ja der Choral nur durch seine 4 Linien und Neumen, die ein sinnliches Tonbild von ihm geben, klar und richtig darzustellen.

Die Änderung setzt die offizielle Ausgabe in die Ostermesse sogar 3 Mal. (Was hat übrigens in diesem, ursprünglich dem ausgesprochensten Mixolydisch angehörigen *Sanctus* das b zu tun.? Es nimmt ihm ganz den Tonartcharakter und macht es äußerst weichlich.)

Für die Intonationen leitete den neuen Bearbeiter offenbar die Vorstellung, dass der richtige Ton für den Anfang eines Gesangstückes die Tonika sei. Wo steht dies geschrieben? In der gregorianischen Kompositionslehre gewiss nicht. Die Alten verdanken viele sehr eigen-

tümliche Schönheiten ihrer Melodieanfänge einem anderen Ton als der Tonika und es ist Barbarei gewesen, an diese Anfänge zu rühren. So ist z. B. in *Dum medium* (S. G. 46 und R. 29) und in *Lux fulgebit* (S. 30 und R. 16) die ganze schöne Einleitung dieser Änderung zu Lieb zertrümmert worden, ja, der klagereiche Anfang der „Stimme gehört zu Rama“ mit seinem rührenden und wiederholten einzelnen Ton d in der *COMMUNIO: Vox in Rama* (S. 43 und R. 27) wird um dieses falschen Gespenstes willen in einen Quintensprung g—d verwandelt, der im Choral immer lebhaftere, meist freudige Bewegung ausdrückt.

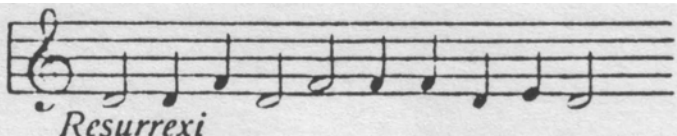
Der prachtvolle Introitus des Rorate-Amtes: *Rorate coeli*, der den kühnsten dorischen Melodiebogen aufweist, (S. G. 21)




vird in den unbedeutenden Anfang (R. G. 9)

abgeschwächt. Die dorische Tonart dieses Stücks hat doch gerade bei vielen ihrer schönsten Melodien den so charakteristischen Anfang mit dem Ganzton unter der Tonika.

Vieles von ihrer Kraft und festen Bestimmtheit hat sie dieser Intonation zu verdanken. Die Änderung der Anfangsnote der *Antiphon* „*Simile est regnum coelorum*“ (S. A. 232 und R. 131) f in g ist „hoffentlich“ nur Druckfehler. Unverzeihlich ist die Änderung des Anfangs einer der schönsten Melodien des 4. Tons, des Ostergesangs *Resurrexi*, welcher S. G. 215 heisst.



(später erst ergreift die Melodie ein e als Hauptnote).
Dies ist in R. G. 166 verdorben in:



A'c - - sur - - re - xi

wodurch die spätere tonische Entwicklung des Stücks ganz hinfällig wird. Anders ist es dem (ähnlich beginnenden) Offertorium „*Intonuit de coelo*“ ergangen. Dies ist auch in der alten Ausgabe (S. G. 224) richtig im 4. Modus gehalten. In der neuen Version (R. 198) hat man das d des Anfangs wohl belassen, aber als Tonika für die dorische Tonart aufgefasst und den Gesang so weiter in diesen Modus geführt und geschlossen. Das dem 8. Ton angehörende Offertorium *Angelus* (S. G. 221 und R. 171) hat für den Anfang ebenso seinen Ganzton f unter der Tonika g in der neuen Ausgabe eingebüsst (neben seinen prächtigen alten Melismen, denn es sieht jetzt wie eine arme *edition facile* des Originals aus). Das schöne Offertorium des 3. Tons *Filiae regni* (S. G. [61] und R. [441]) — — Doch ich unterbreche mich. Wie wären hier alle Fälle anzuführen, wo dem alten grossen Choral durch die Medicea-Redaktion und deren Neubelebung Wunden geschlagen wurden! Ich bin wahrlich nicht der Erste, welcher an diese Wunden die Finger legt. Leider sind den berufensten und geschicktesten Ärzten dafür bis heute noch durch die Gehorsamspflichten ihres geistlichen Standes die Hände gebunden, so dass sie das Messer nicht anlegen und die Mittel nicht

verschreiben können, die den künstlich krank gemachten zu heilen vermögen. Aus dessen engbrüstiger, zusammengeschnürter Stimme, der man nicht mehr den altgewohnten, hochaufsteigenden Jubel, nicht mehr den langhingezogenen Schmerzensausdruck, kurz, das Höchste nicht mehr erlaubt, was sie reiche Geisteswelt der Liturgie und Askese gelehrt, aus dieser Stimme klingt es schmerzlich und sehnsüchtig von den schmucklos gewordenen Noten hinüber zu der einsamen, aber blühenden und freien älteren Schwester: „Ist denn keine Salbe in Gilead? Oder ist kein Arzt da?“ Und bittend für die Schwester spricht die Erstgeborene zu der gemeinschaftlichen ehrwürdigen Mutter: „Es heilt sie weder Kraut noch Pflaster, sondern allein Dein Wort, welches Alles heilet!“

Und nun noch ein Wort zum Schluss. Ich kann, offen gesagt, die Feindschaft deutscher Chorallisten gegen die mittelalterliche Form des Chorals nicht verstehen. Ihr Alter macht sie ehrwürdig, ihre Geschichte verbürgt ihre Echtheit und die Forschung bestätigt sie. Ihre Schönheit vertheidigt sie. Ihre Schöpfung, ihre Wirksamkeit durch die Jahrhunderte spricht sie gerade zu heilig. Denn auch von ihr gilt das Wort: „An ihren Früchten sollt ihr sie erkennen.“ Von gottbegeisterten Männern war der Baum dieser Melodie in die Einöde einer kunststentfremdeten Welt gesetzt worden, dass die Kunst aller Völker unter ihm wohne. Von Kunstsehnsucht erfüllt, von dem Glauben geleitet, flüchteten die Nationen in seinen Schatten. Da liess er Früchte regnen auf Alle, die hungernd zu ihm aufschauten. Jahrhunderte lang spendete er in der Wüste sein Manna, gab er der Kunst das lebendige und lebengebende Brod. Volle Chöre und hehre Weisen grosser Meister, die unter seinen Zweigen erklangen, sie beweisen es uns heute noch, dass es Himmelsbrod imd Engelsspeise gewesen. Nun haben Unkenntniss, falsche Bildung auf der einen und eine neue, herrliche Kunst auf der anderen Seite um diesen Wunderbaum eine Mauer gebaut, und das Vorurtheil schuf ihr die, den Baum fast überragende Zinne. Wer sie aber zu übersteigen vermag — wer weiß, ob nicht aus den Ästen des alten Stammes auch zu ihm die Stimme aller ächten Kunst herniederklingt: „Wer überwindet, dem will ich zu essen geben von dem verborgenen Manna.“

Des Baumes berufenster Hüter ist die römische Kirche. Sie Sorge ja, dass seine Zweige unbeschnitten, sein treibender Saft rein, die alte Blütenpracht geschützt und ewiger Reife gewahrt bleibe. Aber nicht der Priester allein, auch der Künstler hat dies heilige Wächteramt. Beide dienen dem Göttlichen. Nur der Künstler jedoch gelangt zu ihm durch die Schönheit. Auf ewig ist diese in dem Göttlichen beschlossen.