

Ueber den sogenannten
quantitirend - rhytmischen
Choral.

Eine unparteiische Beleuchtung

der

**Vorzüge und Mängel desselben, und der von
seiner Einführung zu erwartenden Wirkung
auf den Gemeindegesang.**

Als Anhang

zu „D. G. Lark, von den wichtigsten Pflichten
eines Organisten.“

Herausgegeben

von

Dr. Joh. Fr. Naue,

Lehrer und Musikdirector zu Gella.

Galle,

G. W. Schmidtke und Sohn

1849.

V o r w o r t.

Als ich im Jahre 1838 das bekannte empfehlenswerthe Werkchen meines Amts-Vorgängers, des Professor Dr. Lürck,

„Von den wichtigsten Pflichten eines Organisten“
neu bearbeitete, war der quantitirend-rhythmische Choral nur noch Eigenthum weniger Kunstkenner und Privat-Sing-Anstalten, weshalb ich es damals nicht für nöthig hielt, seiner in dieser 2ten Auflage des genannten Werkchens Erwähnung zu thun. Nachdem aber nun von Seiten des Königlich Bayerischen protestantischen Ober-Consistoriums dieser Art des Choralgesanges eine entschiedene Berücksichtigung zu Theil geworden ist, indem dasselbe die Einführung des quantitirend-rhythmischen Choralgesanges in die Kirche öffentlich empfohlen und zu dem Ende den Gemeinden eine kleine Sammlung solcher Choräle mitgetheilt hat, um dieser Einführung den Weg zu bahnen, nachdem sich mehrere eben so geistvolle als kenntnißreiche Beförderer des Kirchengesanges mit reger Theilnahme für die Zweckmäßigkeit dieser Einführung ausgesprochen haben, ja seitdem selbst die großartigsten musikalisch-liturgischen Werke unserer Zeit, unter denen die Geschichte des evangelischen Kirchengesanges von dem verdienstvollen C. von Winterfeld mit vollem Rechte

oben an steht, diesem Gegenstande eine besondere Aufmerksamkeit widmen, und da wir vor kurzer Zeit, neben denen bis dahin erschienenen kleineren Sammlungen quantitrend-rhythmischer Choräle, eine mit unendlichem Fleiße und tiefer Sachkenntniß angelegte große, dies ganze Feld gewissermaßen erschöpfende, höchst werthvolle Sammlung solcher Choräle in dem „Schätze des evangelischen Kirchengefanges von G. Freiherrn von Zucher“ erhalten haben, würde es sich nicht füglich vertheidigen lassen, wenn ein vorzugsweise die Beförderung des Musikalisch-Liturgischen beabsichtigendes Werkchen, wie Türck's Organistenpflichten, über eine Angelegenheit gänzlich schweige, welche in der That geeignet ist, sehr bald zur Lebensfrage über die Verbesserung unseres leider so sehr gesunkenen Kirchengefanges zu werden. Von dieser Ansicht ausgehend, und durch mehrere Freunde und Verehrer des religiösen Gesanges veranlaßt, habe ich den hier folgenden Anhang zu Türck's Organistenpflichten entworfen, und theile ihn dem Publikum mit dem Wunsche mit, daß meine unpartheiischen Aeußerungen sowohl bei den regsameren Vertheidigern des quantitrend-rhythmischen Chorals, als auch bei den Widersachern desselben eine schonende Würdigung finden mögen, die vielleicht dazu mitwirken könnte, beide jetzt ziemlich schroff einander gegenüber stehende Parteien zu einer freundlichen Annäherung zu führen.

Halle, im Mai 1849.

Dr. N a u e.

Das, was gegenwärtiger Stöckengesang, was nicht bestie-
digen kann, ist ausgemacht, eben so bekannt aber ist es
auch, daß dieser mangelhafte Zustand desselben schon län-
gere Zeit bestanden hat, und die mannigfachen Versuche,
welche, wie uns die Geschichte des Choralgesanges lehrt,
unser Verfahren gemacht haben, dem Verfall desselben
entgegen zu arbeiten, geben uns hiervon ein genügendes
Beyspiel. Wie unzureichend aber alle diese Anstrengungen
gewesen, beweist sich schon daraus, daß wir die lautesten
Klagen über unsern Gemeindegesang täglich von allen
Seiten vernehmen, und daß fortwährend die Kenntnisse
und erfahrungsvollsten Kunstfreunde und Künstler
unserer Zeit, gewissermaßen den Stein der Weisen suchend,
sich ernstlich bemühen, solche Schritte einzuleiten, die das
Gedeihen eines besseren Kirchengesanges zu befördern vor-
zugswelse geeignet sein dürften.

In dieser Rücksicht ist es sehr natürlich, daß uns
unser Blick in die Vergangenheit lenken, und natürlich ist
die Frage, was der uns beiderzeit, das ist die Blüthen-
zeit des religiösen Gesanges gewesen sei. Dies hat dazu
Veranlassung gegeben, daß Mehrere die äußere technische
Form, deren man sich damals zur Aufzeichnung des Choral-
bediente, und von der selbst bewährte Männer glauben,
daß sie zu heutzutage wirklich im Gemeindegesange ins
Leben getreten sei, also in ihrer Ausführung und in ihrem
Wesen einen beseligenden, frischen Gemeindegesang gebildet
und vorherrschend gemacht habe, als eine vorzugswelse zur
Wiederbelebung unseres gesunkenen religiösen Gesanges

geistig reife Form betrachten und sie in den Kirchen wieder einzuführen suchen.

Unser jetziger Choralgesang, ganz abgesehen von der tabelhaften Art, mit der er im Allgemeinen ausgeführt wird, unterscheidet sich aber von jenem hier gemeinten älteren durch seine harmonische, so wie durch seine rhythmische Beschaffenheit *).

Angenommen nemlich, daß in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges die Choräle von den Gemeinden wirklich so gesungen worden sind, wie wir sie in den Lieder- und Choral-Sammlungen jener Zeit aufgezeichnet finden **), so ist dieser Gesang erstens rein vierstimmig, und zweitens quantitrend-rhythmisch gewesen.

*) Ein dritter Unterschied, den man häufig zwischen unseren neueren und den älteren Chorälen macht, ist der: daß die ältern Choräle in den sogenannten alten Kirchentönen componirt wurden, während die neueren Choräle sich auf unsere beiden neueren Tonarten, Dur und Moll gründen. Da wir indessen in unsern Kirchen gegenwärtig fast mehr ältere als neuere Choräle singen, so kann dieser Unterschied hier nicht in Anregung kommen.

***) Von der in früherer Zeit üblichen harmonischen Behandlungsweise in dem vierstimmigen Gange den cantus firmus nicht in den Discant, sondern in den Tenor zu legen, kann hier nicht die Rede sein. Es haben übrigens einige sehr unterrichtete Männer, demjenigen 4stimmigen Harmoniesatze, in welchem der Tenor die Melodie als cantus firmus führt, den Vorzug vor dem geben wollen, bei dem die Melodie als cantus firmus in den Discant gelegt ist, indessen damit können wir nicht übereinstimmen. Denn soll es ein gemischter vierstimmiger Gemeindegesang sein, (Discant, Alt, Tenor und Bass, also nicht bloß Tenore und Bässe) so können wir zwar nicht leugnen, daß der Tenor sich als eine durch ihre Naturfarbe, durch ihr Einherschreiten in höheren Tönen zur Melodieführung geeignete Stimme bewährt, jedoch müssen wir dem Discante, bei dem dies in noch weit größerem Grade der Fall ist, jedenfalls den Vorzug geben. Soll es sich aber auf den Kunstgesang beziehen, wo eigentlich neben dem cantus firmus jede Stimme ihre eigene Melodie hat, so wird Niemand in Abrede stellen daß bei einer zweckmäßig angelegten contrapunktischen Bearbeitung der cantus firmus in eine Bassstimme gelegt, eben dieselbe hervortretende Wirkung machen muß als im Tenor. Denn ob der cantus firmus im Discant, Alt, Tenor oder

Unser gegenwärtiger Gemeindegesang, über dessen Beschaffenheit wir nicht erst die Bücher zu befragen nöthig haben, da sich uns Gelegenheit genug darbietet, uns von seiner Gestaltung und Ausführung in unseren Gottesverehrungen praktisch zu unterrichten, ist dagegen kein vierstimmiger, sondern mehrentheils ein doppelt zweistimmiger, und ist zweitens zur Zeit nicht quantitirend =, sondern accentuirend = rhythmisch.

im Basse liege, das kann auf die Gediegenheit einer contrapunktischen Arbeit keinen Einfluß haben, und daß zufällig mehrere ältere italienische Componisten als z. B. Palestrina ganz ausgezeichnete Meisterwerke geliefert haben, wo der cantus firmus im Tenor liegt, kann hierin nichts entscheiden, denn hätten dieselben Männer den cantus firmus in eine andere Stimme gelegt, so würden uns diese Compositionen von denselben Meistern eben so werthvoll sein, als die, welche wir bereits von ihnen mit dem cantus firmus im Tenor besitzen. Wenn wir aber nun einmal solche Meisterwerke haben, wie dies, Gott sei Dank, der Fall ist, so sollten wir uns ihre Aufführung in der Kirche zur Bildung und Besserung des Geschmacks unserer heutigen Kirchen-Componisten, und zur Erweckung und Belebung der Andacht der Gemeinden von ganzen Herzen angelegen sein lassen, gleichviel ob der cantus firmus im Tenor oder in einer andern Stimme liegt, zumal wir uns zu der Vermuthung hingezogen fühlen, daß die Veranlassung zu dieser Sitte eigentlich nicht in ästhetischen Rücksichten liegt, sondern wohl mehr Sache der Gewohnheit war. Jene großen Meister gehörten der katholischen Kirche. In den Klöstern aber war es früher und ist es noch jetzt (die Nonnenklöster abgerechnet) Gebrauch, nur Männern die Theilnahme an der Ausführung der ritualmäßigen liturgischen Gesänge zu gestatten — woher sich denn auch, weil man den mangelnden Discant ersetzen wollte, die widernatürliche Verstümmelung der unter den Namen Castraten bekannten Sänger schreibt —, somit wurden diese Gesänge viele Jahrhundert hindurch nur von Tenören und Bässen entweder unisono oder all'ottava gesungen; genug dem Tenore fiel aus dieser Gewohnheit auch im Kunstgesange jener Zeit die Melodie zu, bis man bei fortschreitender Cultur der Musik, wenn auch nicht in den Klosterkirchen, so doch nach Verbreitung der Reformation zuerst in den evangelischen Kirchen dem Discante, als der mittelst ihrer hohen Tonlage durchgreifendsten Stimme die Melodie in dem Kunstgesange, als cantus firmus, wie auch in dem Gemeindegesange fast allgemein übertrug.

ad 1., stellen sich uns folgende Thatsachen auf: Wenn wir die einzelnen Singenden betrachten, so finden wir a) daß die Knaben, die jungen Mädchen und die jüngern Frauen meistens Discant und zwar in demselben die Melodie singen; b) die Jünglinge und jungen Männer singen, je nachdem sie Tenor-, Bariton- oder Bassstimme haben, entweder im Tenor oder Bariton ebenfalls die Melodie (nur um eine Octave tiefer als der Discant) oder schließen sich den älteren Männern an; c) die älteren Männer, so wie auch die jüngeren Leute, welche tiefe Stimmen haben und denen somit die Melodie zu hoch liegt, suchen sich einen möglichst einfachen, naturgemäßen Bass, begleiten auch wohl die Melodie, wo es geht, in waldbornartiger Harmonie (in abwechselnden Terzen, Sexten, Quinten und Grund=Noten); d) die älteren Frauen, denen ebenfalls die Melodie zu hoch liegt, schließen sich den Männern in so fern an, als sie deren Bässe eine Octave höher mitsingen, oder sich auch Mitteltöne (ebenfalls meistens in waldbornartiger Melodie) bilden, wo sich ohne größere Schwierigkeiten hierzu Gelegenheit bietet; e) in dieser Weise bietet uns also unser Kirchengesang die Melodie doppelt, nemlich einmal im Discant und demnächst auch eine Octave tiefer in den hohen Männerstimmen; f) in gleicher Art hören wir zwei von der Melodie abhängige Stimmen, nemlich die erste und wichtigste, auch durchgreifendste, die Bassstimme (die sich meistens an die Orgelbässe anlehnt, sofern der Organist zweckmäßige und natürlich gute, leicht faßliche Bässe wählt) *) und eine wenigen wichtige, (die Bassstimme imitirende), die der älteren Frauen, so wie auch junger Leute, die noch nicht in die Mutationsperiode getreten sind, welche wohl, sofern sie der Natur nahe liegen, auch Mitteltöne bringt, jedoch

*) Wir können nicht unterlassen bei dieser Gelegenheit die Unsitte mancher Organisten zu rügen, die, bei mehreren Versen eines Liedes, zu jedem Verse einen anderen Bass spielen, um ihre (übelangebrachte) Geschicklichkeit zu beweisen, statt daß sie durch einen und denselben (möglichst einfachen) Bass diesen natürlichen zweistimmigen Gesang der Gemeinde unterstützen sollten.

keineswegs durchweg, sondern mehr zufällig, weshalb wir diese Stimme nicht eigentlich eine Altstimme, sondern nur eine in der höheren Octave gesungene Unterstimme nennen können.

g) Unser jetziger Kirchengesang ist also kein rein vierstimmiger, sondern ein doppelt zweistimmiger und hierin eben liegt der Unterschied zwischen dem früheren und dem jetzigen Choral-Gesange, in Rücksicht auf seine Harmonie-Behandlung *).

ad 2., den Unterschied in der rhythmischen Beschaffenheit der jetzigen und der früheren Choräle betreffend, haben wir Folgendes in Erwägung zu ziehen. Mit dem Ausdruck Rhythmus bezeichnet man gewöhnlich, in Bezug auf die Tonkunst, die Gleichförmigkeit in der Wiederkehr einer Succession von Tönen, nach Maassgabe ihrer Dauer. Diese Gleichförmigkeit in der Wiederkehr bezieht sich von selbst nicht auf die Dauer einzelner Töne, als kleinerer Glieder einer Succession, sondern nothwendig nur auf solche Abschnitte, welche sich in der Succession fühlbar machen. Dieses Fühlbar-machen geschieht durch den Accent, und zwar in doppelter Art. Der eine dieser Accente, den wir den taktischen, oder grammatischen, auch intensiven nennen, theilt die Succession in scharf bezeichnete, in sich geschlossene, gleichmäßig wiederkehrende kleinere Theile, Takte; der andere dieser Accente, den wir den rhythmischen, auch den extensiven nennen, giebt sich in größeren melodischen Abschnitten zu erkennen, die nach Verhältniß, als Border- und Nachsätze, als Perioden, oder auch als ganze Haupt-Theile eines Tonstücks in geordneter Wiederkehr erscheinen. Der Anfang und das Ende solcher rhythmischer Glieder hängt nicht von dem taktischen Abschnitte ab, sondern kann eben so gut in die Mitte

*) Uebrigens erscheint uns diese jetzt übliche doppelt 2stimmige harmonische Ausführung des Choral als eine sehr zweckmäßige, da ein rein vierstimmiger Gesang im Allgemeinen mehr musikalische Fähigkeit und Fertigkeit voraussetzt, als daß wir eine solche den in Rücksicht auf ihre Bildung sehr gemischten, eben so in Hinsicht auf ihre Natur-Anlagen sehr verschiedenen Gemeinde-Mitgliedern zumuthen dürften.

elnes Taktes fallen oder auf einem anderen Theile desselben seine Abgrenzung finden*). Die rhythmischen Glieder können demnach doppelter Art sein, erstens indem ihre kleineren Abschnitte sich auf den einfachsten Accent, den Auf- und Niederschlag, Thesis und Arsis, abwechselnd schwere und leichte tonische Gewichttheile gründen, und diese nennen wir **accentuirend-rhythmisch**, zweitens aber können sie sich in ausgeprägtere taktische Maaße theilen, welche man jedes für sich nach Belieben aus Noten von gleicher oder ungleicher Dauer zusammenstellt, und solche rhythmische Glieder nennen wir **quantitirend-rhythmisch**. Unserem jetzigen Choralgesange liegt nun, mit wenigen Ausnahmen, diese erste, nemlich die **accentuirend-rhythmische** Form zum Grunde, und er wird deshalb **accentuirend-rhythmischer** genannt. Der frühere Choralgesang, nemlich der von der 2. Hälfte des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts übliche beruhte, nach den Lieder- und Choral-Sammlungen jener Zeit zu urtheilen, auf der **quantitirend-rhythmischen** Form und wird deshalb der **quantitirend-rhythmische** Choralgesang genannt**).

*) Von dem sogenannten **malenden** Accente, der nur die Bezeichnung und Darstellung der verschiedenen Grade der auszudrückenden Gemüthszustände zum Gegenstande hat, ist hier nicht die Rede.

***) Die Benennung **quantitirend-rhythmischer** Choral, mit welcher man gewöhnlich den hier vorstehend erwähnten Choral, wie er von der Mitte des 16. bis in die Mitte des 17. Jahrhunderts üblich war, bezeichnet, gehört eigentlich zwei verschiedenen Arten des **quantitirend-rhythmischen** Chorals an, nemlich erstens dem oben erwähnten, welchen wir den älteren nennen wollen, und zweitens dem **quantitirend-rhythmischen** Chorale im Allgemeinen, oder vielmehr in seiner wahren und einfachsten Bedeutung. Um Verwechslungen zu vermeiden, werden wir uns im Laufe dieses Aufsatzes, wenn wir die oben bezeichnete Choralgattung meinen — nemlich die, welche die Componisten von der Mitte des 16. bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts als typus des kirchlichen Chor- und Gemeindeganges zur Richtschnur annehmen — jedesmal des Ausdruckes „**Älterer quantitirend-rhythmischer**

Wenn wir nun das betrachten, was mehrere berühmte musikalische Geschichtsforscher von der Vortrefflichkeit dieses älteren quantitirend-rhythmischen Chorals berichten, die die Zeit seiner Herrschaft unbedingt die Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges nennen, und wir werfen einen prüfenden Blick auf unseren jetzigen Kirchengesang, so müssen wir allerdings gestehen, daß er matt und schläfrig, roh und rauh, ohne Wärme und Leben, ja ohne alles das göttliche Feuer ist, mit dem eigentlich der Kirchengesang die Andacht erregen und befördern soll. Da ist an kein Mitsingen und Wiederklingen im Herzen, da ist an kein von Herzen zu Herzen gehen zu denken, sondern es ist meistens ein theilnahmloses Plärren oder Schreien, ein unzusammenhängendes hinkendes Zerrn und Ziehen der Töne, von dem Cantor und Organisten mit wenigen Ausnahmen ungeschickt geleitet und durch fremde Zusätze (Zwischenspiele der Orgel) entstellt, kurz die jetzige Art der Ausführung des Chorals trägt unleugbar viele Gebrechen und Fehler in sich.

Um nun diesen Fehlern unseres Choralgesanges abzuhelpen, wird die Wiedereinführung jenes älteren quantitirend-rhythmischen Chorals in die Kirche von mehreren Seiten her gewünscht, und resp. als das einzige zweckdienliche Mittel angesehen und bringend anempfohlen, durch welches man den allgemein gefühlten Mängeln unseres jetzigen Kirchengesanges entgegenarbeiten zu können glaubt, ja es gehen Manche hierin wirklich so weit, daß sie den accentuirend-rhythmischen Gesang, dem sie die Entstehung und Begünstigung dieser Fehler zuschreiben, ganz aus der Kirche verdrängen wollen. Man hat auch wirklich bereits an mehreren Orten diese Wiedereinführung des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, unter Entfernung des accentuirend-rhythmischen Chorals, mit mehr oder weniger günstigem Erfolge versucht, indessen sind die sich für dies Verfahren erklärenden Stimmen nicht so überwiegend, als daß sich eine durchgreifende Theilnahme dafür herausstel-

Choral" bedienen, wogegen wir durch Weglassung des Beiwortes Aelterer den quantitirend-rhythmischen Choral im Allgemeinen andeuten wollen.

len dürfte. Im Gegentheile hat sich erwiesen, daß, so sehr auch unser gesunkener Kirchengesang einer Auffrischung bedarf, doch jenen Freunden des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals gegenüber, selbst sehr unterrichtete Männer, von eben so viel Sachkenntniß, als gesundem, unbefangenen Urtheile, gerade dies Mittel nicht für ein ausreichendes, sondern sogar seine Anwendung für nachtheilig halten. weil die eigenthümliche Behandlungsart des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals mehr auf dem damaligen noch unausgebildeten Zustande des Rhythmus beruhe, als auf klarer Anschauung, noch wahrscheinlicher aber nur der damaligen Gewohnheit angehöre, sich auch bei der Darstellung religiöser accentuirend-rhythmischer Gesänge derselben Aufzeichnungswiese (Notirungsart) zu bedienen, welche man bei Entstehung und Fortbildung der Mensuralmusik aus dem weltlichen (profanen) Gesange für den religiösen (quantitirend-rhythmischen) Kunstgesang herübergenommen habe, so wie auch, weil überhaupt der Choral unserer Kirche seinen Anfang von seinen höchsten Kunstformen genommen habe, (von der Entwicklung thematischer Gegensätze, die sich um die Melodie contrapunktisch gruppirten) und von diesen Kunstformen nach und nach von Stufe zu Stufe, stets mit Hinweisung auf das Bedürfniß der Kirche, zurückgegangen sei zu seiner Einfachheit *).

Abgesehen von den verschiedenen Meinungen über die Entstehung des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, suchen mehrere seiner Vertheidiger ihm neben seinem antiquarischen Kunst-Werthe 1) eine auf seine technische Form gegründete Würde, und 2) eine in eben dieser seiner technischen Beschaffenheit liegende leicht verständliche Uebersicht zuzuschreiben, deren erste unserem jetzigen Chorale ganz fehle, die andere aber, die Ausführung des Choralgesanges zu erleichtern, ganz geeignet sei, so daß sich hierin von beiden Seiten sehr beachtenswerthe Gründe vorfinden, seine Wiedereinführung zur Beförderung und Verbesserung des Kirchengesanges für entschieden wirkungsvoll zu halten.

*) Vergleiche die Vorrede zu Dr. Fills, Choralbuch zum Gebet- und Gesangbuche des Herrn Dr. Bunsen.

Nach noch anderer Meinung soll 3) der große Reiz, den man dem in dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale vorherrschenden sogenannten rhythmischen Wechsel zuschreibt, der baldigsten Realisirung seiner Einführung und somit einer baldigen vortheilhaften Reform des Choralgesanges sehr zu Hülfe kommen. Eines wie das andere scheint uns aber bei näherer Prüfung nicht haltbar. Was das erste, seine hohe Würde betrifft, so können wir diese nicht der quantitirend-rhythmischen Form allein, sondern überhaupt nur dem inneren Gehalte des Chorals im Allgemeinen zugestehen, und stützen uns bei dieser Behauptung darauf, daß manche alte sehr vorzügliche Choral-Melodien, die ursprünglich accentuirend-rhythmisch waren, in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges in quantitirend-rhythmische umgewandelt wurden, und wiederum manche in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges entstandene quantitirend-rhythmische Choräle späterhin in accentuirend-rhythmische verwandelt wurden, beide aber jetzt accentuirend-rhythmisch gesungen werden, ohne daß wir, bei einem sonst zweckmäßigen und gutem Vortrage, Falls sie wirklich inneren Gehalt haben, ihnen denselben abzusprechen vermögen. Ueberhaupt läßt sich Alles, was in Hinsicht auf die geistigen Vorzüge eines Chorals gerühmt oder gefordert werden könnte, als z. B. daß eine Choral-Melodie nur dann ihrem Zwecke entspreche, wenn sie religiöse Gefühle zu erwecken und zu befördern fähig sei, daß sie würdevoll, also einfach einherschreiten, eine ruhige und ernste, dem religiösen Gefühle entsprechende Haltung haben müsse, um in beabsichtigter Weise auf das Gemüth wirken zu können, daß sie sich von weltlichen Kunstmitteln entfernt halten müsse, — daß bei übrigens sorgfamer Aufrechthaltung der religiösen Würde, es der Melodie eines Lob- oder Dankgesanges nicht an derjenigen religiösen Frische fehlen dürfe, die das Herz mit Begeisterung erfülle, daß zu Bußgesängen von trüben Inhalte die Melodie sich dem tieferen Gefühle entsprechend langsamer bewegen müsse, daß in Hinsicht auf den richtigen Ausdruck der dem Liede inwohnenden Gefühle, selbst die Tonlage zu beachten sei, und aufjauchzende Melodien in höheren Tönen, dagegen Schmerz und Trauer bezeich-

nende Melodien in tieferen Tönen einherschreiten müssen, und was es noch sonst für Anforderungen und Kunstregeln in dieser Hinsicht geben mag — dies Alles läßt sich, unbestritten von neueren wie von älteren Choralmelodien fordern, wenn sie Ansprüche auf religiösen Gehalt machen sollen, gleichviel welcher rhythmischen Form sie angehören, und ist es in keiner Weise zu rechtfertigen, wenn man solche geistige Bedingnisse ohne Weiteres einer oder der anderen rhythmischen Gestaltung ausschließlich zuerkennen will. Gewiß, eine Choral-Melodie, deren Walten und Wirken auf das menschliche Gemüth nicht von dem ihr inwohnenden Geiste, sondern davon abhängig gemacht werden könnte, ob sie in accentuirend-, oder quantitirend-rhythmischer Form gegossen wäre, wird nun und nimmermehr den Ansprüchen genügen, die wir an eine wahrhaft gute Choral-Melodie zu machen haben.

Die zweite Behauptung, daß der ältere quantitirend-rhythmische Choral das Singen erleichtere, indem er eine besser faßliche Uebersicht gewähre und somit ein zur Verbesserung des Kirchengesanges wohlgeeignetes Mittel sei, läßt sich eben so bestimmt wiederlegen. Werfen wir nur einen Blick auf unsere Tonverhältnisse im Allgemeinen, so sehen wir, daß in der Harmonie wie in der Melodie diejenigen Verhältnisse die leichtfaßlichsten (beruhigenden, consonirenden) sind, welche sich durch die kleinsten Zahlen ausdrücken lassen. Es ist bekannt, daß, wenn man eine Saite in 2 gleiche Theile theilt und eine dieser Hälften der Saite anschlägt, diese die Octave des Tones der ganzen Saite angiebt. Das Verhältniß der Octave aber 1 zu 2 ist das leicht faßlichste. Schon schwerer ist das Verhältniß der Quinte, 2 zu 3, zu fassen, und so nimmt die Schwierigkeit der Uebersicht um so mehr zu, in je mehr Theile wir eine Saite theilen, event. je größere Zahlen wir zur Bezeichnung des betreffenden Tonverhältnisses nöthig haben. Dasselbe Princip stellt sich auch in der Modulation auf, darum weichen wir zunächst in die Tonart der Quinte, Ober-Dominante aus, weil dieser Uebergang von $\frac{1}{2}$ zu $\frac{2}{3}$ einen nahen Zusammenhang (schon in der Progression der Zahlen) hat; die zweite Ausweichung bietet sich uns demnächst durch die

Quarte (Unter-Dominante) und dann erfolgen weitere Ausweichungen. In derselben Art, auf die angedeuteten mathematischen Verhältnisse gegründet, classificiren wir deshalb die Verwandtschaft unserer Tonarten und deren Tonleitern. Je mehr (erhöhende öder erniedrigende) Vorzeichnungen — \sharp , \flat oder \natural — wir nöthig haben, um eine Tonleiter, in ihrem Ambitus, der Normaltonleiter gleich zu machen, desto entfernter ist der Grad ihrer Verwandtschaft mit einer anderen, weniger Vorzeichnungen bedürfenden Tonleiter. So z. B. C dur und G dur (eben so C dur und F dur, desgleichen G dur und D dur, D dur und A dur u. s. w.) stehen im ersten Grade der Verwandtschaft, denn ihre Tonleitern unterscheiden sich nur durch ein einziges Versetzungszeichen, wogegen C dur und D dur im 2. Grade der Verwandtschaft stehen, weil C dur gar keiner Vorzeichnung bedarf, D dur aber zwei Versetzungszeichen hat. Aus eben diesem Grunde stehen C dur und Fis dur in sehr entfernter Verwandtschaft, weil Fis dur 6 Kreuze hat, C dur aber kein einziges. Warum sollten wir nun nicht dies Prinzip auch bei der Beurtheilung der taktischen Verhältnisse zum Grunde legen. Je einfacher die Zahlen sind, in denen sich ein Takt-Verhältniß darstellen läßt, und wiederum in je gleichmäßigeren durch kleine Zahlen darstellbaren Verhältnissen die Glieder eines Taktes gegen einander stehen, (als z. B. $\frac{1}{2}$ gegen $\frac{1}{2}$, $\frac{1}{4}$ gegen $\frac{1}{4}$, u. s. w.) um so leichter auffaßbar, um so leichter verständlich sind uns diese Verhältnisse. In sofern muß also nothwendig der accentuirend-rhythmische Choral leichtfaßlicher sein als der quantitirend-rhythmische. Daß man jetzt häufig die einzelnen Melodie-Töne durch zu langsames Singen aus ihrem Zusammenhange mit den übrigen Tönen einer Melodie bringt, daß man den Melodiegang durch zu langes Ausdehnen der penultima und durch ungebührlich langes Ruhen auf den Endzeilen aus einander reißt, und so die an und für sich leichte Uebersicht desselben auf eine unzweckmäßige Weise erschwert, das sind allerdings Mißbräuche, denen wir entgegen zu wirken haben, aber sie liegen nicht in der Natur der Sache, sondern werden nur durch eine ungeschickte Benutzung oder Verdrehung der

Eigenthümlichkeiten des accentuirend-rhythmischen Chorals herbeigeführt.

Hiervon abgesehen drängt sich uns demnächst die Ueberzeugung auf, daß wir nicht von dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale als solchem, sondern nur von dem quantitirend-rhythmischen Chorale in seiner nächsten und wahren Bedeutung einen reellen Einfluß auf die Verbesserung und Beförderung unseres Choralgesanges erwarten dürfen.

Ueberhaupt, so gewiß es ist, daß wir die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals wünschen müssen — namentlich weil sich eine engverbundene Reihe kleinerer, schärfer ausgeprägter taktischer Abschnitte leichter überschaubarer läßt als eine längere Reihe, nur einen Abschnitt bildender freigehaltener, weniger streng verbundener rhythmischer Glieder, ferner weil die quantitirend-rhythmische Choral-Melodie zugleich den Gebrauch einer feststehenden harmonischen Begleitung erfordern würde und somit der schon weiter vorn gerügten unzuweckmäßigen Sitte der Organisten zu jedem Verse ein und desselben Liedes eine andere harmonische Begleitung zu spielen, entgegentreten würde, ferner, weil das im quantitirend-rhythmischen Chorale festgesetzte und festzuhaltende bestimmte Zeitmaß das gegenwärtig übliche schleppende und träge Choral-Singen vertreiben, und dagegen neues Leben in den Gesang bringen würde, endlich weil durch die vorgeschriebene Taktlänge der auf die letzten Sylben der Choralzeilen fallenden Ruhepunkte das willkührliche, ungebührliche lange Aushalten dieser Ruhepunkte verhindert würde, wie auch daß es dem bei den accentuirend-rhythmischen Gesänge eingeschlichen ungeschickten Gebrauche der Orgel-Zwischenspiele ein Ende machen oder wenigstens dasselbe regeln würde, da im quant.-rhythm. Chorale, seiner Natur nach, die Zwischenspiele von selbst wegfallen u. s. w. — also, wie gesagt — so sehr uns auch die Einführung des quantit.-rhythm. Chorals wünschenswerth sein muß, und so unbestreitbar sie sehr vortheilhaft auf die Verbesserung unseres mangelhaften Choralgesanges wirken würde, eben so wahr ist es auch, daß die Einführung des älteren rhythmischen Choralgesanges insbesondere in Rücksicht auf die leichtere

Auffassung der Melodien in keinem Falle zu empfehlen sein dürfte, da bei unseren vorgerückten musikalischen Kenntnissen und der gegenwärtig allgemeineren Verbreitung derselben, jene schwankenden und wankenden, unreifen rhythmischen Formen nur eine um so größere Verwirrung und damit verbundene Verschlechterung unseres leider schon so tief gesunkenen Choralgesanges herbeiführen, also gerade dem beabsichtigten Zwecke zuwider laufen würden.

Eine ähnliche Bewandniß hat es mit der dritten Behauptung, nemlich dem zu erwartenden Interesse für den sogenannten rhythmischen Wechsel in den älteren quantitend-rhythmischen Chorälen. Wenn es schon ein gewaltiger Uebelstand ist, daß in den älteren quant.-rhythm. Chorälen die Taktarten so oft wechseln, was bei größeren Tonstücken, wo das Gefühl des Taktes und Rhythmus sich durch die öftere gleichmäßige Wiederkehr der kleineren und größeren rhythmischen Abschnitte der Seele einprägt, und demnach durch eine einzelne dazwischen geschobene Stelle anderer Art nicht verwischt werden kann, (wie z. B. in Braun's Passion, in dem Chore: Freuet euch alle ihr Frommen, $\frac{3}{4}$ Takt, die Stelle: ist wahrhaftig, welche um die Wichtigkeit des Ausspruchs anzudeuten, unerwartet, aber großartig wirkend, auf einmal im doppelt vergrößerten Taktmaße einherschreitet, dasselbe aber gleich wieder verläßt, wo also eine solche Stelle nur als vorzugsweise stark hervorgehobener malerischer Accent erscheint), so muß es noch mehr stören, wenn die schweren Sylben auf leichte Takttheile fallen und dann erst durch Syncope zu guten Takttheilen übergeführt werden, und umgekehrt wenn die leichten Sylben (den kurz abgefertigten schweren Sylben gegenüber) auf lange und schwere Tonfüße gelegt werden. Solche Rückungen und Bindungen mögen zu einer Zeit erträglich gewesen sein, in der man noch kein richtiges Verständniß von Ton-Längen und Kürzen, vom verschiedenen Gewicht der Tonfüße u. s. w. hatte, aber für unsere seit jener Zeit bedeutend gestiegene Cultur aller musikalischen Kenntnisse und Fertigkeiten würde dies widernatürliche Declamiren und Accentiren mit dem aus unseren Musikzustande hervorgehenden verfeinerten natürlichem Gefühle in den schärfsten Widerspruch treten.

Wir haben uns hier bei Widerlegung der unter 2 und 3 aufgestellten Behauptungen erlaubt, die taktischen Formen des älteren quant.=rhythm. Chorals schwankende, wankende und unreife zu nennen, und den sogenannten rhythmischen Taktwechsel als für unseren gebildeteren Musikzustand unanwendbar zu bezeichnen, was vielleicht mancher musikalische Geschichtsforscher, der in zu großer Liebe für jene alten Formen befangen sein dürfte, voreilig nennen wird. Deshalb halten wir eine weitere Bertheidigung dieser Ausdrücke für nöthig, und wollen Behufs dieser Bertheidigung die Auseinandersetzung der verschiedenen rhythmischen Formen des älteren quantitirend=rhythmischen Chorals zu Grunde legen, welche sich in der ersten Abtheilung der bekannten: „Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang von Herrn Dr. Wiener, (Nördlingen, 1817) findet, da sie, wenn auch mit zu vieler Vorliebe für den älteren quantitirend=rhythmischen Choral, so doch mit unverkennbarem Fleiße und Scharfsinn entworfen und in leicht überschaulicher Weise durchgeführt ist.

In Bezug auf die Vortrags=Regeln*) des rhythmischen Chorals, welche Hr. Dr. Wiener dort mittheilt, gedenkt er unter I zuerst der gleichgegliederten Choräle, als z. B. des Liedes:

$$\left\{ \begin{array}{c|c|c|c} \bar{a} & \bar{a} & \bar{g}is & \bar{e} \\ \hline \text{Al} & \text{le} & \text{Men} & \text{sch} \\ \hline \end{array} \right| \left. \begin{array}{c|c|c|c} \bar{h}s & \bar{g}is & \bar{a} & \bar{a} \\ \hline \text{mü} & \text{f} & \text{sen} & \text{ster} \\ \hline \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$$

(Siehe Notenbeispiel 1.)

und des Liedes:

$$\left\{ \begin{array}{c|c|c|c|c} \bar{d} & \bar{g} & \bar{a} & \bar{h} & \bar{c} \\ \hline \text{Was} & \text{Gott} & \text{thut,} & \text{das} & \text{ist} \\ \hline \end{array} \right| \left. \begin{array}{c|c|c|c|c} \overline{\bar{d}} \overline{\bar{c}} & \overline{\bar{h}} & \overline{\bar{e}} & \overline{\bar{d}} & \overline{\bar{c}} \\ \hline \text{wohl} & \text{ge} & \text{than} & \text{es} & \text{bleibt} \\ \hline \end{array} \right\}$$

$$\left\{ \begin{array}{c|c|c} \overline{\bar{h}} \overline{\bar{a}} & \overline{\bar{h}} & \overline{\bar{a}} \overline{\bar{g}} \\ \hline \text{recht} & \text{sein} & \text{Wil} & \text{le} \\ \hline \end{array} \right\} \text{ u. s. f. (Siehe Notenbeispiel 2.)}$$

*) Da bei unserer Untersuchung diese Vortragsregeln nicht in Anschlag kommen, so übergehen wir sie hier.

Unter II ist die Gattung von Chorälen aufgestellt, welche Noten von verschiedenem, aber Takte von gleichen Werthe haben. Als z. B. Seelenbräutigam:

$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	\underline{gis}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{h}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{h}}$	\underline{cis}	\underline{h}
Wer	ist	wohl	wie	du	Stif-	ter	wahr?	er

$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$							
Ruh							

u. s. f. (Siehe Notenbeispiel 3.)

Zu dieser Gattung rechnet Hr. Dr. W. außer allen im 3theiligen (Tripel-) Takte gesetzten Chorälen, z. B. Wer nur den lieben Gott läßt walten; Allein Gott in der Höhe sei Ehr u. s. w.; auch einige Choräle im geraden Takte, als:

\underline{a}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{fis}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	\underline{a}	\underline{a}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{h}}$	\underline{c}	\underline{h}	\underline{g}
Herr	wie	du	willst	so	schick's	mit	mir	im	Le-	ben

\underline{g}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{fis}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	\underline{a}	\underline{g}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$
und	im	Ster-	ben	u. s. f.	(S. Notenbeisp. 4.)	*		

Dann:

\underline{g}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	\underline{f}	\underline{d}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{g}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{a}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{b}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{b}}$	\underline{c}	\underline{a}	\underline{a}	$\overset{\curvearrowright}{\underline{b}}$	$\overset{\curvearrowright}{\underline{c}}$				
Herzliebster	Jesu	was	hast	du	ver-	brochen	daß	man	ein	solch	scharf	Ur-	theil	hat	ge-	spro-	chen?

(Siehe Notenbeispiel 5.)

*) Dieser und der folgende Choral stehen im Original in $\frac{4}{2}$ Takt, ich habe sie aber, da ich für ganze und halbe Taktnoten nur ein und dasselbe Zeichen habe, in $\frac{4}{4}$ gesetzt. Uebrigens werde ich am Schlusse dieses Werkchens zu sicherer Vergleichung sämtliche hier in Rücksicht auf Erleichterung des Druckes in Buchstaben gegebenen Beispiele nochmals in Notenschrift mittheilen.

Hierauf folgen unter III die Choräle, „worin sich außer den Noten von verschiedenem Zeitwerthe auch ungleiche Takte darbieten.“ Als „einfachste und kaum als ein Borspiel zu dieser Gattung zu betrachten“ bezeichnet Hr. Dr. W. „diejenigen Choräle, welche bei einem Bau in übrigens gleichen Taktan, womit sie in die erste oder zweite Gattung gehören, nur den Schlußtakt einer oder mehrerer rhytmischen Zeilen verlängern, entweder bei einem weiblichen Ausgange, wie in: D Gott, du frommer Gott a); Meinen Jesum laß ich nicht b); am Ende des ersten Theils, oder bei männlichem Ausgange, wie in: Vater unser c); am Ende sämtlicher Zeilen:

a) $\left\{ \begin{array}{c|c} \tilde{c} & \tilde{f} \ \tilde{g} \ \tilde{a} \\ \text{Brunnquell} & \text{al = ler} \end{array} \middle| \begin{array}{c|c} \tilde{g} & \tilde{f} \ \tilde{a} \\ \text{Ga = ben,} & \text{ohn} \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$

b) $\left\{ \begin{array}{c|c} \tilde{b} & \tilde{b} \ \tilde{a} \ \tilde{g} \\ \text{mich} & \text{ge = ge = ben} \end{array} \right\} \text{ u. s. f.}$

c) $\left\{ \begin{array}{c|c|c|c|c|c|c|c|c|c} \tilde{g} & \tilde{g} & \tilde{e} & \tilde{s} & \tilde{f} & \tilde{g} & \tilde{e} & \tilde{s} & \tilde{d} & \tilde{e} & \tilde{g} & \tilde{g} & \tilde{f} & \tilde{b} & \tilde{g} \\ \text{Va =} & \text{ter} & \text{un =} & \text{ser} & \text{im} & \text{Himm} & \text{elreich} & \text{der} & \text{du} & \text{uns} & \text{al =} & \text{le} & & & \\ \text{es} & \tilde{f} & \tilde{g} & \tilde{g} & & & & & & & & & & & & \\ \text{hei =} & \text{fest} & \text{gleich} & \text{Brü =} & & & & & & & & & & & & \end{array} \right\} \text{ u. s. f. (S. Notenbeispiel 6.)}$

Hr. Dr. W. sagt nun weiterhin: „Die alten Choräle sind ohne Taktstriche geschrieben; natürlich liegt ihren Tonweisen ein Gesetz der Ordnung, ein Ebenmaß des Wohlklangs zu Grunde. Finden wir nun, daß unter ihnen solche sind, denen wir unsere gleichmäßige Zahlung nicht aufdringen können, daß wir mit unseren Strichen ihnen die Sehnen der Bewegung, die Nerven des Wohlklangs zerschneiden, statt geben, so müssen wir das freiere Zahlenverhältniß auf das sie gebaut sind, von ihnen selbst uns sagen lassen. Und dann läßt sich allerdings eine feine, liebliche Ordnung in sie bringen; es stellt sich eine Freiheit im Gebrauch längerer und kürzerer Glieder und eine Mannigfaltigkeit in der Anordnung der Kürzen und Längen

Ihrer einzelnen Theile dar, wie sie die Dichtkunst je und je besessen, die Tonkunst aber mit gutem Rechte auch auf ihrem Gebiete geübt hat."

Dies ist offenbar eine Ansicht, der kein Unbefangener beistimmen kann. Das erste Erforderniß alles Schönen ist Mannichfaltigkeit und Einheit. Rhythmus aber ist Gleichförmigkeit in der Wiederkehr einer Succession. Wo nun ohne ein bestimmtes Ebenmaß verschiedene Successionen in ungleichem Wechsel wiederkehren, da hört nothwendig die Gleichförmigkeit der Succession und mit ihr die Einheit, folglich eine Hauptbedingung alles Schönen auf. Ein Tonstück indessen, welches nicht Ansprüche auf Schönheit (gleichviel ob auf absolute oder relative) machen dürfte, ist ein Unding, denn die Tonkunst ist eine der schönen Künste, und darf also kein Werk produciren, dem ein wesentliches Erforderniß der Schönheit fehlt. Deshalb mag die Tonkunst wohl in einem noch halb rohen, oder nur theilweis cultivirten Zustande sich einer Mannichfaltigkeit in der Anordnung der Kürzen und Längen ihrer Glieder bedient haben, ohne Rücksicht auf die Einheit derselben zu nehmen, dies läßt sich aber für unsere erweiterte musikalische Bildung nicht mehr rechtfertigen. Uebrigens sei noch beiläufig erwähnt, daß der Wechsel zwischen kürzeren und längeren Taktgliedern, die sich gegenseitig in einer bestimmten, gleichmäßig wiederkehrenden taktischen Abtheilung compensiren, diese Einheit nicht stört, sondern im Gegentheile Mannichfaltigkeit in die Einheit bringt; somit dürfen wohl die Glieder eines Taktes ungleich sein, keinesweges aber das Taktmaß selbst. (Daß es hiervon in einzelnen Fällen Ausnahmen giebt, haben wir bereits erwähnt.)

Doch wir wollen zu den weiteren Unterschieden der älteren rythmischen Formen zurückkehren, wie sie Hr. Dr. Wiener aufzählt.

1) „Ein Choral bleibt im geraden Takte, aber die Zahl der Takttheile ist wechselnd bald 4 bald 6; von dieser Art ist: Wachet auf ruft uns die Stimme der Wächter u. s. w. |

Anhang zu Tact Org. - Pflichten.

<u>d</u> <u>fi</u> s	<u>a</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>a</u>	<u>h</u> <u>a</u> <u>a</u>
Wa = chet 4 Takttheile	auf ruft uns die 6 Takttheile	Stim = me der 6 Takttheile

<u>d</u> <u>a</u> <u>d</u> <u>fi</u> s <u>e</u> <u>d</u>	<u>e</u> <u>a</u> <u>a</u>
Wäch = ter sehr hoch auf der 6 Takttheile	Zin = ne, wach 6 Takttheile

<u>d</u> <u>a</u> <u>h</u> <u>fi</u> s <u>g</u> <u>e</u>	<u>d</u>
auf du Stadt Je = ru = sa = 6 Takttheile	lem. 4 Takttheile

<u>d</u> <u>fi</u> s	} u. s. w.
Mit = ter = 4 Takttheile	

Und ferner:

<u>a</u>	<u>a</u> <u>g</u> <u>fi</u> s <u>e</u>	<u>d</u> <u>a</u>
Wohl =	auf, der Bräut-gam 6 Takttheile	kommt steht 4 Takttheile

<u>a</u> <u>g</u> <u>fi</u> s <u>e</u>	<u>d</u> <u>e</u> <u>fi</u> s	<u>g</u> <u>fi</u> s
auf die Lampen 6 Takttheile	nehmt! Ha = le = 4 Takttheile	lu = jah! 4 Taktth.

<u>a</u> <u>h</u> <u>ci</u> s	<u>d</u> <u>d</u> <u>fi</u> s	<u>e</u> <u>d</u> <u>a</u>
macht euch bes = 4 Takttheile	reit zu der 4 Takttheile	Hoch = zeit ihr 6 Takttheile

$\left. \begin{array}{c} \overline{d} \quad \overline{a} \\ \text{mlf} = \text{set} \end{array} \right\} \text{u. f. f. *)}. \quad (\text{Siehe Notenbeispiel 7.})$

„Regelmäßig wechselt die Vier- und Sechszahl in dem Liede:

$\left. \begin{array}{c} \overline{g} \quad \overline{c} \quad \overline{g} \quad \overline{a} \quad \overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{f} \quad \overline{e} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{d} \\ \text{Dir} = \text{dir} \text{ Je} = \text{ho} = \text{vah} \quad \text{will} \text{ ich} \text{ sin} = \text{gen} \text{ benn} \\ \text{will} \text{ ich} \text{ mei} = \text{ne} \quad \text{Lie} = \text{der} \text{ brin} = \text{gen} \text{ ach} \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{c} \overline{e} \quad \overline{hs} \quad \overline{g} \quad \overline{a} \quad \overline{h} \quad \overline{e} \quad \overline{h} \quad \overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{g} \\ \text{wo} \text{ ist} \text{ doch} \text{ ein} \text{ sol} = \text{cher} \quad \text{Gott} \text{ wie} \text{ du} ; \text{ dir} = \\ \text{gieb} \text{ mir} \text{ dei} = \text{nes} \text{ Geistes} \quad \text{Kraft} \text{ da} = \text{zu} ; \text{ daß} \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{c} \overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \quad \overline{c} \quad \overline{f} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \quad \overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{e} \\ \text{ich} \text{ es} \text{ thu} \text{ im} \quad \text{Na} = \text{men} \text{ Je} = \text{su} \quad \text{Christ}, \text{ so} \end{array} \right\}$

$\left. \begin{array}{c} \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{h} \quad \overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{e} \quad \overline{c} \quad \overline{h} \quad \overline{c} \\ \text{wie} \text{ es} \text{ dir} \text{ durch} \text{ ihn} \text{ ge} = \text{fäl} = \text{lig} \quad \text{ist.} \end{array} \right\} \text{**).}$

(Siehe Notenbeispiel 8).

*) Der Hr. Dr. B. erkennt diesen Wechsel der 6- und 4 theiligen Taktart für einen der Form des Verses und den Inhalt des Textes entsprechenden, und erklärt dies in folgenden Worten: „so hebt z. B. der Gesang erst einfach viertheilig an, tritt aber sogleich in die bewegtere Sechszahl; später aber bei Hallelujah zc. wird er gerade durch die Rückkehr zur Vierzahl als einer Abkürzung der bisherigen Bewegung noch lebendiger, die immer näher zu erwartende

„Eine eigenthümliche Erscheinung bietet — nach Ansicht des Hr. Dr. W. — der Choral: *O Traurigkeit* zc., welcher durchaus im geraden sechstheiligen Takte geschrieben ist, aber in der ersten Hälfte verdoppelte Werthe hat.

$\overline{d} \quad \overline{b} \quad \overline{g}$ <i>O Traurig=</i>	$\overline{a} \quad \overline{fis} \quad \overline{g} \quad \overline{g}$ <i>keit o Her=ze=</i>	$\overline{fis} \quad \overline{d} \quad \overline{d} \quad \overline{d}$ <i>leid! ist das nicht</i>
$\overline{es} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{b}$ <i>zu be = kla = gen?</i>	$\overline{a} \quad \overline{b} \quad \overline{c} \quad \overline{d} \quad \overline{c} \quad \overline{b}$ <i>Gott des Va=ters ei=nigs</i>	
$\overline{a} \quad \overline{g} \quad \overline{a} \quad \overline{b} \quad \overline{c}$ <i>Kind wird ins Grab ge=</i>	$\overline{a} \quad \overline{g}$ <i>tra=gen.</i>	u. f. f. †).

(Siehe Notenbeispiel 9).

2) „Oder es herrscht der gerade Takt, aber es wird ihm der ungerade Takt untermischt; so ist der Choral: *Wie schön leuchtet der Morgenstern* zc., gebaut ††).

Entscheidung ausdrückend, bis er nachher in dem sechstheiligen aus dem Aufgesang wiederholten Schlussfalle in seine ruhigere Haltung, den Sänger und Hörer befriedigend, zurückkehrt.“

Nun im Ernst, diese eigenthümliche Deduction wird nicht leicht ein Unbefangener aufzustellen den Muth haben.

***) Diesem holprigen Zuschnitte der schönen, schwungreichen Melodie: *Dir, dir Jehovah will ich singen*; giebt der Hr. Dr. W. das Prädicat lieblich, und meint, dies Lied sei in der neuen — soll heißen, unserer jetzigen — Singweise nicht wieder zu erkennen.

†) und ††) Wir theilen auch hier die subjektiven Ansichten des Hr. Dr. W. mit, damit unsere Leser sich ein deutliches Bild davon machen können, in welcher Weise der Hr. Dr. W. Werth auf die alten rhythmischen Formen legt. Von dem Chorale: *O Traurigkeit* zc., sagt er nemlich weiter: „Wer sollte nicht in diesen langgehaltenen Tönen das

a)

<u>f</u>	<u>c</u> <u>a</u>	<u>f</u> <u>c</u>	<u>r</u> <u>r</u> <u>c</u> <u>d</u> <u>d</u>
Von D	Gott kommt Herr Je-	mir ein su mein	'Freu = den = licht trau = tes Gut

b) c)

<u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>c</u> <u>d</u> <u>e</u>	<u>f</u> <u>e</u>	<u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>d</u> <u>d</u> <u>c</u> <u>e</u>
wenn du mit dein Wort dein	bei = nem Geist dein	An = ge = sicht mich Leib und Blut mich

d) e) f)

<u>d</u> <u>r</u> <u>c</u>	<u>b</u> <u>r</u> <u>a</u>	<u>g</u> <u>f</u>	<u>c</u> <u>a</u>
freund = lich in = ner =	thust an = lich er =	blic = ken quit = ken	= nimm mich

g)

<u>c</u> <u>a</u>	<u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>g</u> <u>g</u>	<u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>g</u> <u>g</u>
freundlich	in dein Ae = me	daß ich war = me

h)

<u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>r</u> <u>a</u> <u>a</u> <u>g</u> <u>f</u>	<u>f</u> <u>c</u>	<u>d</u> <u>c</u>
werd von Gna = den,	auf dein	Wort komm

Gewicht der tiefsten Klage fühlen, welche zögert das bitterste auszusprechen, es endlich aber, da sie es nicht zurückhalten kann, ohne weiteres Verweilen als wie über die Worte hingleitend von sich haucht?" Das geht doch zu weit. — So sagt Hr. Dr. W. von dem Bau der Melodie: Wie schön leuchtet der Morgenstern zc., ferner: „es ist sehr beachtenswerth wie vollständig befriedigend für das Gehör darin der Uebergang von der einen in die andere Taktart vermittelt ist.“

i)

$\overline{\text{b}}$ ich	$\overline{\text{a}}$ ge	$\overline{\text{g}}$ la	$\overline{\text{f}}$ den	} u. f. f.
------------------------------	-----------------------------	-----------------------------	------------------------------	------------

(Siehe Notenbeispiel 10).

„Die Melodie beginnt im viertheiligen Takte, aber bald ist bei a) und besonders bei b) schon innerhalb des viertheiligen Rhythmus ein Anklang an den dreitheiligen eingeleitet, und bei c) wo die Formel von a) sich wiederholt, geschieht durch Verlängerung der Vierzahl in die Sechszahl, welche dann getheilt wird, der Uebergang zur ungeraden Zählung bei d). Eben so geschieht die Rückkehr; die 3 Theile werden bei e) verdoppelt zu 6, und nun tritt das erstemal der Auftakt hinzu, 6 + 2, das anderemal bei f) schließt sich unmittelbar der viertheilige Takt hinter dem sechstheiligen wieder an. Hierauf geht es im Abgesang ununterbrochen viertheilig fort, und der letzte Takt (eigentlich Doppeltakt = 8) schließt bei i) höchst befriedigend ab*). — Ganz dieselbe Vermittelung des Ueberganges vom geraden in den ungeraden Rhythmus ist in dem Choral: O Welt ich muß dich lassen zc.

a)	b)	c)	d)
$\overline{\text{f}}$ Die	$\overline{\text{f}}$ Zeit	$\overline{\text{g}}$ ist	$\overline{\text{a}}$ schon
$\overline{\text{b}}$ han-	$\overline{\text{a}}$ den	$\overline{\text{a}}$ hör	}

*) Die hier weiter folgenden Erörterungen übergehen wir als nicht für unseren Zweck nöthig und werden sie auch weiter fort übergehen. Den Inhalt können unsere Leser schon aus den bisher gegebenen Proben voraussetzen. Wir werden uns somit nur an das halten, was die rythmischen Formen betrifft.

			e)		
\overline{c} \overline{r} auf von	\overline{g} \overline{a} Sünd und	\overline{f} \overline{e} \overline{r} Schan - den und			
			f)		g)
\overline{r} \overline{a} \overline{b} \overline{a} richt dich auf die	\overline{g} \overline{a} Bahn mit	\overline{f} \overline{g} Be - ten			
\overline{a} \overline{c} und mit	\overline{b} \overline{a} \overline{a} Wa - chen sonst	\overline{c} \overline{c} all ir-			
			h)		i)
\overline{g} \overline{a} di - sche	\overline{f} \overline{e} \overline{c} Sa - chen - sollte	\overline{f} \overline{g} du gut-			
\overline{a} \overline{b} wil - lig	\overline{a} \overline{g} fah - ren	\overline{f} tahn.	} u. f. f.		

(Siehe Notenbeispiel 11).

„Wie durch die Form der Verdoppelung von 3 in 6, welche schon bei d) vorkommt, geschieht hier zweimal bei e) und h) der Uebergang aus dem ungeraden Takte (3) in den geraden (4), wie im vorigen Beispiel die Sechszahl bei c) umgekehrt aus dem geraden hat in den ungeraden Takt leiten müssen. Bei g) beginnt nur die Wiederholung des Anfangs, und so konnte ohne Weiteres auf \overline{r} \overline{r} das kürzere \overline{r} eintreten. Der gerade Takt besteht das erstemal bei f) in Viertel-, das anderemal bei i) in halben Noten. Weiterhin setzt Hr. Dr. W. hinzu: In a), b) und c) stellen a) und b) mit einander zwei

gleiche Längen, aber das accentirte b) mit dem hinzutretenden c) auch sogleich die Länge mit der Kürze dar, so daß in der ersten accentirten Note b) welche rückwärts der geraden Bewegung angehört und deren sich vorwärts die ungerade bemächtigt, schon der Keim des ganzen rhythmischen Baues beschlossen liegt. — In dem nachfolgenden Beispiel: Herzlich thut mich u. c., ergiebt sich über dieses Verhältniß noch eine neue Probe; denn während in demselben der Takt bei a) mit seinen 6 Einheiten nur eine Verdoppelung des vorausgehenden dreitheiligen Taktes ist, so sind auch zugleich die vier von a) an aufeinanderfolgenden langen Noten nur die Verdoppelung der zwei langen Noten des Anfangs u. s. w.

3) Bei vorherrschenden ungeradem Takte findet eine Einschaltung des geraden Taktes statt in dem Chorale: Herzlich thut mich verlangen u. c., (Befehl du deine Wege). Auf eine eigenthümliche Weise ist hier der Uebergang gebildet.

a)

e	a g	f e	d e h	c c
Wenn	ich ein-	mal soll	scheiden so	schei = de
	ich ben	Tod soll	lei = den so	tritt du

	das erstemal		das zweitemal	
	b)		c)	
h h	a e	a c	a c	
nicht von	mir,	wenn =	für.	Wenn
dann her-				

d)

h g a h	c c g	a g a f
mir am al = ler =	bängsten wird	um das Her = ze

e)

$\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{e}}$
seyn	so	reiß mich	aus den	Ängsten kraft

$\overline{\text{f}}$ $\overline{\text{e}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{e}}$	} u. f. f.
bei = ner	Angst und	Pein	

(Siehe Notenbeispiel 12).

„Bei a) am Schluß der ersten Verszeile tritt schon die Verdoppelung von 3 in 6 ein durch drei halbe Noten; am Schlusse der zweiten Zeile dieselbe Sechszahl in der Form $\overline{\text{—}} \overline{\text{—}} \overline{\text{—}}$; bei der Wiederholung am Schlusse der vierten Verszeile wird nun statt der längeren Form, worin dem Gehör schon der gerade Takt dargeboten war, bei b) ohne weiteres die kürzere Form $\overline{\text{—}} \overline{\text{r}} \overline{\text{r}}$ bei c) angewendet, und es folgen nun mehrere viertheilige Takte, welche sich über zwei Verszeilen erstrecken, aber, was wohl zu bemerken, nur eine bei d) durchaus nicht abzusehende rhythmische Zeile ausmachen. Von 4 zu 3 Takttheilen geschieht nachher wieder die regelmäßige Rückkehr durch die Sechszahl u. f. f.

4) „Eine besondere Gestaltung des dreitheiligen Rhythmus mit einem Hinüberspielen in den geraden, findet sich in mehreren Choralen, als deren gemeinsames Urbild eine der schönsten Melodien unserer evangelischen Kirche anzusehen ist, (u. f. f.) die Weise Freu dich sehr o meine Seele (Wie nach einer Wasserquelle).

$\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{a}}$	$\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{d}}$
Ob mir	schon die	Au = gen bre = chen
mei = ne	Zung nicht	mehr kann spre = chen

<u>g</u> <u>a</u>	<u>h</u> <u>c</u>	<u>h</u> <u>a</u> <u>g</u>
das Ge- der. Ver-	hö = re stand sich	gar verschwind nicht be = sitnt
<u>h</u> <u>h</u>	<u>d</u> <u>c</u>	<u>h</u> <u>a</u> <u>h</u>
bist du	doch mein	Licht und Hort
<u>d</u> <u>d</u>	<u>e</u> <u>d</u>	<u>c</u> <u>h</u> <u>a</u>
Le = ben	Weg und	Him = mels = pfort
<u>h</u> <u>d</u>	<u>c</u> <u>h</u>	<u>g</u> <u>a</u> <u>h</u> <u>g</u>
du wirst	se = lig	mich re = gie = ren
<u>h</u> <u>h</u>	<u>c</u> <u>h</u>	<u>a</u> <u>g</u> <u>a</u> <u>g</u>
die recht	Bahn zum	Him = mel füh = ren.

(Siehe Notenbeispiel 13).

„In dieser Melodie ist der dreitheilige Takt, womit sie beginnt und der in ihr herrschend bleibt, im Aufgesänge im dritten und sechsten Takte verdoppelt, hier nicht deswegen um dadurch in den geraden Takt überzugehen, denn der Takt bleibt hier bei der Verdoppelung bloß ungerade. (Der weiteren Erklärung bedürfen wir hier nicht, da sich das rhythmische Verhältnis dieses Chorals anschaulich genug darstellt. So wollen wir auch noch einige Choralstellen, ähnlicher rhythmischer Eintheilung, ohne die von Herrn Dr. Wiener gegebenen Erklärungen folgen lassen.)

<u>es</u>	<u>g</u> <u>g</u>	<u>b</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u> <u>f</u> <u>b</u>
Machs was	mit ich	mir dich	Gott nach deiner Güte hilf sag mir mit, wenn

<u>c</u> <u>d</u> <u>es</u> <u>d</u>	<u>e</u> <u>b</u>	<u>b</u>	<u>es</u> <u>d</u>
mit in mei-nem sich mein Seel soll	Zeit-den scheiden,	so	nimm sie

<u>c</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u> <u>f</u> <u>b</u>	<u>as</u> <u>g</u>
Herr in	bei-ne Hand.	Ist al-les

<u>f</u> <u>as</u>	<u>g</u> <u>f</u> <u>es</u>	} u. f. f.
gut wend	gut das End.	

(Siehe Notenbeispiel 14).

Regelmäßiger Wechsel von 3 zu 6.

<u>g</u>	<u>h</u> <u>d</u>	<u>h</u> <u>a</u>	<u>h</u> <u>eis</u> <u>d</u> <u>e</u>
Herr	Se = su	Christ dich	zu uns wend, dein-

<u>d</u> <u>h</u>	<u>a</u> <u>g</u>	<u>g</u> <u>his</u> <u>g</u> <u>a</u>	} u. f. f.
heil-gen	Geist du	zu uns send mit	

(Siehe Notenbeispiel 15).

Die Vierzahl tritt gleich in der ersten Zeile ein.

\overline{a} \overline{g}	\overline{f} \overline{g}	\overline{a} \overline{b} \overline{c}	\overline{d} \overline{e}
Je = su	bei = ne	Daf = si = on	will ich

\overline{b} \overline{a}	\overline{g} \overline{f}	} u. s. f.
jeht be	den = ten	

(Siehe Notenbeispiel 16).

5) „Endlich sind auch noch solche Fälle zu erwähnen, wo nicht Uebergänge vom geraden in den ungeraden Takt vorkommen, sondern ohne weiteres ein Wechsel beider stattfindet.

\overline{g} \overline{g} \overline{a}	\overline{h} \overline{a} \overline{c} \overline{h}	\overline{a} \overline{g} \overline{h}
Wenn wir in	höchsten Näch-	ten sein, und

\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{g}	\overline{h} \overline{g}	\overline{a} \overline{d}
wir = sen nicht wo	aus noch	ein und

\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{h}	\overline{g} \overline{e}	\overline{d} \overline{h}
wir = sen we = det	Hilf noch	Rath ob

\overline{c} \overline{h} \overline{a} \overline{g}	\overline{h} \overline{a}	\overline{g}
wir gleich vor = gen	früh und	spät.

(Siehe Notenbeispiel 17).

Eben so mitten im Chorale: Aus tiefer Noth
schrei ich zu dir u.

$\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{a}}$
Aus tie = fer Dein gnä = dig	Noth schrei ich zu Dh = ren fehr zu

erstesmal		
$\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{d}}$	$\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$
dir Herr Gott er= mie und mei = ner	hör mein Ru= Bitt sie öf=	fen, =

zweitesmal		
$\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$	
fen, denn so du	willst das se = hen	

$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{c}}$	$\overline{\text{d}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{h}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{a}}$
an was Sünd und	Un = recht ist ge =

$\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{c}}$ $\overline{\text{h}}$	$\overline{\text{a}}$ $\overline{\text{e}}$ $\overline{\text{g}}$ $\overline{\text{f}}$	$\overline{\text{e}}$
than wer kann Herr	vor dir ste =	hen.

(Siehe Notenbeispiel 18).

„In diesen Beispielen“, fährt der Hr. Dr. W. späterhin fort, „liegt die Berechtigung zu dem frei veränderten Rhythmus nur in dem offenbaren Wohlklage desselben. Daß dies eine vollgültige Erklärung ist, das soll sich nun endlich auch zeigen an dem Chorale Luthers: Eine feste Burg ist unser Gott u. s. w., in seiner echten, gewaltigen Bewegung.“

<u>r</u>	<u>— —</u>	<u>— r — r</u>	<u>— r r</u>
d	d d	a h d cis	h a d
Ein	fe = ste	Burg ist	un =
er	hilft uns	frei auß	als
		fer	Gott ein
		ler	Noth die

<u>— —</u>	<u>— r — r</u>	<u>— r</u>
cis h	a h g fis	e d
gu = te	Wehr und	Waf =
uns jetzt	hat be =	trof =
		fer,
		fen.

NB.
m) n)

<u>r</u>	<u>r r r</u>	<u>— — r</u>	<u>— —</u>
d	fis g a h a gis	a d	
1. Der	alt	bö = se	Feind mit
2. Er	größt	bu =	wer = der
3. Der	Fürst	die = ser	Welt
4. Neh =	men	sie = den	Leib

<u>— —</u>	<u>— — —</u>	<u>— —</u>
a h	cis d cis	d cis
Ernst ers	jetzt meint groß	Macht und

<u>— — —</u>	<u>— r — r</u>	<u>— r r</u>
h a h	h a h g	fis d
viel List sein	grau = sam	Rü = stung
		ist auf

<u>— —</u>	<u>— r — r —</u>	<u>— r</u>
cis h	a h g fis	e d
Erd ist	nicht feins	Gleis
		chen.

(Siehe Notenbeispiel 19).

NB. Das nennt Hr. Dr. W. eine Dehnung von zwei Taktgliedern um der Worte willen, welche in allen vier Versen dazu gleichen Anlaß geboten haben, und bezeichnet diese unbestreitbar nur aus seiner eigenen Fantasie hervorgegangne, die ursprüngliche Form verleugnende Betonung mit folgenden Worten: „Das ist die Macht des Genius, welcher sich zuerst mit dem feinsten Scharfsinne Maas und Gesetz sicher berechnet hat und dann beides wo es darauf ankommt doch selbst wieder überragt. Durch diese beiden Noten [m), n)] ist nun die Reihe der nachfolgenden wie lauter Kraftschläge hintereinander her tönender ganzer Noten erst noch recht vollständig eingeleitet.

Ein solcher Choral will freilich mit ganzer Vertiefung des Gemüthes in ihn studirt werden, und erst wer ihn innerlich nachgeföhlt und gehört hat, wird im Stande sein ihn richtig vorzutragen und andere zu seinem Vortrage zu unterrichten.“ (Wir kommen auf diese Stelle weiterhin nochmals zurück.)

Dies sind freilich eines Theils Behauptungen, die nicht auf unparteiischer Ansicht ruhen, anderen Theils Zumuthungen an die Sänger, die man wohl einem geübten Chore, aber nimmermehr einer großen Gemeinde vorlegen kann. Da wir aber hier nur die verschiedenen rhythmischen Formen des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals im Auge haben, um an diesen die Unzweckmäßigkeit und Unmöglichkeit der Wiedereinführung des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals zu beweisen, so können wir das Uebrige übergehen. Wenden wir dagegen einen prüfenden Blick auf die hier vorgelegten rhythmischen Formen, so bedürfen wir in der That keines weiteren Beweises, um uns über die Ausdrücke, daß jene Formen schwankend, wankend und unreif sind, zu rechtfertigen. Wer aber dennoch dieses unser Urtheil hart finden wollte, obgleich es sich schon bei einem flüchtigen Ueberschauen jener Formen, dem ruhigen Beobachter von selbst aufdrängt, dem wollen wir zu weiterer Prüfung hier noch eine Stelle aus dem kleinen, aber vortrefflichen Werkchen mittheilen: Der Gemeindegesang in der evangelischen Kirche von der Zeit der Reformation bis auf

unsere Tage. Eine Kritik des rhytmischen Chorals, wie er in unseren evangelischen Kirchen und Schulen eingeführt werden soll, von G. Fr. Heinisch. (Bayreuth, 1848. Verlag der Buchnerschen Buchhandlung.), wo es Seite 74 u. s. f. folgendermaßen heißt: „Der Gemeindegesang sollte zu keiner Zeit ein Kunstgesang, sondern stets nur Volksgesang im edelsten Sinne des Wortes sein; man kann ihm, da er leicht und faßlich sein soll, nicht Taktwendungen zumuthen, die von Kunstgeübten Sängerkhören nur nach vorgenommenen Uebungen bei ganz guter Direction gut gesungen werden können; man kann von den Kirchengemeinden nicht wohl verlangen, daß sie die ihnen lieb gewordenen Choräle bei Seite legen und sich in ganz veraltete, ihrem Geist und Gefühl durchaus nicht entsprechende Formen hineinleben sollen, und dies um so viel weniger, da ja nicht die Form, sondern der Geist, der über unseren Chorälen schwebt, die Hauptsache ist.“ Welches verlangt aber Herr Dr. Wiener.

Auf Seite 14 redet er selbst von den Schwierigkeiten derjenigen Choräle, welche außer den Noten von verschiedenem Zeitwerthe auch ungleiche Takte darbieten; er tadelt auf dieser und der folgenden Seite selbst die unrichtige Taktabtheilung und insbesondere eine Takteintheilung, bei welcher synkopirte Noten entstehen, weil hierdurch die Gefahr falscher Betonung entsteht und, wir setzen noch bei, eine Erschwerung des Gesanges herbeigeführt wird. Er stellt selbst folgende fehlerhafte Beispiele hin:

a)

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">—</td> <td style="text-align: center;">r</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">—</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">—</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">g</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">g</td> <td style="text-align: center;">fis</td> <td style="text-align: center;">e</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">d</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Freu</td> <td style="text-align: center;">dich</td> <td style="text-align: center;">sehr</td> <td style="text-align: center;">o</td> <td style="text-align: center;">mei =</td> <td style="text-align: center;">ne</td> <td style="text-align: center;">See =</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">le</td> </tr> </table>	—	r	r	r	r	r	r	r	—	—	g	a	h	h	a	g	fis	e	d	Freu	dich	sehr	o	mei =	ne	See =	le	}
—	r	r	r	r	r	r	r	—	—																			
g	a	h	h	a	g	fis	e	d																				
Freu	dich	sehr	o	mei =	ne	See =	le																					

(Siehe Notenbeispiel 20.)

oder

b)

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">g</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">d</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> <td style="text-align: center;">cis</td> <td style="text-align: center;">d</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">}</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Herr</td> <td style="text-align: center;">Je =</td> <td style="text-align: center;">su</td> <td style="text-align: center;">Christ</td> <td style="text-align: center;">dich</td> <td style="text-align: center;">zu</td> <td style="text-align: center;">uns</td> <td style="text-align: center;">wend</td> <td style="border-left: 1px solid black; padding-left: 5px;">} u. s. f.</td> </tr> </table>	g	h	d	h	a	h	cis	d	}	Herr	Je =	su	Christ	dich	zu	uns	wend	} u. s. f.	}
g	h	d	h	a	h	cis	d	}											
Herr	Je =	su	Christ	dich	zu	uns	wend	} u. s. f.											

(Siehe Notenbeispiel 21.)

Er sagt selbst: „Nicht nur, daß dem Auge durch solche Abtheilungen das Zurechtfinden erschwert wird; es entsteht auch die Gefahr falscher Betonung, indem Noten wie bei a) und b), welche einfach den Ton haben, also auf einen guten Takttheil treffen sollen, vermöge ihrer Stellung leicht als synkopirte Noten angesehen und behandelt werden.“ Er führt aber auf der nemlichen Seite 14 die Takteintheilung von der Melodie des Liedes: Vater unser im Himmelreich *u.*, so vor, wie sie nach seiner Meinung richtig sei, und verfällt dabei in den nemlichen Fehler, welchen er oben tadelt. Wir lassen sie folgen, wie er sie giebt:



(Siehe Notenbeispiel 22).

Nach diesem Beispiele fällt im ersten Worte „Vater“ die zweite Sylbe „ter“ auf das gute Takttheil und fordert bei dieser Takteintheilung aller Rhythmik zuwider den Accent. — In Seite 15 seiner Schrift sagt Herr Dr. Wiener weiter: „Die alten Choräle sind ohne Taktstriche geschrieben; natürlich aber legt ihren Tonweisen ein Gesetz der Ordnung, ein Ebenmaß des Wohlklanges zu Grunde. Finden wir nun, daß unter ihnen solche sind, denen wir unsere gleichmäßige Zählung nicht aufdringen können, daß wir mit unseren Strichen ihnen die Sehnen der Bewegung, die Nerven des Wohlklanges zerschneiden statt geben, so müssen wir das freiere Zahlenverhältniß, auf das sie gebaut sind, von ihnen selbst uns sagen lassen. Und dann läßt sich allerdings eine feine, liebliche Ordnung in sie bringen.“ Herr Dr. Wiener fühlt hier selbst, daß durch ungeschickt angebrachte Taktstriche die Sehnen der Bewegung und die Nerven des Wohlklanges zerschnitten werden, und legt dem ungeachtet sein Messer zur Zerstückelung der Choräle selbst an. Man will ferner hier nach erst durch die Taktstriche in die Choräle eine feine, liebliche Ordnung bringen. Wenn diese aber erst hineingebracht werden müßte, dann könnte von vollendeten Kunstgebilden unmöglich die Rede sein. Auf Seite 21 sagt

Hr. Dr. W. In Bezug auf die Melodie zu dem Liebe:
 Freu dich sehr, o meine Seele etc., daß das Ohr erst mit
 den Taktwendungen vertraut werden müsse, damit es
 ohne Befremdung eine Verkürzung der sechstheiligen
 Form in eine viertheilige ertragen kann. Dergleichen
 Stellen kommen aber in den alten Chorälen viele vor.
 Damit also der Gesang nur erträglich werde,
 muß sich das Ohr erst an Manches gewöhnen.
 Durch Gewöhnung lernt das Ohr freilich zuletzt auch
 Mißtöne ertragen! — In Bezug auf den Choral: Ein
 feste Burg ist unser Gott etc., schreibt Hr. Dr. W.
 Seite 25 selbst: „Ein solcher Choral will freilich mit
 ganzer Vertiefung des Gemüthes in ihn stu-
 dirt werden, und erst, wer ihn innerlich nachgeföhlt
 und gehört hat, wird im Stande sein ihn richtig
 vorzutragen und andere zu seinem Vortrage
 zu unterrichten. Vor zwei Abwegen hinsichtlich der
 Noten muß gewarnt werden. Solche Takte wie

$\overline{a} \quad \overline{h} \quad \overline{d} \quad \overline{cis}$ (Siehe Notenbeispiel 23.)

sind weder als synkopirte zu behandeln, wozu nun schon
 die Schreibweise keinen Anlaß mehr giebt, (man findet auch
 geschrieben:

$\left| \begin{array}{c} \overline{r} \\ \underline{d} \end{array} \right| \begin{array}{c} \overline{—} \quad \overline{—} \\ \underline{d} \quad \underline{d} \end{array} \left| \begin{array}{c} \overline{—} \quad \overline{r} \quad \overline{r} \quad \overline{r} \quad \overline{r} \quad \overline{—} \\ \underline{a} \quad \underline{h} \quad \underline{d} \quad | \quad \underline{d} \quad \underline{cis} \quad \underline{a} \end{array} \right|$

(Siehe Notenbeispiel 24.)

noch sind sie aber auch in der Art moderner Triolen zu
 behandeln, wodurch die 6 Werthe gleich 4 würden.
 Wer sich in die Weise recht hinein finden will,
 darf nicht eher ruhen bis er Schlag für Schlag
 im sechs: wie im viertheiligen Takt gleich-
 machend mit dem Stan zurecht gekommen ist.“
 Wenn ein so großes Studium des Chorals selbst für den
 Musiker hierzu nöthig ist, „um ihn richtig singen und
 Andere zu seinem Vortrage unterrichten zu können,“ wenn
 sich in die Weise so schwer hinein zu finden ist, als Herr
 Pfarrer Wiener selbst schreibt: wie wird es denn dann

gehen, wenn dieser Choral von der ganzen Kirchenge-
meinde, von der doch der allgrößte Theil ohne musika-
lische Kenntniß ist, vorgetragen werden soll? Und eine
solche Weise will Herr Pfarrer Wiener den Gemeinden
aufdringen, und unsere einfach erhabene, leicht singbare
und eine wunderbare Macht über die Gemüther der Sin-
genden und Hörenden ausübende Melodie zu dem trefflichen
Liede: Ein feste Burg ic., will er uns entreißen? —!
In Bezug auf die erste Zeile des 2. Theiles der nämlichen
Melodie schreibt er auf der nämlichen Seite: „eine echt
lutherische methodus heroica in der Anordnung findet sich
im Takte: ... (vergleiche Satz 30 unseres Anhangs) —

r		d)
a		—
Der	als böse	Feind
Der	Trägt du wer der	ist
Neh-	met men sie den	Welt Leib

(Siehe Notenbeispiel 25).

Wir haben diesen Vortrag als schätzlich gepöhl, und
er soll dies auch offenbar seiner Stellung und Anlage nach
feins er begreift aber 8 Einheiten; Das Zahlenverhältnis
ist mit einer gewaltigen Kraftäußerung durchbrochen und
eine Dehnung von zwei Taktgliedern um der Worte
willen eingetreten, welche in allen vier Versen dazu glük-
chen Anlaß geboten haben u. s. w. In der That eine
höchst gesuchte Auslegung! In der Melodie des Liedes
soll doch der nämliche Geist wehen, welcher in dem Liede
im Allgemeinen ausgesprochen ist. Die Composition soll
daher die nämlichen Gefühle hervorrufen, die der Haupt-
gedanke des Gedichtes hervorruft. Das, was einzelne
Worte des Liedes ausdrücken, durch die Melodie wieder-
gehen, verdient den Namen der Effecthascherei. In die-
sem Falle müßte nicht bloß jedes Lied, sondern selbst jede
Strophe seine eigene Composition haben. Das, was Hr.
Dr. W. in der Melodie der genannten Verseile sucht, haben

Die alten Tonmeister nicht darin gefunden. Um unsere sehr geehrten Leser hiervon zu überzeugen, fügen wir bei wie der berühmte Hans Leo Hasler im Jahre 1608 uns diese Zeile vorgeführt hat:

Der alt böse Feind
(Siehe Notenbeispiel 27).

Wir sehen hieraus, daß er die Töne anders vertheilt hat als Hr. Dr. W., daß er der dritten Silbe „bö“ die Dehnung der zwei Taktglieder h und a, durch welche die gewaltige Kraftäußerung dargelegt worden sein soll, nicht beilegt, sondern das h der zweiten Silbe noch zutheilt.

Unter den alten Chorälen kommen auch solche vor, in welchen manche der Silben und Töne achtmal länger gehalten werden sollen, als die übrigen, z. B. auf Seite 46 der Wienerischen Schrift in der Melodie: Herzlich lieb hab ich dich, o Herr etc. Wie kann von allen Gemeindegliedern erwartet werden, daß sie ganz richtig zählen und den Takt einhalten? — Dazu kommt noch, daß, wenn der Choral etwas langsam gesungen wird, die Lungen der Gemeindeglieder nicht zureichen, um die Töne mit achtmal mehr Geltung auszuhalten; daß aber, wenn der Choral nicht langsam vorgetragen wird, die Silben und Töne mit achtmal weniger Geltung außerordentlich schnell gesungen werden müssen, und daß dann bei einer großen Gemeinde, in welcher, wie angenommen werden muß, ein Theil etwas zögert, selbst wenn der Choral ganz gut eingeübt ist, unvermeidlich Unordnungen entstehen müssen. Bei genauer Erwägung des hier Gesagten läßt sich gewiß nicht in Abrede stellen, daß Hr. Dr. Wiener zu hohe Anforderungen an die Gemeinden macht.“ Dies wäre, was wir aus dem obengenannten Werkchen des Herrn Heinsch hier mitzutheilen für angemessen hielten. Wir können bei dieser Veranlassung uns nicht versagen, eben diese Kritik des Herrn Heinsch, die überall von gründlichen Kenntnissen und tiefem Nachdenken zeugt,

hiermit allen Freunden des Choralgesanges auf das Angelegentlichste zu empfehlen, da sie des Guten und Beachtenswerthen gar Manches enthält, auch die darin eingestreuten historischen Notizen das Interesse der Leser in mehreren Beziehungen erregen werden.

Wir glauben daß unsere vorstehende Auseinandersetzung, in der Zusammenstellung mit den aus den Broschüren der Herrn Wiener und Heinisch gemachten Mittheilungen hinreichen wird, den Standpunkt zu bezeichnen, den wir im Auge zu behalten haben, wenn wir den Eigenthümlichkeiten des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals eine richtige Beleuchtung gewähren wollen. Wir glauben aber auch zugleich in dieser Darstellung und Zusammenstellung genügend bewiesen zu haben, daß diejenige rhythmische Behandlung des Chorals, welche die Musiker in der Blüthenzeit des evangelischen Kirchengesanges als den Typus des Choralgesanges betrachteten und welche wir mit dem Ausdrucke älterer quantitirend-rhythmischer Choral bezeichnet haben, sich keinesweges zur Wiedereinführung in unseren evangelischen Kirchengesang eignet, sondern daß nur die Einführung eines von jenen Mängeln gereinigten quantitirend-rhythmischen Chorals auf unseren Kirchengesang mit Nutzen einwirken dürfte.

Es sei uns vergönnt, hier noch eine Stelle aus des Herrn Dr. Filik Choralbuch, zu dem „Allgemeinen evangelischen Gesang- und Gebetbuche des Herrn Dr. Bunsen“ mitzutheilen, welche die Umwandlung des quantitirend-rhythmischen Chorals in den accentuirend-rhythmischen Choral betrifft. (Siehe dessen Vorrede Seite 18 zc.) „Bei dem Abbrechen des alten Gerüsts im Gemeindegesang fehlte es nun nicht an starken Mißgriffen, man schnitt nicht selten unbedachtsam zu, wie es gehen wollte, besonders wo man nicht Silbe für Silbe den Noten nachkommen konnte. Unabweisliche Erscheinungen setzten sich indessen doch allmählig in ein grundsätzliches Recht und bei den Meistern von guter Schule wurde die tonische Eigenthümlichkeit, der Charakter alter Choräle, auch thatsächlich nie verkannt, und eben so die Ausgleichung früherer und späterer Accentuation nicht verkümmert, sondern immer folgerichtiger aufgefunden. Nur nahmen

die Bemerkenden modernisirende Formen der alten Melodieen gern an, so daß sich diese leicht festsetzen; indessen, um billig zu sein, muß man auch das Gebiet wohl in Acht nehmen, wo der Wechsel häufiger vorkommt, weil dies Schwanken zum Theil in weit ältere Zeiten zurück datirt, z. B. zwischen hypomixolydischen und hypoionischen Melodieen.

Wie man es nun, bei der Ansicht dieses Herganges, nur einer Widerspruchsluft des Herausgebers zuschreiben, wenn er sich mit einigen Bestrebungen unserer Zeit nicht ganz einverstanden findet, wenn sich sein Interesse am Rhythmus der älteren Form sehr beschränkt, wenn er ein bedingtes Recht der jüngeren Form nicht abzuläugnen vermag, wenn er endlich sich gebrungen fühlt, auch die ihm gewordene Ueberzeugung auszusprechen und schließlich nochmals in folgenden Punkten zusammenzufassen:

1) Daß der Herausgeber die Sache des alten Choralgesangs nicht als Sache der alten Kirchenmusik überhaupt zu vertreten wage: zwar wünschte er sehr, daß der kostbare Schatz der älteren lyrischen Composition an das Licht gezogen und dem Genuß unserer Zeitgenossen und zwar des einen und gemeinen Volks, nicht bloß eines vermögenden Publikums von neuem geboten werde; es erscheine ihm aber nicht räthlich und nicht wohlgethan, diese lyrischen Formen aus ihrem natürlichen Zusammenhange mit dem ganzen Formenorganismus ihrer Periode herauszunehmen; vielmehr müsse es sich dahin verwenden, daß die ganze ungetheilte Masse, natürlich in einer auf cyclische Vorträge berechneten, die großen Meistern und die Gattungen des Konzerts mit Umsicht bedenkenden Auswahl, besondern Instituten überwiesen werde, welche sich bei verständiger Einrichtung neben den andern einzelnen, bisher schon dem Oratorium, der Oper, der Quartettmusik, dem Concertgesange gewidmeten Instituten erhalten, d. h. bezurechnen lassen möchten. —

2) Daß die Aufnahme der älteren Choralcomposition in der Kirche nur durch wohlgeleitete Singschöre möglich gemacht werden könne; wolle man aber ein respectables Singschör bilden, so müsse man sich natürlich nur einer Stilform, einer Hauptgattung des Vortrags zuwenden,

ein tüchtiges Repertorium zusammenbringen und dieses mit der unnachlässigsten Strenge, namentlich von geringen Beiträgen und von curiosen Effectstücken rein erhalten: Kirchenrepertorien sei überhaupt nur die namhaft classische Composition, von entschiedenem historischen Credit zu überweisen, wenn man sich und das heilige Interesse der Kirche vor willkürlicher Gunst und Ungunst schützen wolle.

3) Daß sich die Ausnahme der alten Kirchenmusik in den Kirchengebrauch nun freilich nur in einzelnen wohlbemittelten Kirchen herstellen lasse, sich aber zu solchen einzelnen Stiftungen durch ihren vorzugsweise liturgischen Charakter, durch ihre an den liturgischen Gesang unmittelbar anknüpfenden Formen empfehle: der liturgische Gesang sei freilich, nur nach dem schönen Quarthande des L. Fossius zu urtheilen, auf ein Minimum reducirt, und selbst dieses Minimum habe man von den uralten Traditionen der Kirche loszureißen versucht, so daß gegenwärtig eines der kostbarsten Eigenthümer westeuropäischer Cultur, ein wichtiges Erbstück der lutherischen Kirche sich im Deposito der Bibliotheken befinde; die Ausnahme der alten Musik in einer oder der anderen Kirche werde aber die bequemste Veranlassung zu einer neuen Anordnung des liturgischen Gesanges darbieten und, wenn etwa die musikalischen Leistungen des Liturgen und der Gemeinde auf ein engeres Maß, als das ursprünglich gegebene, zu beschränken sein dürfte, so habe man gegentheils einen um so dringenderen Beruf, den Chorgesang desto reicher aus alten Traditionsmitteln in den prächtigen Tonsätzen der besten Meister des 16ten und 17ten Jahrhunderts auszustatten. Solche einzelne Kirchenstiftungen würden daher auch unserer modernen Kirchenmusik ein Bildungsmittel gewähren, sie würden auch den Componisten unserer Zeit zur Aufnahme und Bearbeitung der alten liturgischen Melodie veranlassen. Denn das sei der wichtigste und begründetste Vorwurf, der unserer modernen Kirchenmusik, in unserer evangelischen Kirche, von der hier die Rede ist, gemacht werden könne, daß sie nicht mehr im liturgischen Moment wirke, an solches überhaupt nur mittelbar anknüpfe und als eine reine Kunstleistung nur zu einem äußeren Schmucke des Gottesdienstes geworden sei.

4) Daß die alte Kirchenmusik und der alte Choral also nur als Kunstgesang mit verhältnismäßigen Mitteln und Kräften zur Wiedereinführung in den Kirchengebrauch empfohlen werden könne; daß insbesondere der rhythmische Schematismus zwar allerdings als eine höchst wichtige Erscheinung, ja als die vollendetste Form älterer Melodie anzuerkennen sein dürfte, jedoch nur in entsprechenden Compositionsformen und im Munde des gebildeten Sängers, gegenwärtig des für den älteren Kirchenstil eigens ausgebildeten und als besoldeter Mann zu strenger Disciplin angewiesenen Kunstfängers zu einer würdigen, klar entschledenen, zu seiner ihm wesentlich eigenthümlichen Wirksamkeit gelangen könne.

5) Daß jene ältere rhythmische Form im Kirchenliede, so wie auch im Volksliede als eine durch die Macht der Zeit, eines zeitlichen allgemeinen Stils der Musik eingedrungene und deshalb später mit ganz gleichem Rechte wieder ausgestoßene Form zu betrachten sei.

6) Daß ferner die Melodie einer rhythmischen Regel eben sowohl wieder entnommen, als ihr neu untergeordnet werden könne, je nachdem es eben künstlerische Absicht und Beruf der Umstände mit sich bringe, weil in der Melodie Grundform und Umbildung, einfachere und entwickeltere Darstellung neben dem Original eine ganz andere Bedeutung habe, als in der Poesie.

7) Daß zwar auch die heutige Darstellungsform im Gange der Melodie nach dem Original geregelt werden könne, daß eine solche Redaction aber doch mit großer Vorsicht unternommen werden müsse, weil es sich nicht lediglich um originaliter gegebene Noten, sondern um die richtige Ausgleichung zweier Accentsysteme handle; daß man besonders regelmäßig stellvertretende Wendungen aus den Singweisen nicht unbefehens herauswerfen dürfe, einmal, weil ihre Berechtigung oder Nichtberechtigung erst zu prüfen und auszumachen sei, zweitens, weil die der Generation vertraute Form eine unerseßliche Macht auf ihrer Seite habe.

8) Daß eine solche einfache Melodie, sie sei nun dem Original adäquat, oder auch nur eine in ihrer Form can-

sequente Verfaßte, rhythmisch und harmonisch gerade so behandelt werden könnte, wie die zahlreichen, zur Kategorie dieser Form gehörigen Seitenstücke in den älteren nota contra notam gesetzten Choralbüchern, daß aber dieser Weg der Ausführung in unserer Zeit nur als einer unter mehreren geltend zu machen sein dürfte; indem er von Natur nur der Singstimme eigne, sich auch nur in dieser Beziehung als ein Naturgerechtes dem Zeitgerechten gegenüber eine bescheidene Stelle auszumachen vermöge und indem schon die Rücksicht auf die so durchaus gleiche und einfache Haltung der Melodie, ferner auch noch auf die Begleitung der Orgel (und unter Umständen selbst des Claviers) eine unabweisliche Beschränkung herbeiführe.

9) Daß sich diese Beschränkung eben sowohl für die Modulation, als für die Stimmführung, ihre Figuren, ihre rhythmische Gliederung geltend mache, da auch die Eigenthümlichkeit der älteren Modulation auf den Vortrag der Singstimme berechnet sei.

10) Daß sich also für eine solche Haltung des Choralgesanges das Verhältniß herausstellen werde, daß sie zur Begleitung der Orgel bei der größten Einfachheit nur zulässig, bei unbeschränkter Nutzung ihrer Mittel ungewürdig erscheine: gerade so wie umgekehrt eine allzu instrumentale, orgelmäßige, claviermäßige Choralbehandlung wieder nicht zur Begleitung des Gemeindegesanges eignen könne.

11) Daß es sich also in Bezug auf die in unserer Zeit so lebhaft angeregte Frage von der Choralbehandlung nicht sowohl um die eine oder um die andere Richtung, als vielmehr um ein nachweislich verständiges Maaß handle.“ — So weit Herr Dr. Filig. Wir finden hier unter 11 dasselbe ausgesprochen, was wir schon empfohlen haben und je mehr und mehr empfehlen müssen, nemlich daß es sich nicht sowohl um die eine oder die andere Richtung des Choralgesanges, sondern vielmehr um ein verständiges Maaß handle, und wir kommen also darauf zurück, daß weder der ältere quantitirend = rhythmische Choral allein, noch der accentuirend = rhythmische Choral für sich allein eine zweckmäßige Reform unseres Choral-

gesanges zu bewirken geeignet sei, sondern daß wir beide gereinigt und verbessert Hand in Hand gehen zu sehen wünschen müssen.

Wenn wir übrigens gesagt und zu beweisen gesucht haben, daß die Wiederaufnahme des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals keinesweges das rechte Mittel sei, unserem gesunkenen Kirchengesange aufzuhelfen, so wollen wir dabei bevormworten, daß dies keinesweges allen älteren quantitirend-rhythmischen Chorälen gilt, sondern nur denen (die freilich die Mehrzahl ausmachen), deren veraltete eigenthümliche rhythmische Verhältnisse sich wegen ihres Hin- und Herschwankens aus einer Taktart in die andere, für unsere, an bessere und mehr geordnete taktische Formen gewöhnte Ohren nicht mehr eignen. Dagegen sind wir ganz der Meinung, daß eine neuere besonnene Bearbeitung derjenigen hier gemeinten alten quantitirend-rhythmischen Choräle ganz zweckmäßig sein dürfte und im Ganzen auch nicht zu große Schwierigkeiten geben möchte, da wir bereits unter ihnen Choräle finden, deren geordnete taktische Verhältnisse sie in die Reihe derer stellen, deren neues Aufnehmen in unseren Kirchengesang uns wünschenswerth erscheint, weil sie nicht ausschließlich dem älteren quantitirend-rhythmischen Chorale, sondern vielmehr dem quantitirend-rhythmischen Chorale im Allgemeinen angehören *), und uns somit als Muster dienen dürften, nach welchen wir diejenigen zu bearbeiten haben würden, die noch jene für unsere Zeit unbrauchbar gewordenen krüppelhaften rhythmischen Formen an sich tragen.

So viel aber steht fest, daß überhaupt unsere nächste Aufgabe nur die sein kann: den quantitirend-rhythmischen Choral neben dem accentuirend-rhythmischen Chorale in unseren Kirchen einzuführen und hierin sowohl was die

*) Am Schlusse der Notenbeispiele habe ich zwei quantitirend-rhythmische Choräle mitgetheilt, die ich als solche Muster im dreitheiligen Takte aufzustellen kein Bedenken trage; auch glaube ich daß die Erlernung und Ausführung derselben, bei einigermaßen aufmerkamen Gemeinden nicht gerade zu große Schwierigkeiten finden wird.

Behandlung des ersteren wie des zweiten betrifft einen Mittelweg einzuschlagen, das heißt den ersteren so einzurichten, daß er für die Gemeinde leicht ausführbar werde, dem zweiten aber durch einen lebendigeren Vortrag sein jetzt übliches, die Melodie auseinanderreißen des Schleppe zu nehmen, ferner daß wir den Mißbrauch abuschaffen haben, der mit den langen Orgel-Zwischenspielen getrieben wird, und diese, da sie bei manchen accentuierend-rhythmischen Chorälen nöthig sind, wenigstens so kurz und einfach als möglich einzurichten suchen, und schließlich daß wir in unseren Schulen, in deren mehresten zwar Singstunden gehalten werden, der Choral aber leider immer noch verhältnißmäßig vernachlässigt wird, mehr Liebe für den Choralgesang erwecken und den Unterricht darin mit mehr Energie befördern.

Zur Erreichung dieser nothwendig herbeizuführenden Einrichtungen haben wir jedoch zuvörderst ein geeignetes Choralbuch nöthig, und hierbei ist wieder die Frage: welche Ansprüche haben wir an ein solches geeignetes Choralbuch zu machen? und welche Wege haben wir Behufs seiner Herstellung und zweckmäßigen Bearbeitung einzuschlagen?

Bei dieser Frage haben wir vor Allem die Beschaffenheit des evangelischen Chorals an und für sich in das Auge zu fassen, indem sich uns aus deren näherer Beleuchtung und aus der Prüfung des jetzigen Zustandes der Ausführung unseres Choralgesanges von selbst die Anforderungen herausstellen, die wir bei dem Entwerfe eines solchen Choralbuchs berücksichtigen müssen. Diese Prüfung der Beschaffenheit des evangelischen Chorals an und für sich, und seiner jetzigen Ausführungsweise lenkt unsere Untersuchung auf folgende Gegenstände, über die wir uns zwar schon anderen Orts ausgesprochen haben, das dort Gesagte aber hier nochmals mitzutheilen uns veranlaßt sehen, weil jene Blätter nur wenig Musikern zu Händen kommen möchten.

Die betreffenden Gegenstände sind:

- 1) die Melodie, und zwar in Rücksicht
 - a) auf die Richtigkeit und Folge der succedirenden Töne;

- b) auf die Art des rhythmischen Fortschrittes derselben;
- 2) die Harmonie, in Betreff
- a) der Accordfolgen im Allgemeinen, so wie
 - b) mit besonderem Bezug auf diejenigen Melodien, welche alten Kirchentönen angehören;
 - c) der Art des Harmoniesatzes, sei er einfach, colorirt, oder contrapunktirt*).

Wenden wir uns nun zunächst, unserer vorstehenden Abtheilung gemäß, zu 1. a), so müssen wir eingestehen, daß sich schon in der früheren Zeit auf mannichfachem Wege und außerdem späterhin durch die Vernachlässigung des Gemeindeganges, manche sehr verunstaltete Varianten in die Melodien eingeschlichen haben, deren Verbesserung uns nothwendig am Herzen liegen muß**).

Es kann jedoch keinesweges die Sache eines einzelnen Künstlers sein, diese Varianten zu prüfen und zu berichtigen, sondern es vermögen überall nur die vereinten Kräfte mehrerer historisch-gebildeter, und mit gesunder Urtheilskraft begabter Tonkünstler und Freunde des religiösen

*) Wenn wir hier neben dem einfachen Harmoniesatz, auch den colorirten und contrapunktirten erwähnen, so wird aus dem weiteren Inhalte dieser Behandlung erwiesen, daß nur der einfache Harmoniesatz (nota contra notam) sich für den Gemeindegang eignet, jedoch der colorirte und contrapunktirte (im gewöhnlichen Sinne dieses Ausdrucks) sich nicht für den Gemein-, sondern nur für den Kunst- und Chor-Gesang anwenden lasse.

**) Da es dem Zwecke dieser Abhandlung nicht angemessen sein dürfte, eine weitere Auseinandersetzung der verschiedenen Varianten und der Veranlassungen zu ihrer Entstehung zu geben, so verweisen wir, welche darüber nähere Auskunft wünschen, auf den Vorbericht zu dem Evangelischen Choralbuche für Männerstimmen, von Dr. Naue, Halle bei Eduard Anton, 1829, oder auf den Wiederabdruck dieser betreffenden Stelle in den wichtigsten Pflichten eines Organisten von Türk, zweite Auflage, Halle bei Schwetschke 1838.

Gefanges hierin etwas Wesentliches zu leisten. Darum sollte es unsere erste Sorge sein, einen solchen Comités zusammenzustellen, welcher sich dieser Arbeit zu unterziehen und ein allgemeines verbessertes Choral-Melodien-Buch zu liefern fähig sei. Daß wir dabei jede einzelne Melodie bis auf die Zeit ihrer Entstehung zu verfolgen, und ihre ursprüngliche Gestaltung zu Grunde zu legen haben würden, versteht sich von selbst; und wenn wir auch etwaige Mängel des jedesmaligen Zeitgeschmackes zu berücksichtigen und einige kleine Verbesserungen zu machen uns erlauben dürften, so müßten wir uns doch hierin sehr einschränken, denn eine Melodie ist immer geistiges Eigenthum ihres Schöpfers, und wenn es zu wesentlicher Veränderungen bedarf, um sie für unsere Zeit brauchbar zu machen, so müssen wir sie lieber unbenutzt zurücklegen, als ihr ihre Eigenthümlichkeiten abstreifen, weil wir sonst leicht etwas ganz dem Sinne des Componisten und dem Charakter der Melodie selbst widersprechendes daraus bilden könnten.

Bei 1. b), nemlich der Betrachtung der rhythmischen Einrichtung der Melodien, bemerken wir, wie wir schon Eingangs dieser Abhandlung erwähnt haben, in den Choralbüchern der Vorzeit wie der Gegenwart zwei ganz verschiedene äußere Gestaltungen, welche beide, wenn auch nicht gleich zahlreiche, so doch gleichmäßig begeisterte Vertheidiger finden.

Indem wir uns also auf die betreffenden desfallsigen Auseinandersetzungen beziehen, die wir hier früher haben vorangehen lassen, wollen wir hier diesen Gegenstand und die darüber herrschenden verschiedenen Meinungen weiter beleuchten.

Die eine, zur Zeit allgemein verbreitetere, die besonders im nördlichen Deutschland als die für den Choralgesang zweckmäßigste begünstigt und festgehalten wird, haben wir als accentuirend-rhythmische Form; die andere, sich allmählich, besonders im südlichen Deutschland erhebende, welche man als eine auf die Blüthenzeit des Kirchengefanges zurückweisende, und eben deshalb als die zur Belebung des Kirchengefanges geeignetste wieder hervorzu-

ziehen sucht, als die **quantitirend = rhythmische** Form bereits kennen lernen.

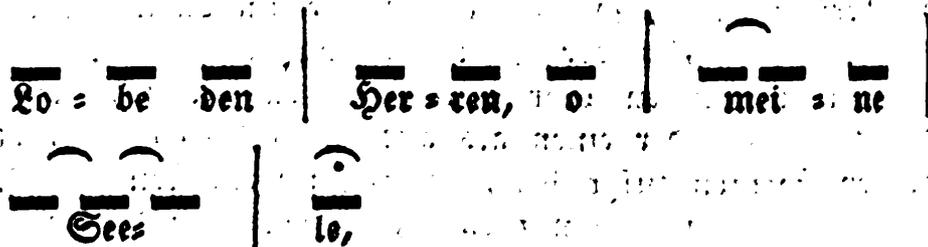
Was ihre Beschaffenheit in ästhetischer Hinsicht betrifft, so behaupten die Vertheidiger der ersten, nemlich der **accentuirend = rhythmischen** Form, daß sie, ihrem Geiste nach, eine ruhigere und dem tiefern religiösen Gefühle mehr entsprechende, ernstere Haltung habe, die ganz geeignet sei, wahre christliche Demuth in uns zu erregen, und schon dadurch, daß sie ganz einfach, bloß in gleichmäßigen Noten, in Arsis und Thesis einherschreite, jeden Anflug an das Weltliche vermeide, somit die Andacht ohne alle sinnliche Erregung befördere und belebe. Dagegen sei die zweite Form, nemlich die **quantitirend = rhythmische**, weniger zur Beförderung reiner geistiger Erhebung geeignet, weil sie sich mehr auf sinnliche Erregung gründe. Umgekehrt behaupten die Vertheidiger dieser 2ten Form, daß das großartige Walten des dem Chorale inwohnenden Geistes überhaupt zu erhaben, zu überwiegend religiöser Natur sei, als daß irgend ein technisches Kunstmittel, habe es nur sonst nicht dem Charakter des Chorals als ein seiner unwürdiges gegenüber, im Stande wäre, seinem Eindruck irgend eine sinnliche Beimischung zu geben. Im Gegentheile wehe in der **quantitirend = rhythmischen** Form eine solche begeisterte, religiöse Frische und Fülle, daß sich das Herz bei ihrer Anwendung um so freudiger und fester an den Anker des Glaubens sette.

Doch wir haben es hier nicht mit der ästhetischen Bedeutung der Choral-Melodien, sondern nur mit ihrer rhythmischen Form zu thun, und was diese betrifft, so dürfen wir dreist behaupten, daß ein solcher Unterschied, wie er hier bezeichnet ist, gar nicht zwischen den betreffenden beiden rhythmischen Formen besteht, indem jede von beiden eben sowohl zum Gesange demuthvoller, wie freudig begeisterter Lieder geeignet ist.

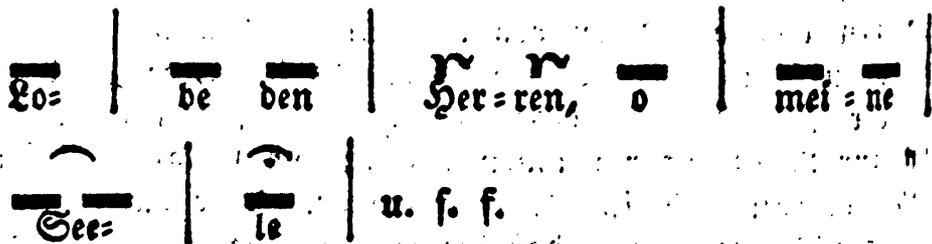
Wollte man vielleicht noch in Hinsicht auf die technische Beschaffenheit sagen: der **accentuirend = rhythmische** Gesang, der in gleichmäßigen, nur nach Arsis und Thesis verschiedenen, einfachen Noten langsam einherschreite, sei leichter faßlich und somit zur Ausführung für große Versammlungen mehr geeignet, als der **quantitirend =**

rhythmische Gesang, so ist auch das nicht haltbar. Denn, wie auf der einen Seite dem Singenden dieses jetzt übliche träge Fortschreiten des accentuirend-rhythmischen Gesanges leicht langweilig werden kann, so wirkt auf der andern Seite der quantitirend-rhythmische Gesang durch seine größere innere Mannichfaltigkeit um so lebendiger auf den Sänger, und ermüdet somit weniger als jener. Ja selbst, wenn der letztere auch etwas schwerer zu überschauen ist, so wird dies wiederum durch den markirteren Fortschritt der Taktbewegung erleichtert. Von einem tatsächlichen oder grundsätzlichen Rechte, wie es Manche sowohl der einen als auch der andern dieser rhythmischen Formen zusprechen, kann am wenigsten die Rede sein, sondern nur von Gewohnheit oder auf dieselbe gestützten Zeitgeschmack. Gewohnheit aber ist des Menschen Amme, und gleich wie sie gar oft in dem Thun und Treiben einzelner Menschen wechselt, haben wir sie auch oft genug bei ganzen Völkern wechseln sehen, weshalb wir bei der Beurtheilung des Werthes einer Form nicht flüchtig zur Richtschnur nehmen können, ob sie augenblicklich mehr gebräuchlich ist als eine andere. Wir dürfen überhaupt nicht zugeben, daß die rhythmische Form auf den inneren Gehalt einer Melodie so sehr wesentlichen Einfluß habe, denn der innere Gehalt unserer Choral-Melodien ist nicht etwa durch frühere oder spätere Umgestaltung ihrer rhythmischen Formen gewonnen worden, sondern mit den Melodien zugleich entstanden. Wollte also jemand behaupten, der zufällig jetzt noch ziemlich allgemein gebräuchliche accentuirend-rhythmische Gesang sei als Choralgesang so zweckmäßig und unverbesserlich, daß wir gar nicht Ursache hätten eine Reform (und namentlich nicht die Wiedereinführung des quantitirend-rhythmischen Gesanges) zu wünschen, so läßt sich dies in keiner Weise vertheidigen, weil es bekanntlich eine Zeit gab, in der der Kirchengesang ungleich besser war als er jetzt ist, und in welcher, nicht wie jetzt, der accentuirend-rhythmische, sondern im Gegentheil der quantitirend-rhythmische Choralgesang der vorherrschende war. Auch müssen wir uns zu einer Reform um so mehr gedrungen fühlen, als wir sehr gut wissen, daß viele Choral-Melodien in der Zeit,

wo die quantificirend-rhythmische Form die herrschende, andere Melodien dagegen in der Zeit entstanden sind, wo die accentuierend-rhythmische Form mehr in Gebrauch war. Wir dürfen ferner dabei nicht vergessen, daß eine Zeitlang die Sucht, Alles in die accentuierend-rhythmische Form zu bringen, so weit ging, daß selbst Melodien Theiliger Taktart, ganz dem Bau ihrer Texte zuwider, in Theilige Takte gebracht wurden, wie z. B. die Melodie:



welche man folgendermaßen gestaltete:



Wir müssen also ad 1. b) wiederholen, was wir schon bei 1. a) gesagt haben, daß zur Vorbereitung eines besseren Choralgesanges es nothwendig das erste Erforderniß ist, die Melodien bis zu ihren ersten Quellen zu verfolgen, und diejenige äußere Form, welche jede in ihrer ursprünglichen äußeren Gestaltung hat, wieder herzustellen, auch sie nur in dieser Art verbessert, oder berichtigt in das beabsichtigte neue allgemeine Choralbuch aufzunehmen. Es mag manches für sich haben, daß man in der Kirche nicht gern Lieder Jambischen und Trochäischen Versmaßes nach Melodien Theiliger Taktarten singen lassen will, jedoch eine Melodie, die ursprünglich in Theiliger Taktart geschrieben ist, wird immer eine bessere Wirkung in dieser ihrer ursprünglichen Form machen, als in jeder veränderten. Lieber müssen wir uns auch in solchen Fällen des Gebrauchs solcher Melodien enthalten, deren rhythmischer Bau uns nicht zur Anwendung in der Kirche geeignet scheint. Wenn man aber die Theiligen Taktarten überhaupt

als ungewöhnlich für den kirchlichen Gemeindegesang bezeichnen wollte, so müssen wir dagegen erwidern, daß der Benutzung der Theiligen Taktarten im Choralgesange schon insofern nichts in den Weg gelegt werden darf, als wir sie bei Liedern im daktylischen Versmaße, die mitunter, wie z. B. die Melodie: O Ursprung des Lebens, von außerordentlich guter Wirkung sind, ohnehin nicht umgehen können. Man mag also immerhin Melodien Theiliger Taktart, ja selbst zu Liedern jambischer und trochäischer Versmaße behalten, aber man gehe nur nicht darauf aus, Melodien wieder einzuführen, die in einigen Takten aus $\frac{3}{4}$, in anderen aus $\frac{6}{4}$ und $\frac{3}{2}$, dazwischen wohl auch aus $\frac{4}{4}$ u. s. w. gehen, und in denen die leichten und schweren Takttheile mit einander verwechselt werden, was etwa zum Ausdrucke des Komischen aber nie zum Ausdrucke des Religiösen im Gemeindegesange geeignet ist. Denn schon die Formen sind nicht zu empfehlen, wo der erste Theil einer Melodie aus $\frac{4}{4}$ und der zweite Theil aus $\frac{3}{4}$ geht, wie z. B.: das Lied: Eins ist noth, ach Herr, das Eine etc., noch viel weniger aber die, wo das Hin- und Herschwancken aus einer Taktart in die andere alle bessere Wirkung des Taktgefühls untergräbt und die Einheit des Gesanges nothwendig stört. Zugegeben, daß, trotz dieses schwankenden Rhythmus, der Kirchengesang der früheren Zeit ein wahrhaft erbaulicher, gefühl- und gemüthvoller Gesang gewesen sein mag, zugegeben, daß, selbst bei den vorhandenen mangelhaften Mitteln, der richtige und edlere musikalische Geschmack unserer Vorfahren*), von bei

*) Daß auch dieser rühmenswerthe Geschmack in mancher Hinsicht seine Mängel hatte, die wir aber mehr auf Rechnung der damaligen frohen und frischen Vortragsart der Kirchengesänge zu setzen haben, beweist unter anderen: daß, — wie wir sogar in der unter Luthers Autorität von Johann Walther herausgegebenen Wissenssammlung finden —, es im 16. Jahrhundert nicht auffällig gewesen sein muß, Anhang zu Luth. Drg. • Pflichten.

wertem besseren inneren Gehalte gewesen sei, als das musikalische Treiben der Gegenwart, so entsprechen doch jene mangelhaften, unreifen, überall das Gepräge der Kindheit an sich tragenden rhythmischen Formen keinesweges unseren im Allgemeinen viel weiter vorgeschrittenen musikalischen Kenntnissen, und wir müssen sie nothwendig einer den gegenwärtigen Standpunkt der Ton-Wissenschaft im Auge behaltenden Revision unterwerfen, um das Bessere davon zu brauchbaren Normen für die Zukunft aufstellen zu können.

Wenn wir also hier gefordert haben: daß bei Wieder-Einführung der quantitirend-rhythmischen Choräle diejenigen entweder ganz wegfallen, oder abgeändert werden müssen, welche sich in vermischten Taktarten, (bald in $\frac{3}{4}$ bald $\frac{2}{2}$ u. s. w.)

wenn Componisten zu ihren contrapunktischen Bearbeitungen des „Herr, erbarm dich unser“, oder des „Herr, gib uns deinen Frieden“, die Melodien weltlicher Lieder als z. B.: Adieu mes amours, — Es sollt ein Mägdelein holen Wein, — Bietchen ging ins Grüne, — Baisez moi, — zc., wählten, die bei der Erinnerung an ihren Text doch ohnefehlbar in jetziger Zeit eine störende Wirkung auf die Gemeinde machen würden. Auch finden wir dies noch späterhin in der wirklichen Blüthenzeit des evangelischen Gesanges. Wir dürfen zur Bestätigung dieser Behauptungen nur einen Blick auf die im Jahre 1624 in Hamburg gedruckte Orgel-Tabulatur des berühmten Samuel Scheidt werfen, (damaligen Kapellmeisters des Erzbischofs von Magdeburg Friedrich Wilhelm, und Organisten in der Haupt- und Ober-Pfarr-Kirche zu U. L. Frauen in Halle) und wir finden darin, mitten unter den Chorälen und anderen religiösen Gesangstücken, Variationen über die weltlichen Lieder: Fortuna, — Wehe, Windchen, wehe, — Ach du feiner Reuter, — zc., deren musikalische Bearbeitung zugleich nichts weniger als kirchlich ist, und doch geht aus dem Titel des Ganzen hervor, daß sie zum kirchlichen Gebrauche bestimmt waren. Referent weiß wohl, daß manche weltliche Lieder-Melodie in die Kirche eingewandert ist, das waren jedoch meistens keine Melodien scherzhafter Lieder, sondern ernst-gemüthlicher Volkslieder, was also hier nicht in Anregung kommen kann.

bewegen, und ferner, daß vorerwähnter rhyth-
mische Wechsel, das im Gemeindegesange nicht
anwendbare Verlegen längerer Sylben auf leichtere
Takttheile und ihr nachheriges Hinüberziehen
auf schwere, gute Takttheile und umgekehrt,
nothwendig abgeschafft werden muß, so können
wir von den in der Dr. Wiener'schen Classifi-
kation der rhythmischen Verhältnisse der
Choräle unter III. genannten sämtlichen 5
Arten dieser rhythmischen Formen, (welche in
unserem Anhang Seite 16 bis Seite 30 aufgeführt sind)
durchaus keinen Gebrauch für das beabsichtigte
neue Chorälbuch machen, und müssen als eben
so unzumuthig auch die unter IV. der Wiener-
schen Classification erwähnten Dehnungen
von mehreren Noten zu einer Sylbe verwerfen,
indem sich längere Bindungen als von höch-
stens 3 Noten zu einer Sylbe für den Gemein-
degesang durchaus nicht eignen. Sollen also die
zu diesen Klassen gehörenden Choräle aufgenommen wer-
den, so müssen wir uns dazu entschließen sie umzuformen,
indessen dies wird uns keine großen Schwierigkeiten machen,
da wir nicht die Tonhöhe der Noten, sondern nur ihren
Taktwerth zu ändern haben*).

*) Herr Dr. Wiener sagt zwar Seite 65 seiner Abhandlung:
„Dadurch ist der Choral groß, daß sein Ge-
dank es verträgt die gleichtheilige und die un-
gleichtheilige Bewegung die sonst nur in weiten
Entwicklungen aneinandergehalten werden,
so dicht gedrängt an einander zu fügen in
kraftvoller Mundung.“ Das widerspricht freilich
ganz den oben von uns geäußerten Ansichten; indessen wir
glauben diese Ansichten überall vertreten zu können, denn
unmöglich kann man dem auf jenem Mangel an besserer
rhythmischer Ausbildung beruhenden fortwährenden Wechsel
verschiedener Taktarten in dem engen Rahmen einer Cho-
ralzeit, den jeder Unbefangene verwerfen muß, eine solche
ohne alle richtige Grundlage herbeigezogene wichtige Be-
deutung zuschreiben, die die Größe des Chorals genannt
werden dürfte. Wir müssen hier abermals wiederholen,
daß das eigentliche ursprüngliche rhythmische Wesen des

Dagegen können wir ohne Weiteres alle quantitirend-rhythmische Choräle unverändert aufnehmen, welche den unter I. und II. jener Classification erwähnten Formen

Chorals ohne Rücksicht darauf, ob es die accentuirende oder quantitirende Form an sich trägt, unter allen Umständen stets wahrhaft großartig ist und bleibt. Ja gerade, daß im Bau des Chorals (um mit den eigenen Worten des Herrn Dr. Wiener zu sprechen) „nur zwei Werthe zugelassen sind, der ganze und dessen einfache Theilung, daß seine Contouren in ihrer Ganzheit ihrer selbst Herr geblieben sind, daß ihre Knotenpunkte (Takte) nicht so scharfartig hervortreten, nicht als Spigen, sondern als unter den Wellenschwingungen der Glieder nur durchschimmernde, von der Rundung überdeckte Gelenke; daß die Tonreihe des Chorals nicht Takte hat, sondern ihre großen Glieder, die ganzen Theile des Chorals jedes Glied wie Ein Takt sind,“ dies gerade ist es eben, was dem Choral seine Größe giebt. Gegen diese hier recitirten Worte des Herrn Dr. Wiener haben wir also nichts einzuwenden, aber die Bedeutung, die er ihnen beilegt und die Folgerungen, welche er daraus zu Gunsten des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals zieht, können wir in keinem Falle gut heißen. Wir verweisen in dieser Hinsicht auf das, was wir Seite 10 und 11 dieses Werkchens über die Principien geäußert haben, welche wir bei der Beurtheilung der Fäglichkeit rhythmischer Verhältnisse zu Grunde zu legen haben und fügen zu weiterer Rechtfertigung unserer Meinung nachstehende diesen Gegenstand betreffende Aeußerung bei, zu der wir uns bereits andern Orts veranlaßt sahen: die einzelnen Choralzeilen bilden unter sich das Taktgewicht des Chorals, oder vielmehr die einzelnen Takte, welche jede Zeile bilden, sind so ineinander verschmolzen, daß sie gewissermaßen nur als große Takte ohne ängstlich berechnete Gliederung dastehen, keine rhythmischen Formen haben also eine größere Ausdehnung, gewähren eine imposantere Anschauung als die kleinen fest abgeschnittenen Takte der profanen Musik. Es sei uns erlaubt, hier ein Gleichniß zu gebrauchen. Würde nicht der gestirnte Himmel eine bei weitem untergeordnetere Wirkung machen, wäre sein Raum in lauter regelmäßige Vierecke getheilt? Und wie viel widriger noch müßte es sein, wäre der Raum des Himmels in ungleichen Theilen abgegrenzt, so daß das Auge bei jedem Ruhepunkte einen neuen, den vorherigen verdrängenden Eindruck bekäme. Nicht weniger widrig wirkt der immer wiederkehrende Wechsel verschiedener Taktarten und wir dürfen solche unreife Taktverschlingungen, die nur eine die Einheit sto-

angehören, und kann es dabei nicht in Betracht kommen, ob und wie weit sich ihre quantitirend-rhythmische Form der accentuirend-rhythmischen nähert.

Zu den betreffenden, zur Wiedereinführung geeigneten Formen würden demnach folgende Choräle gehören — siehe Dr. Wiener Abhandlung Seite 9. —

I. „Diejenigen — deren es eine große, ja überwiegende Zahl aus allen Zeiten der Choraldichtung giebt — welche (bis auf die Endsyllben einzelner Zeilen) in lauter dem Werthe nach gleichen Noten gesetzt sind und sich auch in gleiche Takte abtheilen. Solche sind z. B.: Alle Menschen müssen sterben *rc.*; Es ist das Heil uns kommen her *rc.* Auch solche werden natürlich hiezu gerechnet in denen einzelne Noten in zwei von halbem Werthe getheilt, oder durch einen vorausgehenden Punkt um die Hälfte gekürzt a) sind, wie: Was Gott thut das ist wohlgethan *rc.*; ferner solche, in denen einzelne Zeilen mit einer Note von halbem Werthe beginnen b).“

a) $\left\{ \begin{array}{c} \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{r}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{e}} \\ \text{wohl} \quad \text{ge} \quad \text{than} \quad \text{es} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c} \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{a}} \quad \overline{\underline{h}} \quad \overline{\underline{cis}} \quad \overline{\underline{d}} \quad \overline{\underline{r}} \\ \text{Vom} \quad \text{Him} \text{-} \text{mel} \text{ hoch} \text{ da} \quad \text{Komm} \text{ ich} \text{ her,} \text{ ich} \end{array} \right\}$

(Siehe Notenbeispiel 28)*.

Die Vortragsregeln, welche Herr Dr. Wiener für diese Choräle giebt, scheinen gesucht, und möchten durch einfachere zu ersetzen sein.

rende, aber nicht zierende Mannichfaltigkeit gewähren, keinesweges in die Reihe von Kunstleistungen stellen wollen, welche als solche einen wohlthuenden Eindruck zu machen fähig sind.

*) Es sei uns erlaubt, um Irrungen zu vermeiden, daß wir gleich hier eines Verfehens in den Nummern der Beispiele gedenken. Es muß nemlich das Beispiel: Der alt böse Feind (Seite 36) die Nr. 26 statt der Nummer 27 bekom-

II. „Eine andere Gattung von Chorälen bilden diejenigen, welche Noten von verschiedenem aber Takte von gleichem Zeitwerthe haben, z. B.: Seelenbräutigam.“

Dies Beispiel scheint uns nicht das beste von den Chorälen dieser Classe zu sein, denn der Wechsel zwischen ganzen und halben Taktnoten mag sich wohl für den Gemeindegesang eignen, aber wo auf eine Sylbe nur ein Vierteltakt, auf eine andere zwei Viertel und wieder auf eine andere gar sechs Viertel fallen, wird doch ein Gesang zu ungleich, bald hüpfend, bald stöckend, wie uns gleich die 1. und 2. Zeile zeigt die wir hier in beiden bekannten Formen geben:

a) quantitirend = rhythmisch, nach Wiener:

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">gis</td> <td style="text-align: center;">a</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Wer</td> <td style="text-align: center;">ist</td> <td style="text-align: center;">wohl</td> <td style="text-align: center;">wie</td> </tr> </table>	a	a	gis	a	Wer	ist	wohl	wie	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">du</td> </tr> </table>	h	du	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Je =</td> <td style="text-align: center;">su</td> </tr> </table>	a	h	Je =	su
a	a	gis	a													
Wer	ist	wohl	wie													
h																
du																
a	h															
Je =	su															
<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">cis</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">fü =</td> <td style="text-align: center;">ße</td> </tr> </table>	cis	h	fü =	ße	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Ruh</td> </tr> </table>	a	Ruh									
cis	h															
fü =	ße															
a																
Ruh																

b) accentuirend = rhythmisch:

<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">a</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Wer</td> <td style="text-align: center;">ist</td> </tr> </table>	a	a	Wer	ist	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">gis</td> <td style="text-align: center;">a</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">wohl</td> <td style="text-align: center;">wie</td> </tr> </table>	gis	a	wohl	wie	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">du</td> </tr> </table>	h	du	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Je =</td> <td style="text-align: center;">su</td> </tr> </table>	a	h	Je =	su
a	a																
Wer	ist																
gis	a																
wohl	wie																
h																	
du																	
a	h																
Je =	su																
<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">cis</td> <td style="text-align: center;">h</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">fü =</td> <td style="text-align: center;">ße</td> </tr> </table>	cis	h	fü =	ße	<table style="border-collapse: collapse; width: 100%;"> <tr> <td style="text-align: center;">a</td> </tr> <tr> <td style="text-align: center;">Ruh</td> </tr> </table>	a	Ruh										
cis	h																
fü =	ße																
a																	
Ruh																	

(Siehe Notenbeispiel 29.)

Fühlt nicht Jeder daß in der accentuirend = rhythmischen Behandlung dieser Stelle eine wohlthuendere, befriedigendere Ruhe liegt?

Herr Dr. Wiener fährt hierauf fort: „Zu dieser Gattung gehören alle im dreitheiligen (Tripel =) Takte gesetzten Choräle, z. B.: Wer nur den lieben Gott läßt walten u., Allein Gott in der Höh sei Ehr u., und fer-

men, und bei dem Beispiele: Lobe den Herren, o meine Seele (Seite 48), wo die Nummer ganz fehlt, ist Nr. 27 nachzutragen, unter welchen Nummern beide in den Notenbeispielen richtig angegeben sind.

ner einige Choräle im geraden Takte als: Herr, wie du willst u. *).

a) quantitierend = rhythmisch, nach Dr. Wiener:

\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{h}
Herr,	wie	du	willt	so	schicks	mit	mir

\overline{c}	\overline{h}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{g}
im	Le-	ben	und	im	Ster-	ben	

b) accentuierend,

\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{a}
Herr,	wie	du	willt	so	schicks	mit

\overline{h}	\overline{e}	\overline{h}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}
mir	im	Le-	ben	und	im	

\overline{a}	\overline{g}
Ster-	ben

Schlusszeile: a) quantitierend = rhythmisch:

\overline{d}	\overline{h}	\overline{c}	\overline{a}	\overline{g}	\overline{h}	\overline{g}	\overline{a}	\overline{g}
dein	Will	der	ist	der	be-	!	ste.	

*) Wir lassen diesem Chorale gleich auch die accentuierend-rhythmische Behandlung zur Vergleichung folgen, weil uns auch dies Beispiel nicht ganz glücklich gewählt scheint, denn die Declamation welche der Text fordert, widerspricht mehr oder weniger der rhythmischen Form der Melodie, wie sich dies bei den mit Λ bezeichneten Stellen zeigt.

b) accentuirend:

<u>d</u>	<u>h</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>c</u>	<u>h</u> <u>a</u>	<u>g</u>
dein	Wilt	der	ist	der	he:	ste.

(Siehe Notenbeispiel 30.)

Gegen die quantitirende Behandlung des von Hr. Dr. Wiener hienächst noch als Beispiel gegebenen Chorals *Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen u.*, möchten wir weniger einzuwenden haben, denn die verlängerten Anfangs-Noten der Choralzeilen dürfen uns nicht so sehr befremden, da ja die Gemeinden bei den Anfangsnoten der Zeilen nicht immer präcis einsetzen und somit selbst im accentuirenden Choral die Verlängerung der Anfangsnoten Statt findet. Ob wir übrigens mit dem Herrn Verfasser zu behaupten geneigt sein möchten, dieser Choral sei in seiner ursprünglichen Form ein wunderherrlicher, wollen wir dahingestellt sein lassen, da (wie schon öfter erklärt), wir überhaupt den Werth eines Chorals keineswegs in seiner rhytmischen Form suchen zu müssen glauben. Wir fügen auch hier der Dr. Wiener'schen Bearbeitung die bekannte accentuirend-rhytmische Behandlung dieses Chorals bei.

a) quantitirend: (nach Dr. Wiener)

<u>g</u>	<u>g</u>	<u>g</u>	<u>f</u>	<u>d</u>	<u>g</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>b</u>
Herz	lieb	ster	Je	su,	was	hast	du	ver
<u>o</u>	<u>a</u>	<u>a</u>	<u>b</u>	<u>c</u>	<u>d</u>	<u>b</u>		
bro	chen	daß	man	ein	solch	scharf		
<u>es</u>	<u>es</u>	<u>d</u>	<u>d</u>	<u>c</u>	<u>b</u>	<u>b</u>	<u>a</u>	<u>g</u>
Ur	theil	hat	ge	sprochen?	was	ist	die	

f	a	f	f	g	f	es	d
Schuld	in	was	für	Mis = se =		tha =	ten

d	o	b	a	g
bist	du	ge =	ra =	then?

b) accentuierend:

g	g	g	f	d	g	a
Herz =	lieb =	ster	Je =	su,	was	hast

b	b	c	b	a	a
du	vers =	bro =	chen		daß

b	o	d	b	es	d	o	b
man	ein	solch	scharf	Ur =	theil	hat	ge =

b	a	b	b	b	a	g
spro =	chen?		was	ist	die	

f	d	f	f	g	f	f	es
Schuld	in	was	für	Mis =	se =	tha =	ten

d		d	c	b	a	g
ten		bist	du	ge =	ra =	then?

(Siehe Notenbeispiel 31.)

Solche quantifizirte Choräle sind indessen für die Gemeinde leicht ausführbar und mögen immerhin aufgenommen werden. So gehört hierher z. B. noch die Melodie: Gott der über alle Götter regiert, die ebenfalls leicht ausführbar ist, weil eine verständliche Gleichmäßigkeit in der Wiederkehr ihrer rhythmischen Abschnitte Statt findet, obschon wir in einigen Stellen des Textes eine kleine Abänderung wünschten, damit er sich mehr dieser Melodie anschlosse.

{	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>		<u>fis</u>	<u>a</u>		<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>fis</u>	
{	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		<u>e</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		<u>a</u>	<u>h</u>		
{	<u>cis</u>	<u>d</u>	<u>cis</u>	<u>cis</u>		<u>h</u>	<u>h</u>		<u>h</u>	<u>h</u>	<u>h</u>	
{	<u>a</u>	<u>fis</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>h</u>		<u>fis</u>	<u>h</u>	<u>h</u>	
{	<u>h</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		<u>a</u>	<u>fis</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	
{	<u>fis</u>	<u>h</u>	<u>a</u>		<u>g</u>	<u>fis</u>	<u>e</u>	<u>dis</u>				
{	<u>e</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>		<u>g</u>	<u>a</u>	<u>h</u>	<u>fis</u>	<u>h</u>	<u>h</u>		
{	<u>fis</u>	<u>a</u>	<u>a</u>		<u>h</u>	<u>d</u>	<u>cis</u>	<u>h</u>	<u>a</u>	<u>g</u>	<u>h</u>	
{	<u>fis</u>	<u>e</u>										

(Siehe Notenbeispiel 32.)

Was die unter II. der Dr. Wiener'schen Classification zuerst genannten Choräle in 3theiligen Taktarten betrifft,

so glauben wir behaupten zu dürfen, daß diese Scheitigen Melodien, sie mögen zu Liedern dactylischen, trochäischen oder jambischen Versmaßes gehören, in Rücksicht auf die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals zur Belebung unseres abgestorbenen Gemeindegesanges vorzüglichweise unsere Aufmerksamkeit auf sich zu ziehen geeignet sind, insbesondere noch deshalb, weil es deren eine große Menge giebt, an denen wir nicht das geringste zu ändern nöthig haben, wie z. B. die bekannte herrliche Choral-Sammlung: Schatz des evangelischen Kirchengesanges von G. Freiherrn von Lucher sehr viele derselben enthält; von denen wir auch (vergleiche Anmerkung zu Seite 42 dieses Anhangs) am Schlusse der Notenbeispiele zwei Proben mittheilen.

Daß wir uns ohne Rückhalt über die Art und Weise aussprechen, in welcher wir eine Wiedereinführung des quantitirend-rhythmischen Chorals wünschen müssen, wird, wie wir wohl wissen, nicht überall Anklang finden und namentlich werden sich diese offenen Aeußerungen bei den Freunden des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals keiner günstigen Aufnahme zu erfreuen haben, ja wir dürfen nicht füglich hoffen, daß bei Aulegung eines Choralbuchs von ihnen diese Principien möchten gut geheissen werden, weil jene an und für sich würdigen Verfechter des älteren quantitirend-rhythmischen Chorals, obwohl sie zu unseren geistreichsten, mit wahrhaft tiefen historisch-musikalischen Kenntnissen ausgestatteten, thätigsten Männern gehören, leider sich von individuellen Meinungen (die ihnen durch Gewohnheit, durch langjährige Übung, durch unermüdbliches, aber vielleicht einseitige Richtung verfolgendes Studium älterer Meisterwerke liebgeworden zu sein scheinen,) dazu hinreißen lassen, jene an und für sich in den älteren Werken hervorstechenden und in ihren damaligen Zusammenhänge werthvollen eigenthümlichen, für uns aber nicht mehr brauchbaren Takt-Verrenkungen und Verbrämungen wieder hervorzusuchen und zum Heilmittel der Gebrechen unseres jetzigen Kirchengesanges zu stempeln. Wir können nur bedauern, daß solche höchst achtungswerthe Männer, bei dem unverkennbar dankenswerthen glühenden Interesse, mit

dem sie sich der Beförderung und Verbesserung des Kirchengesanges annehmen, jener schon für die Musiker, noch viel mehr aber für die Gemeinden schwer aufzufassenden Verschmelzung ungleicher Taktarten, jenen Verdrehungen des Taktgewichts zc., eine solche großartige Wirkung, und einen solchen ergreifenden Reiz für unsere Zeit beilegen, den man bei unparteiischer Prüfung diesen in Hinsicht auf antiquarischen Werth allerdings anziehenden, aber in Hinsicht auf ihre Einführung in unsere gegenwärtigen Musik-Verhältnisse völlig unbrauchbaren rhythmischen Formen durchaus nicht zugestehen kann, vielmehr umgekehrt in diesen veralteten Eigenthümlichkeiten gerade nur die verleglichste und mangelhafteste Seite des quantitirend-rhythmischen Chorals erkennen muß.

Indem wir dies unumwunden zu erklären uns gedrungen fühlen, haben wir allerdings auch zu befürchten, daß eben, weil wir vereinzelt gegen jene wichtigen Stimmen auftreten, wir eine allgemeine Theilnahme an unseren Vorschlägen nicht erwarten dürfen; eine solche Befürchtung aber kann und darf Niemanden verhindern, seine Ansichten frei und der Wahrheit gemäß zu entfalten, weil jedenfalls von den hier gemeinten würdigen Männern zu erwarten steht, daß sie ein in guter Absicht und nach reifer Ueberlegung ausgesprochenes Urtheil ohne Leidenschaft prüfen, eventuell widerlegen oder beschränken und berichtigen werden, wodurch die Sache selbst nur gewinnen kann, indem ein solcher Austausch der verschiedenen Meinungen sie in ein von mehreren Seiten um so anschaulicheres Licht stellt. Daß es aber unter den Verfechtern des quantitirend-rhythmischen Chorals, neben den hier gemeinten besonneren Sachverständigen auch Männer giebt, die ihr Ziel durch leidenschaftliche und schmähende Ausfälle gegen alle Anders-Gesinnten zu erreichen suchen, sehen wir unter anderen aus den nachstehenden in der Einleitung seiner Schrift gebrauchten Aeußerungen des Herrn Dr. Wiener, dessen Kenntnissen und Eifer wir in anderen Fällen gern

Gerechtigkeit wiederfahren lassen, bei diesen ~~Künftlichen~~ aber die nöthige Ueberlegung vermiffen.

Zu der Unlust auf vielen Seiten kommt anderwärts Unbeherztheit und Rathlosigkeit die Sache anzugreifen, oder ein Mangel an Geschick etwas auszurichten und mitunter haben auch wirklich begangene Mißgriffe den Stand der Angelegenheit nur verschlimmert statt verbessert.

Im allgemeinen hofft man sich darüber nicht wundern. Die Wiederherstellung der echten kirchlichen Singsweisen gründet sich auf geschichtliche Forschungen welche erst wieder in der neuesten Zeit und nur von sehr wenigen gemacht worden und deren Ergebnisse auch nur zur gründlichen Kenntniß von wenigen gekommen sind. Von den Quellen welche den Forschern bis auf die ersten Zeiten der Reformation zurück zu Gebote stehen und die Gestaltung des Kirchengefanges von Zeitraum zu Zeitraum, ja in den bedeutendsten Perioden beinahe von Jahr zu Jahr verfolgen lassen, haben die meisten gar keine Ahnung. Daß man zwei volle Jahrhunderte in der Kirche anders gesungen hat als jetzt, davon haben sie nie etwas gehört. Zudem ist das, was als die wahre Gestalt der evangelischen Kirchengefänge gerade in den Zeiten wo sie am wirksamsten waren und die um ihrer Erfindung und Einführung willen noch heute am meisten gepriesen werden, nunmehr vor Augen gelegt wird, so gründlich verschieden von dem was heutzutage zumeist als das würdige und verbauliche an den Chorälen gepriesen zu werden pflegt, daß ein weit verbreitetes und tiefgehendes Befremden eigentlich nicht anders als zu erwarten gewesen ist."

Wir haben wohl nicht erst nöthig darauf aufmerksam zu machen, daß eine solche Sprache nicht geeignet ist, den in derselben dargebotenen Meinungen Geltung zu geben und ihnen bei anders Gesinnten Eingang zu schaffen, ja diese Aeußerungen des Herrn Dr. Wiener lassen fast fürchten, daß er alle die, die nicht seiner Meinung und Ansicht sind, für Ignoranten hält. Darauf aber erlauben wir uns zu bemerken: 1) daß sich so leicht weder über Kunst-Richtungen noch über Ursach und Wirkung derselben aburtheilen, noch weniger über den Werth irgend eines Zeitgeschmacks mißbilligend absprechen läßt, und daß häufig

Die, die ihre eigene Geschmacks-Richtung für die einzig richtige Kunst-Richtung halten oder ausgeben, um so mehr die Wirkung, welche sie auf ihr Urtheil bauen, ganz verfehlen. Die Geschichte lehrt uns, daß wir Perioden in der Kirchenmusik gehabt haben, in denen das ganze Thun und Treiben der Componisten sich auf geschickte contrapunktische Webungen und Verkettungen richtete, und dagegen andere Perioden, wo man nur nach den einfach-ebelfsten Accordfolgen trachtete. Wiederum zählt die Kunstgeschichte Zeit-Perioden auf, in denen man nur bei den Werken der religiösen Tonkunst damals augenblicklich vorherrschenden Sentimentalität huldigte und umgekehrt Perioden, wo sich die religiöse Musik in aller ihrer Kraft auf den kühnsten Schwüngen in das Reich der Phantasie erhob. Wer möchte behaupten, daß eine oder die andere dieser Richtungen geradezu die einzig richtige, oder die einzig verdammliche sei! Im Gegentheile sind sie alle geeignet bei zweckmäßiger Verwendung zur Wirkung geistiger Schöpfungen wesentlich beizutragen, so wie sie bei einseitiger verfehlter Anwendung ihren Werth im Ganzen wie im Einzelnen verlieren.

Was 2) die „Unlust und den Mangel an Geschick“ betrifft, so möchten dies wohl bei vielen Musikern nicht die wahren Beweggründe sein, sich in der Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals unthätig zu zeigen, sondern die Ueberzeugung daß wir, ehe wir Hand an das Werk legen, zunächst die mitunter sehr schroffen Vorurtheile, mit denen eine oder die andere Partei sich selbst unbewußt, in die Schranken tritt, der ernstesten Prüfung zu unterwerfen haben.

Wenn wir 3) auf „begangene Mißgriffe“ unsere Blicke wenden wollen, so springt uns gleich der stärkste Mißgriff in dem Bestreben des Herrn Dr. Wiener selbst in die Augen: die älteren Choräle, nach seiner individuellen Ansicht gestaltet, ohne Abstellung ihrer Gebrechen wieder einführen zu wollen. Denn dieses starre Festhalten an jenen krüppelhaften rhythmischen Formen würde unserem Kirchengesange wohl das Ansehen einer achtungswerthen Antike geben können, nimmer aber dazu führen ihm das

innere geistige Leben einzuhauchen, welches wir jetzt so schmerzlich an ihm vermissen.

4) irrt sich Herr Dr. W. sehr, wenn er meint: die Mehrzahl derer, die seiner Ansicht nicht beistimmen, kenne die Quellen nicht, welche dem Forscher im Gebiete des religiösen Gesanges zu Gebote stehen, ja was noch mehr ist, „habe gar keine Ahnung“ von denselben. So etwas kann nur Jemand sagen, der von allem nichts weiß oder nichts wissen will, was außerhalb seiner nächsten Umgebungen vorgeht.

Bekanntlich ist (wie wir bereits andern Orts bei derselben Veranlassung erwähnt haben) schon seit einer Reihe von Jahren in der Königl. Bibliothek in Berlin eine eigene Abtheilung für das Studium der Tonkunst errichtet, welche Tausende von religiös-musikalischen praktischen und theoretischen Werken aus den ersten Jahren der Reformation bis auf unsere Zeit enthält, und deren Besuch dem Publicum anheimgestellt ist. Diese Sammlung aber wird sehr fleißig von In- und Ausländern benutzt, und ist ein offenes Zeugniß dafür, daß die Unbekanntschaft mit dem, was vor unserer Zeit im Gebiete des religiösen Gesanges geschehen ist, nicht so überwiegend ist als es der Herr Dr. Wiener meint.

Uebrigens wendete schon Forkel, der bekannte musikalische Geschichtschreiber, eine Zeitlang seine Aufmerksamkeit auf den quantitirend-rhythmischen Choral, ließ aber die Sache später wieder fallen, wozu wahrscheinlich seine Vorliebe für die Bach'schen Arbeiten überhaupt und somit auch für dessen Choralbearbeitungen sehr viel beitragen mochte. Indessen sammelte er doch, wie sein Nachlaß davon Zeugniß gegeben hat, fleißig und eifrig alle dahin einschlagende Gegenstände. Später gaben Billroth und Andere in verschiedenen Zeiträumen Sammlungen quantitirender Choräle heraus, wenn auch nicht mit der Erklärung, daß sie statt der accentuirenden Choräle in die Kirche eingeführt werden sollten. Die Idee also, die quantitirend-rhythmischen Choräle wieder in's Leben zu rufen, so wie auch die nähere Kenntniß dieser Choräle ist weder unter den Musikern, noch überhaupt unter den

Fremden; des religiösen Gesanges so selten und unangebahnt, als es Herr Dr. Wiener glaubt *).

*) Referent möchte nicht gern mit zu denen gezählt werden, welche „keine Ahnung von den Quellen haben, die den Forschern bis auf die ersten Zeiten der Reformation zurück zu Gebote stehen, und die Gestaltung des Kirchengesanges von Zeitraum zu Zeitraum zc. verfolgen lassen.“ Somit erlaubt er sich hier — mit der Bitte daß man diese Aeußerung nicht als Unmaßung ansehen wolle, — öffentlich zu erklären, daß er selbst zur Einrichtung der obengenannten musikalischen Abtheilung der Königlichen Bibliothek in Berlin die erste Veranlassung gegeben, und aus seiner eigenen, auf längern Reisen mit großen Kosten und vielem Zeitaufwande erworbenen reichen Sammlung über Dreitausend größere und kleinere Bändchen religiös-musikalischer Antiquitäten zu derselben geliefert hat, unter denen sich außer der Missensammlung des Petruccio von Fohembrone (mit dem Privilegium des Papstes gedruckt), dem magnum opus musicum von Rhau (einer Sammlung der besten damals unter Luthers Autorität zum Gebrauche für die evangelische Kirche herausgegebenen Hymnen, Psalmen, Antiphonen, Responsorien, Missen zc.) den ältesten evangelischen Gesangbüchern und vielen andern Sammlungen von Kirchengesängen aller Art, namentlich auch die Werke von Ahle, Altenburg, Brückner, Bernhardt, Buttstedt, Briegeln, Crüger, Demantius, Dresler, Dilliger, Dedekind, Demelius, Elsmann, Fabricius, Francke, Grimm, Gruber, Hans Leo Hasler, Hartmann, Jacob Händl (Gallus), Hammerschmidt, Horn, Keisring, Lohr, Samuel, Tobias und Roger Michael, Otto, Profius, Hieronimus und Michael Prätorius, Rosenmüller, Schein, Scheidt, Schück, Cartorius, Selchius, Thüring, Vierdanken, Vulpius, Walliser, das große promptuarium musicum von Schadaus, der thesaurus von Zonnelli, u. s. w. befinden, von deren Vorhandensein in der genannten musikalischen Bibliothek-Abtheilung sich jeder Unterrichtete leicht überzeugen kann. Ebenso wünscht Referent sich dagegen zu verwahren, daß man ihm vielleicht von Seiten derer, deren Meinung er in Hinsicht auf den älteren quantitirend-rhythmischen Choral nicht beistimmen kann, den Vorwurf machen möchte, daß es ihm an praktischer Erfahrung fehle. Zu dem Ende sei ihm erlaubt hier noch zu erwähnen, daß er seit 45 Jahren Orgel spielt, 30 Jahre Organist der Haupt- und Oberpfarrkirche zu U. L. Frauen in Halle war, und gegenwärtig noch Organist der Universitätskirche in Halle ist. In der letzteren Qualität hat er es schon seit einer

3) muß es uns noch mehr beschreiben, wie Herr Dr. Wiener so ganz keck hinsagen kann, „daß man zwei volle

Reihe von Jahren sich angelegen sein lassen, auf die Einführung des quantitirend-rhythmischen Chorals hinzuwirken, und hat wiederholentlich mehrere Choräle aus dem v. Tucher'schen Schatze des evangelischen Kirchengesanges zur Aufführung gebracht, um die Gemeinde nach und nach mit denselben bekannt zu machen und ihr Interesse dafür zu erregen, bei welchen Bestrebungen ihn die academische Liedertafel durch sehr gelungene Aufführung dieser Choräle fortwährend freundlichst unterstützt, so daß er also die Schwierigkeiten, die mit dem Gesange quantitirend-rhythmischer Choräle verbunden sind, eben so gut kennt, als er die Wirkung derselben auf die Gemeinde zu beobachten Gelegenheit gehabt hat.

Es besteht nemlich für die genannte academische Kirche unter dem Namen Responsorien-Verein ein eigenes Chor, dessen Tenor- und Bassstimmen durch die gefällige Theilnahme der academischen Liedertafel besetzt und zu dessen Discant und Altstimmen die besten Schüler aus dem StadtSängchor zugezogen werden. Durch diesen Responsorien-Verein wird es möglich manche ungewöhnliche Leistung im Gebiete des religiösen Gesanges herzustellen, namentlich auch die oft gerügte monotone Ausführung der Liturgie, mittelst Einlegung der in der preussischen Agende enthaltenen Festsprüche in dieselbe zu vermeiden und somit die Aufmerksamkeit und Liebe der Gemeinde für die Liturgie zu gewinnen, welches Interesse noch dadurch gesteigert wird, daß neben den neueren Liturgiechören auch ältere mit Texten der preussische Agende unterlegte Chöre von Palestrina, Leonardo Leo, Francisco Leo, Scarlatti und andern Meistern der Vorzeit, zum Vortrage kommen, zu deren Ausführung die vorhandenen sehr guten Mittel die beste Veranlassung bieten.

Es hat somit dem Referenten keinesweges an den nöthigen Quellen gefehlt, sich dem Studium der älteren hymnologischen und liturgischen Meisterwerke widmen zu können, so wie es ihm auch nicht an Veranlassung gefehlt hat sich diejenige praktische Uebung und Umsicht zu verschaffen, welche dazu nöthig ist, wenn man sich ein selbstständiges, unbefangenes Urtheil, andern vorgefaßten Meinungen gegenüber, erlauben will, und er hält es für seine Pflicht, mit seinen Ansichten über das, was auf eine Verbesserung und Beförderung des Kirchengesanges einzuwirken geeignet sein dürfte, offen hervorzutreten.

Jahrhunderts in der Kirche anders gesungen hat als jetzt, davon haben sie nie etwas gehört."

In der That davon, daß man zwei volle Jahrhunderte in der Kirche anders gesungen hat, als jetzt, davon haben allerdings viele Musiker nichts gehört, aber auch nichts hören können und noch weniger wollen, weil mit gewiß nur sehr seltenen Ausnahmen, die Gemeinden nie so gesungen haben, als es Herr Dr. Wiener behauptet; von dem Kunstgesange der Chöre aber kann hier nicht die Rede sein. Jedenfalls ist es nicht zu bestreiten, daß der frühere kirchliche Gesang kein Gemeinde-, sondern ein Chor-Gesang war, denn zu dem ersteren fing er erst (den Gesang der böhmischen Brüder abgerechnet) an sich mit der Reformation nach und nach zu gestalten. Der kirchliche Chorgesang aber scheint (wie schon Eingangs erwähnt) wenn er auch nicht selbst Mensuralgesang war, doch seine Schemata aus dem Mensuralgesange genommen zu haben, und somit sehen wir allerdings in den älteren Choral-Gesängen ganz andere rhythmische Formen als in unseren neueren Choralbüchern, wir wissen aber auch, daß die Gemeinden nicht so gesungen haben, wie können uns an den Fingern abzählen, daß die Gemeinden so zu singen nicht fähig gewesen sind. Denn, so begeistert auch jene Zeit für religiösen Gesang gewesen sein mag, so ersehen wir doch genügend aus den in derselben Zeit entstandenen Lehrbüchern eines Henricus Faber, des Lucas Lossius, des G. Dreßler und anderer, daß die Lehre vom Takt damals so manche Schwierigkeiten bot, die für den größeren Theil des Volkes, nach seinem damaligen musikalischen Bildungszustande jedenfalls nicht leicht zu überwinden waren, daß somit die Kenntniß und Ausführung der Takt-Verhältnisse auch nicht Gemeingut werden und für den Gemeindegesang gebräuchlich sein konnte. Es mögen sich wohl viele Musiker bemüht haben, den Gemeindegesang mit der bei dem Chorgesange gebräuchlichen quantitirend-rhythmischen Vortragsart der Choräle übereinstimmend, das heißt auch quantitirend-rhythmisch zu machen, daß der Erfolg aber nicht der erwünschte gewesen ist, sehen wir auch aus den in den Vorreden der älteren Liederbücher enthaltenen Klagen und wiederholentlich erneuten und veränderten Vor-

schlagen u. s. w. zur Gemüthe. Daß man aber selbst schon bei dem Entstehen des Gemeindegesanges sich in manchen und vielleicht vielen Liedern der Halte auf den Schlußzeilen bedient haben mag, läßt sich nicht bezweifeln, wenigstens scheinen im Gesange der böhmischen Brüder, den wir doch als Vorgänger des evangelischen Gemeindegesanges betrachten dürfen, solche Halte üblich gewesen zu sein. Wir wollen zwar nicht behaupten, möchten aber wohl darauf hinweisen, daß die Ueberschrift: „Nach Bergreihenweise“ die wir in Walthers Cantional (1544 und 1551) über einigen Chorälen finden, sich wahrscheinlich auf den Gesang der böhmischen Brüder bezieht. Die mit dieser Ueberschrift dort gegebenen Lieder zeichnen sich vor allen übrigen in dem genannten Cantional enthaltenen Liedern durch nichts weiter aus, als durch die auf die Schlußnote jeder Zeile in allen 4 Stimmen gesetzte Halte, Ruhezeichen,  (von unseren Vorfahren concordantiae genannt, und von der Bezeichnung convenientiae dadurch unterschieden, daß bei letzteren nur die Stimmen zusammentreten, ohne länger zu verweilen, als es der Zeitwerth der Noten, auf denen sie stehen, vorschreibt, also gewissermaßen ein Zeichen, wo man, wenn die Singenden nicht mehr beisammen sind, sich wieder einigen kann, wogegen durch die Concordantien eine beliebige, von der Geltung der Noten unabhängige Ruhezeit angezeigt wird). Die Ueberschrift „auf Bergreihenweise“ bezieht sich also offenbar auf diese Ruhezeichen, somit auf eine bestimmte Vortragart der Choräle, nemlich die auf der Schlußnote jeder Zeile zu ruhen, wie wir es noch heute thun. Diese Vortragart mag aber wohl bei den böhmischen Brüdern einheimisch gewesen sein und deshalb Bergreihenweise genannt worden sein. Doch hiervon abgesehen, stellt sich wenigstens aus diesen Beispielen — deren ich eines, nemlich den Choral: „Vater unser im Himmelreich“ aus der 2. Aufl. des Waltherschen Cantionals, Wittenberg, 1551 extrahirt habe und in den Notenbeispielen unter Nr. 33 mittheile — unleugbar dar, daß nicht alle Choräle, wie Herr Dr. W. behauptet, zwei Jahrhunderte lang anders gesungen worden sind als jetzt.

Es sind zwar mehrere sehr gelehrte und tief eingedrungene Historiker der Meinung, daß die ganzen Gemeinden ehemals quantitierend-rhythmisch gesungen haben, indessen Referent muß hier mit voller Sicherheit nochmals wiederholen, daß wohl Niemand wird behaupten können es dürfe dies so gemeint sein, als hätten unsere Vorfahren diese Choräle im strengen Takte gesungen wie man jetzt im strengen Takte singt und in welcher Art man das Choral-singen jetzt einzuführen beabsichtigt, im Gegentheile mag der Gesang ein zwar nicht bloß accentuierend-rhythmischer, sondern ein sehr freibewegter quantitierend-rhythmischer gewesen sein. Wenn auch in den älteren Gesangbüchern die Melodien sehr oft in Noten von ungleichem Taktwerthe dargestellt sind, so haben diese ungleichen Noten doch für die Gemeinden gewiß weniger bestimmten Taktwerth gehabt, als für die Sängerschöre, was sich schon daraus ergibt, daß zu derselben Zeit wo z. B. Scheidt, Sethus Calvisius, Schein und andere Meister Choräle in der sogenannten deutschen Tablatur und zwar 4stimmig schrieben, alle diese Tabulaturen mit den nöthigen Taktstrichen versehen sind, während in den Liederbüchern, wo nur die Melodie dem Texte beigegeben ist, sich sehr selten Taktstriche finden, vielmehr daß nur durch kleine, durchaus keinen Bezug auf den Takt habende Striche angezeigt ist, welche Noten man zu jedem Worte zu singen hat. Daß aber diese Tabulaturen nicht für den Gemeindegesang geschrieben waren, am wenigsten daß die Gemeinde die Choräle so 4stimmig gesungen habe; wie sie in jenen Tabulaturen stehen, widerlegt sich von selber durch das ungleiche Einher-schreiten der verschiedenen Stimmen unter sich, was sich bei einer gottesdienstlichen Versammlung, wo nicht etwa die Gemeindeglieder, welche Discant singen, und wiederum die, welche Alt singen sich in einem besonderen Raume der Kirche bei einander befinden, und eben so, wo die Tenöre und Bässe sich nicht in den Plätzen von einander absondern, gar nicht ausführen läßt, wie jeder Unbefangene gleich bei einem Blicke auf die Stellung der Chöre in unseren Sing-Akademien und Concerten sehen kann, wo sich — nicht etwa nur jetzt, sondern auch früherhin, (was

man aus den Abbildungen auf den Titelblättern alter Musikbücher sehen kann) die verschiedenen Stimmen, jede Stimme für sich bei einander hielten, und wahrscheinlich auch in der Folgezeit halten werden.

Daß übrigens auch nicht alle Musiker den Gemeinden zumutheten sich bei dem Choralgesange nach dem Takt-Verthe der einzelnen Noten zu richten, davon giebt uns Herr Heinisch einen treffenden Beleg in der Mittheilung einer Melodie Floris und deren von dem Componisten selbst vorgeschriebenen Behandlung derselben Melodie für den Gemeindegesang. Wir wollen dies Beispiel mit noch einigen demselben vorangehenden, gleichfalls diesen Gegenstand betreffenden Stellen und Citaten aus der mehrerwähnten Kritik des Herrn Heinisch Seite 41 u. s. f. hier mittheilen.

„Daß aber der Werth und die Kraft der Melodien tiefer liegen muß, als in dem veralteten Rhythmus, mag aus Einigem erhellen, was selbst Winterfeld, der eifrige Kämpfer für den alten rhythmischen Gesang, in S. 367 des II. Theils seines Werkes schreibt. In der Beurtheilung der von Joh. Schopp, Kapellmeister zu Hamburg, componirten und ausgelesenen Melodien zu Joh. Rist's himmlischen Liedern, die 1644 zum ersten mal erschienen, heißt es nämlich: „Nirgend tritt der rhythmische Wechsel in ihnen auf. Sie gehören einer neuen Ordnung der Dinge an, wie die meisten jener Zeit.“ Und weiter unten sagt er: „Man darf an den herrlichen Denkmalen des Gesanges einer früheren begeisterten Zeit mit größerer Vorliebe hängen, mit wärmerer Freude sie in das Leben zurückrufen; die der späteren Tage, die uns jetzt beschäftigen, tragen nicht minder das Gepräge innerer Wahrheit, lebendiger Frömmigkeit, und wir dürfen sie nicht schelten, weil sie nicht mehr sind und nicht mehr sein konnten, was jene waren.“ Noch weiter unten (S. 388) lesen wir weiter: „Was mehreren unter den Melodien Schopps eine verhältnißmäßige lange Dauer gesichert hat, ist nicht die Mannichfaltigkeit ihrer rhythmischen Formen. Die Folgezeit hat daran in ganz verschiedenem Sinne vielfach gerührt. Königs Choralbuch hat meistens sie ihnen abge-

streift, während Freilingshausen sogar noch fremden Schmuck hinzufügte, den spätere Fassungen wiederum abgestreift haben, ohne hiebei auf die ursprüngliche Gestalt der Singweise zurückzugehen. Es ist lediglich ihr melodischer Theil im engeren Sinne, worin ihre Anziehungskraft gelegen hat, die Verknüpfung der Töne zu eigenthümlichen Wendungen des Gesanges, zu lebendigen Gliedern desselben, die sich wechselseitig auf einander beziehen, einander erklären, in deren Vereinigung das Ganze sich organisch gestaltet, und als solches in seiner Wesenheit immer noch erkennbar bleibt, möge das Maas der Drei oder Zwei darin vortwalten oder miteinander wechseln. Sie gleichen bei aller sonstigen Verschiedenheit darin den Melodien des ersten Jahrhunderts der Kirchenverbesserung, die trotz aller Verwischung eigenthümlich ausgestaltender rhythmischer Züge aus mißverstandenen Streben nach Vereinfachung dennoch nicht haben verwüstet werden können.“ Herr Heinisch sagt nun in Bezug hierauf ferner noch:

„Wir meinen jedoch, die Verwischung der mannichfaltigen rhythmischen Formen im Choral kann nicht ein mißverstandenes Streben nach Vereinfachung genannt werden. In der Melodie im engeren Sinne muß die Kraft und Würde des Chorals liegen, die rhythmischen Wendungen sind ein bloßer Schmuck, den man heut zu Tag nicht einmal als einen solchen beim Choral gelten lassen will, indem man vielleicht mit Recht befürchtet, daß die Kirchlichkeit dadurch leidet. Früher wählte man diesen Schmuck, um die Melodien dadurch volksmäßig zu machen; in unserer Zeit würden sie gerade dadurch das Volksthümliche verlieren, weil dieser alte Rhythmus zu den antiken Formen gehört, die das Volk nicht mehr kennt, und die es auch bei der nun weiter vorgeschrittenen musikalischen Ausbildung nicht mehr will.“

„Daß aber die Choräle von den Gemeinden nicht so gesungen wurden, wie sie gesetzt waren, mag auch aus Folgendem ersichtlich sein. Der bekannte geistliche Liederdichter Rist, Prediger zu Wedel an der Elbe, gab im Jahre 1660 mit dem Organisten Chr. Flor eine umfangreiche Sammlung geistlicher Lieder heraus, welche die Auf:

Schrift führt: „Neues musikalisches Seelenparadies, in sich begreifend die allerfürtrefflichsten Sprüche der heil. Schrift des alten Testaments, in lehr- und trostreichen Liedern und Herzens-Andächten, welche sowohl auf bekannte, und in den evangelischen Kirchen gewöhnliche, als auch ganz neue, von dem vortrefflichen Musiko Herrn Christian Flor, der Kirchen zu S. Lambrecht in Lünnesburg wohlbestelltem Organisten so künst- als lieblich gesetzte Melodieen, können gespielt und gesungen werden; richtig erklärt und abgefasset, nänmehr aber zur Beförderung der Ehre Gottes und Fortpflanzung des heiligen und alleinseligmachenden Wortes, wie auf Wiederaufrichtung unseres, leider! ganz zerfallenen Christenthums in das offene Licht gebracht.“ Rist sagt in seiner Vorrede (s. Winterf. II. Theil, S. 415 und 416.) „Zum Beschluß, freundlicher Leser, muß ich noch ein wenig mit dir reden von den Singweisen oder Melodieen, welche von dem Kunsterfahrenen und fürtrefflichen Musiko, Herrn Christian Floren, auf diese Lieder sind gesetzt. Es hat aber wohlbesagter Herr Flor auch die Melodieen der Lieder, welche im ersten Theile unseres Seelenparadieses befindlich, verfertigt. Ob nun zwar selbige Singweisen nicht allein mich, sondern auch viele andere sachverständige Musiker zu völliger Genüge haben befriedigt; die Melodien aber, theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechslung des Takts gesetzt, da doch meine Lieder bloß und allein auf den Kirchenstyl gerichtet sind, welches denn Manchen wunderlich vorkommen möchte; so hat mein sonderer werther Freund, mehr wohlbesagter Herr Flor, in unterschiedlichen Schreiben mir gründlich und sattfam erwiesen, daß dieserwegen seine Melodie mit gutem Fug nicht könne getadelt werden. Da ich gleichwohl, wohlmeinentlich, um gewisser Ursachen willen, von ihm begehret, daß er solche seine Meinung in einem absonderlichen Brieflein an mich zu Papier setzen möchte, welche ich gegenwärtigem Vorberichte einverleiben wollte, damit alle Musikverständigen daraus ersehen könnten, wie er diese seine Melodieen eigentlich wolle gesungen und gespielt haben. Es lauten aber von dieser Sache seine eigenen Worte in seinem Briefe an mich folgendergestalt: „„„ Hohehrwürdiger, Wohlbedler und

Hochgelehrter Herr Rist, meine schlechte, sowohl in diesem andern, als jenem ersten Theile Seines Musikalischen Seelenparadieses befindende Arbeit betreffend, wäre zwar unnöthig viel davon zu melden, zumalen in solcher Art Compositionen wenig Besonderes erwiesen werden kann. Wenn aber gleich wohl Einer oder der Andere einwenden möchte: Herrn Ristens Meinung ist ganz auf den Kirchenstyl eingerichtet, wie reimen sich dann diese Melodieen dazu, welche theils sehr geschwinde, mit mancherlei Abwechslung des Taktes gesetzt? Diesen und Anderen zu begegnen, melde Folgendes: Ich präsupponire allezeit eine feine, langsame Mensur, als ohn' welche mein Ziel nicht erreicht wird. Darnach, so ist der Kirchen- Styl mir, Gottlob! wohl bekannt, weiß auch wohl, wie ein erbaulich, geistlich Lied mit Andacht muß gesungen werden; giebt oder nimmt aber nichts, ob die Melodieen mit ganzen, halben, Viertel oder Halbviertel Noten gezeichnet wären, ein Jedweder kann sie doch nach eigenem Belieben, die geschwinde gesetzt, langsam, und die langsam gesetzt, etwas geschwinder spielen oder singen. Es ist und bleibt nur eine schlechte Melodei. Dem die Abwechslung des Taktes nicht gefällt, der mache lauter Choral-Noten davor; dazu aber wird keine sonderliche neue Mühe oder Abschreiben erfordert. . . . Nein, gar nicht; sondern man nehme nur, nach Gelegenheit, eine feine, langsame Mensur, worauf ich in Allem am Meisten gesehen; alsdann giebt sich's von selbst und ist nur das Einzige dabei zu merken, wenn etwa zwö oder mehr Noten über eine Silbe zusammengezet wären, daß man sich alsdann der vornehmsten gebrauche, welches den allerschlechtesten (einfachsten) Choral geben wird zc. " " Flor giebt selbst 2 Beispiele einer Vereinfachung seiner Melodieen; ich führe eines davon hier an:*)

*) Einen treffenderen Beweis: daß die Gemeinden in der Regel die quantitirend-rhythmischen Choräle nicht im Takte gesungen haben, können wir nicht liefern, als ihn uns der hier mitgetheilte Choral mit der vom Componisten selbst gegebenen Umarbeitung giebt.

a) Die ursprüngliche Melodie:

a) { \overline{g} | $\tilde{f} \tilde{g}$ \tilde{a} $\tilde{f} \tilde{g}$ \tilde{g} \tilde{g} |
 Un- mög = lich könnt ich tra = gen,
 Ach Sünd und an = dre. Pla = gen

b) Flors Umbildung vorstehender Melodie zu einer choralmäßigen:

b) { \overline{g} | $\overline{f} \overline{g}$ \overline{a} \overline{f} | \overline{g} \overline{g} =

a) { \tilde{a} \tilde{h} \tilde{d} \overline{cis} \tilde{d} | \overline{d} = }
 Gott Va = ter bei = nen
 sammt des Ge = set = zes
 Zorn
 Dorn =

b) { \overline{a} | \overline{h} \overline{d} \overline{cis} \overline{d} | \overline{d} = }

a) { \overline{h} | \overline{h} \tilde{h} | \overline{a} \tilde{e} \tilde{f} \tilde{g} | \overline{a} \overline{a} |
 die ha = ben mich ger = stoßen

b) { \overline{h} | \overline{h} \overline{h} \overline{a} \overline{g} | \overline{a} \overline{a} }

a) $\left\{ \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{g} \\ \text{so} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \text{r} \quad \text{r} \\ \text{f} \quad \text{f} \\ \text{grim} \text{ : } \text{mig} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \text{r} \quad \text{r} \\ \text{e} \quad \text{a} \\ \text{daß} \quad \text{ich} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{g} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \quad \text{---} \\ \text{f} \quad \text{f} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \quad \text{---} \\ \text{e} \quad \text{a} \end{array} \right\}$

a) $\left\{ \begin{array}{c} \text{---} \text{r} \quad \text{r} \\ \text{a} \quad \text{a} \\ \text{sprach,} \quad \text{daß} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{7} \quad \text{7} \quad \text{7} \quad \text{7} \quad \text{r} \quad \text{r} \\ \text{h} \quad \text{c} \quad \text{d} \quad \text{a} \quad \text{h} \quad \text{h} \\ \text{Herz} \text{ ist} \text{ mir} \text{ zer} \text{ - } \text{bro} \text{ - } \text{chen,} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \quad \text{---} \text{---} \\ \text{a} \quad \text{a} \\ \text{sprach,} \quad \text{daß} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \quad \text{---} \\ \text{h} \quad \text{c} \quad \text{d} \quad \text{a} \\ \text{Herz} \text{ ist} \text{ mir} \text{ zer} \text{ - } \text{bro} \text{ - } \text{chen,} \end{array} \right\}$

a) $\left\{ \begin{array}{c} \text{r} \quad \text{r} \\ \text{r} \quad \text{c} \\ \text{jetzt} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \quad \text{---} \\ \text{c} \quad \text{h} \\ \text{ruf} \text{ ich} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \quad \text{---} \text{---} \\ \text{h} \quad \text{a} \quad \text{g} \\ \text{Weh} \text{ und} \quad \text{Ach.} \end{array} \right\}$

b) $\left\{ \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \\ \text{---} \text{c} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \quad \text{---} \\ \text{c} \quad \text{h} \end{array} \middle| \begin{array}{c} \text{---} \text{---} \quad \text{---} \text{---} \\ \text{h} \quad \text{a} \quad \text{g} \end{array} \right\}$

(Siehe Notenbeispiel 33)

Abgesehen von dem geringen Werthe der Compositionen Floris ersehen wir doch aus dessen Schreiben, 1) daß Kirchenlieder zu jener Zeit nicht zu geschwind gesungen wurden, 2) daß die Abwechselungen des Taktes dem Kirchenstyl nicht angemessen schienen, 3) daß man zu jener Zeit den meisten Noten beim Gemeindegesang gleiche Werte

tung gab, wovon uns Flors Umbildung der Melodie zu einer choralmäßigen vollkommen überzeugt, 4) daß man diese Bezeichnung der gleichen Geltung der Noten bei dem Gemeindegesang in den Melodiebüchern aber nicht aufnahm, weil von Zeit zu Zeit der Sängerkhor vielleicht den Rhythmus beobachtete." Soweit Herr Heinisch, und wir haben nur noch hinzuzusetzen, daß wir dies Alles für wahr und richtig erkennen müssen. Gehen wir nun zu den allegirten Behauptungen des Herrn Dr. Wiener zurück.

Wenn 6) Herr Dr. W. sagt: „Zudem ist das, was als die wahre Gestalt der evangelischen Kirchengesänge grade in den Zeiten, wo sie am wirksamsten waren und die um ihrer Erfindung und Einführung willen noch heute am meisten gepriesen werden, nunmehr vor Augen gelegt wird, so gründlich verschieden von dem was heutzutage zumeist als das würdige und erbauliche an den Chorälen gepriesen zu werden pflegt, daß ein weitverbreitetes und tiefgehendes Befremden eigentlich nicht anders als zu erwarten gewesen ist;" so müssen wir unwillkürlich staunen, daß ein Mann von solchem Scharfsinne eine dergleichen gehaltlose Aeußerung zu thun fähig ist. Also in der rhythmischen Form sollen wir das „würdige und erbauliche“ unserer Choräle suchen und wenn wir das thun, ist ein tiefgehendes Befremden — darüber, daß wir in veralteten Formen unser Heil suchen sollen — nicht anders als zu erwarten! Nein, Herr Dr. W., wir müssen nochmals wiederholen, was wir bereits öfter ausgesprochen haben, eine Choral-Melodie, welche nicht die erste Hauptbedingung einer solchen erfüllt, nämlich daß sie von einem ächt religiösen Geiste durchweht und beseelt ist, und aus einem frommen Herzen kommend zu jedem frommen Herzen leicht Eingang findet, hört überhaupt auf irgend einen Werth als Choral-Melodie zu haben, gleichviel welche rhythmische Formen sie an sich trage. Gott wolle uns in Gnade davor bewahren, daß wir auf einen solchen Abweg gerathen könnten, das „würdige und erbauliche“ einer Choral-Melodie in irgend einer rhythmischen Form (die wohl dazu beitragen aber nie höchste Bedingung der Würde des Chorals sein kann) suchen zu wollen.

Durch solche absprechende Urtheile, (wir finden deren leider mehrere in Herrn Dr. Wieners Abhandlung)*), werden manchmal selbst die wärmsten

*) „In Betreff der Choräle“ (sagt Herr Dr. Wiener in seiner bekannten Abhandlung über den rhythmischen Choralgesang Seite 71) „kann die Frage,“ — über Wiedereinführung älterer Musikstücke — „nicht mißlich sein, sie sind noch vorhanden, nicht nur ihre Namen, sondern auch ihre Melodien, wenn auch ermattet, verkürzt und zerfallen, sind noch bekannt. Die Erfahrung lehrt es daß eine Gemeinde, welcher die ächten Choralweisen wieder zu eigen gemacht werden, mit immer lebhafter erwachender Freude erkennt, wie nun erst das was sie so lange schon gesungen für sie den rechten Schwung, den rechten Sinn gewinne. Thut sich aber hier nicht ein Quell der reichsten Mannichfaltigkeit auf? Alle diese verschiedenen Weisen, diese bald fröhlich bewegten, bald ernst gehaltenen Rhythmen, einmal die alterthümliche Kraft, das anderemal die jüngere Leichtigkeit, dort die gewaltig in die Seele fallende kaum zum Satz zusammengebändigte Tonreihe, hier die heiligen Frieden über das Gemüth legende Rundung, — werden die nicht unsern Sonntagen wieder eine ausgeprägtere Gestalt, jedem unserer Gottesdienste vom ersten Tone an seinen eigenthümlichen Charakter geben? Man sei nur dabei auch wieder so besonnen, daß man nach dem vor Alters festgestellten guten Brauch den Festzeiten ihre besonderen Melodien lasse und dieselben nicht durch Singen von allerlei andern meist sehr unberufen auf sie gedichteten Liedern gemein mache. Festlieder haben den Hauptbestandtheil unserer ersten evangelischen Choral Sammlungen gebildet; das Lied stehend wie das Fest selbst. Das macht einen wunderbaren Eindruck.“

Wenn der Herr Dr. Wiener hier mit aller Wärme der guten Sitte unserer Vorfahren gedenkt, den verschiedenen kirchlichen Festen und Zeiten nach Maßgabe ihrer geistigen Richtung jedes Mal diejenige musikalische Färbung zu geben, die am besten geeignet ist, solche Gefühle in der Gemeinde hervorzurufen, welche jede Festzeit für sich bedingt, (eine sehr lobenswerthe Sitte, der wir bereits in diesem unserm Werkchen gedacht haben), so können wir dies nur als erfreulichen Beweis seines Interesses für den religiösen Gesang rühmen; wie aber Herr Dr. Wiener dazu kommt, diese Verschiedenheit der Charaktere der Festmelodien gerade nur der quantitirend-rhythmischen Form der Choräle zuzuschreiben, ist uns unbegreiflich, denn es wird wohl kaum irgendwie ein Beispiel aufzuführen sein, daß

Freunde der guten Sache irre geleitet, welchen nicht selbst die nöthigen Quellen zur Berichtigung ihrer Meinung zu Gebote stehen, und

ein einigermaßen gebildeter Mensch die Behauptung aufzustellen versuchte: es sei die Wirkung der Lobgesänge in der Kirche durchaus keine andere als die der Bußgesänge! Die Wirkung beider bleibt unleugbar stets verschieden, sie mögen accentuirend- oder quantitirend-rhythmisch gesungen werden. Ueberhaupt tritt das Vorurtheil, welches Hr. Dr. Wiener für die quantitirend-rhythmischen Choräle hegt, wiederholentlich sehr grell hervor. Er sagt so z. B. Seite 55. „Sehen wir in unsere kirchlichen Gesangbücher, so begegnen uns auf jeder Seite nur eben jene alten Melodienamen aus dem 16. und 17. Jahrhunderte die wir vorhin schon, nur in anderer Gestalt als wir sie jetzt besitzen, kennen gelernt haben. Worin besteht also der Fortschritt, der neue Gewinn? Wahrlich nur in der Umgestaltung jener alten Melodien. Ist das aber nicht unerträglich? Also nicht von dem echten Erzeuger rührt die Vollendung eines Kunstgebildes her, nicht von dem Begeisterten dem's aus dem Herzen quillt und unter den Fingern sich bildet, sondern von dem Kleinmeister der ihm hintennachpfluscht. Nicht der Erbauer des Doms ist der rechte Künstler, sondern der ihm nachmals sein Werk mit Tünche überweißt hat; nicht der Former der Bildsäule, sondern der durch weichliche Uebergoldung ihre scharfen, runden Formen verwüstet hat. Wahrlich das ist wohl noch in keiner Kunst da gewesen, daß die Armuth, welche nichts zu erzeugen und zum vollen Verständniß des vorhandenen Herrlichen sich nicht mehr zu erheben vermag, die Verzerrung dieses Herrlichen für echte Vollendung, und um das Maas der Thorheit voll zu machen, das Wiederabthun des Wustes zur Wiederherstellung der reinen Gebilde für Verstümmelung ausgiebt.“

Hier schlägt sich doch offenbar Herr Dr. Wiener mit seinen eigenen Worten. Will er uns etwa ableugnen, daß viele Choräle der früheren Zeit ursprünglich accentuirend-rhythmisch waren? Doch das kann seine Absicht nicht sein, denn er spricht ja selbst in der zweiten Abtheilung seiner Abhandlung, „Geschichtliches über den rhythmischen Choralgesang“ über die verschiedenen Formen des rhythmischen Gesanges, und rühmt die Fortschritte, welche die Bildung des Choralgesanges durch Einführung des quantitirenden Rhythmus gewonnen habe. Nun fragt sich also: Sind jene accentuirend-rhythmischen Choralmelodien die durch Uebertragung in quantitirend-rhythmischen

Deshalb haben wir uns hier einer Wiederlegung dieses Wiener'schen Urtheils unterziehen müssen.

Formen gemeinten übertünchten Dombauten, oder soll das nicht übertüncht genannt werden, was man aus dem Accentuirenden in das Quantitirende umwandelt, wogegen aber Herr Dr. Wiener das mit „übertüncht“ bezeichnen zu wollen scheint, was aus dem Quantitirenden in das Accentuirende umgewandelt wird. Hier möchten wir doch wohl die ursprüngliche accentuirende Bauform als die edlere betrachten und ihr, wenn nicht den Vorzug, so doch gleiche Rechte mit der späteren quantitirenden Form einräumen müssen, insbesondere wenn wir bedenken, daß die Mehrzahl der Choräle, deren Wiedereinführung Herr Dr. Wiener verlangt, keineswegs der quantitirend-rhythmischen Form im weiteren Sinne des Wortes, sondern nur der älteren quantitirend-rhythmischen Form angehören, deren Gebrechen Herr Dr. Wiener selbst in seiner Auseinandersetzung der verschiedenen rhythmischen Choralformen in den Abtheilungen 3 bis 5 zu erkennen giebt, wenn er sie auch als große schätzbare Vorzüge und Eigenthümlichkeiten darstellt. Solchen unreifen rhythmischen Wechselverhältnissen, deren Unhaltbarkeit wir im Verlaufe dieses Werkes mehrfach zu beweisen versucht haben, dürften wir eher den Namen „Lünche“ beilegen und sie für die „Bergoldungen“ halten, durch welche nicht der Künstler selbst, sondern der „hintennachpfuschende Kleinmeister“ die Formen des ursprünglichen Kunstgebildes verwüftet.

Noch vielmehr aber muß es auffallen, wenn Herr Dr. Wiener Seite 56 fortfährt: „Darum täusche man sich nicht. Durch das Aufgeben des Rhythmus ist der evangelische Choralgesang in etwas anderes umgeschlagen als er vorher war, in eine der früheren gesunden, körnigen gerade entgegengesetzte Richtung. Ein solches Umschlagen ist aber überall Siechthum und Tod; unser Choral hat nun ein Leichengesicht in welchem zwar Ton um Ton noch die alten Züge zu finden sind, aber der beseelende Geist, das bewegliche Leben ist daraus gewichen. Das rhythmische Leben aber ist allein das bindende; die Leiche löst sich in Atome auf.“ Das sind doch in der That Redensarten, deren sich nur Jemand bedienen kann, der geradezu von blinden Vorurtheilen beherrscht wird, und sich durch seine Verblendung zu Uebertreibungen verleiten läßt, welche mehr Halsstarrigkeit als Nachdenken verrathen.

7 Doch wie dürfen hierbei nicht länger verweilen und wollen zur weiteren Beleuchtung unserer wohlgemeinten Vorschläge, die Relation der Melodien betreffend, rücksichtlich der quantitirend-rhythmischen Choräle nur noch denselben Gegenstand berühren, dessen wir schon Seite 44 und 45 dieses Werkchens im Allgemeinen gedacht haben, nemlich der Varianten, mit denen die Melodien bereits in den ältesten Choralbüchern erscheinen, und die zum Theil auf örtlichen Verhältnissen oder Privat-Ansichten der Herausgeber zum Theil auch auf irriger Tradition beruhen mögen. Hierbei wird uns nichts Anderes übrig bleiben, als in dem neuen Choralbuche neben der Haupt-Melodie wie sie die Bearbeiter desselben gemeinschaftlich als die Bessere aufzustellen haben, auch die wichtigsten Varianten mitzutheilen:

Daß es aber solcher Varianten sowohl in den accentuirend-rhythmischen Chorälen, als auch in denen von ihren Componisten, Harmonisten und Herausgebern quantitirend-rhythmisch behandelten Chorälen, abgesehen von der Zeitdauer der Töne sehr Viele in Bezug auf die Folge und Tonhöhe der die Melodien bildenden Intervalle giebt, läßt sich nicht ableugnen. Man vergleiche nur die Varianten in der Melodie: Warum betrübst du dich mein Herz etc., von der wir die erste Hälfte in dem Notenbeispiele Nr. 34 mittheilen, ferner die Varianten der Melodie: Was mein Gott will das g'scheh' allzeit etc., (Notenbeispiel 35); und der Melodie: Nun freut euch lieben Christen g'mein etc., (Notenbeispiel 36)*).

*) Die zur Aufstellung der betreffenden Varianten benutzten Bücher sind folgende:

- 1) Spangenberg, lateinische und deutsche Kirchengesänge, Magdeburg 1545.
- 2) Wittenbergisch Kirchenbuch von Reuchenthal, (Wittenberg 1578).
- 3) Böhmisches Gesangbuch, Nürnberg 1580.
- 4) Dresdner Gesangbuch, 1592.

Was aber ist denn nun das Wichtigste? Sollte es
sonst nicht notwendig sein die wichtigsten Maximen
mitzutheilen?

Doch diese Andeutungen werden hierzu genügen und
damit wollen wir nun zu dem zweiten Hauptgegenstande,
den wir bei Anlegung eines neuen allgemeinen Choralbuchs,
im Auge zu behalten haben, nämlich zur harmonischen
Bearbeitung der Choräle übergehen.

Daß es hierüber verschiedene Stimmen giebt, lehrt
die Erfahrung. Die einen wollen alles, was die andern
alles modern haben, und doch müssen wir uns über einen
bestimmten Weg einigen. Auch hier oben wird uns eine
historische Untersuchung und das Auffinden der ersten
Harmonien, mit denen unsere Chorale-Melodien anfing
nen sind, der beste Wegweiser sein, um ältere wie neuere
Harmonien richtig beurtheilen und das Beste davon wäh-
len zu können. Bei einer solchen Auffindung der ur-
sprünglichen Harmonien müssen wir jedoch besonders in
Betracht ziehen, daß in der frühesten Zeit der Reformation,
eine harmonische Behandlungsart der Chorale Statt fand

5) Straßburger Gesangbuch, 1616.

6) Wulpius, Gesangbuch, Jena, 1609.

7) Schein, Cantionale, Leipzig 1646.

8) Sethus Calvisius, Harmonia cantionum
ecclesiasticarum, Leipzig 1627.

9) Crüger, Praxis pietatis melica, Frank-
furt a. d. O. 1668.

Bei 7, 8 und 9 habe ich mit Zugiehung der Originalab-
drücke die deutschen Buchstabenabulaturen benutzt, welche
der bekannte Cantor Fockeroth (Bockeroth) in Mühlhausen,
(gegen das Ende des 17. Jahrhunderts), mit unbedenkli-
chem Fleiße entworfen hat. Diese Tabulaturen waren nicht
deshalb vorzugsweise lieb, weil in denselben bei allen er-
höhten und erniedrigten Tönen die Erhöhungen (cis,
gis u. s. w.) und ebenso die Erniedrigungen (es, as u. s. w.)
nicht durch die bekannten Versetzungszeichen \sharp und \flat , son-
dern mit gewöhnlichen Buchstaben vorgeschrieben sind, so
daß über die erhöhten und die erniedrigten Töne, welche
früher wohl öfter gar nicht bezeichnet wurden, (weil man
die Ausführung derselben den Sängern nach den älteren
Vorschriften hierüber überließ) kein Zweifel entstehen kann.

die in keinem Falle mehr für unseren Gemeinbegesang anwendbar ist, nämlich die, daß man die Choral-Melodie nicht in die Bassant-, sondern in die Tenorstimme legt, wie wir dies schon Eingangs dieser Abhandlung erwähnt haben. Bis auf diese Zeit also dürfen wir nicht zurückgehen, sondern unsere Nachforschungen nur bis in die etwas späteren Jahre ausdehnen, wo sich bereits die für den Gemeinbegesang geeignetere, harmonische Behandlung; des Discantstimmes die Choral-Melodie zu geben, festgesetzt hatte.

ad B. a) haben wir nun zu bemerken, daß wir zwar bei dem Choralgesange wo möglich einfache und würdevolle Harmonieen anzuwenden haben, dabei uns aber sehr hüten müssen, dieselben nicht zu verflachen, wie dies leider in der neueren Zeit nur zu oft geschieht. Wir fühlen es gewiß der Mehrzahl nach bei einem ruhigen Blicke auf die Elhart'schen und andere gute Choralharmonisirungen der Vorzeit offenbar, wie kalt und lahm, wie trivial ein großer Theil unserer jetzigen harmonischen Choralbearbeitungen gegen die früheren gediegenen, dem Geiste der Melodie entsprechend bald schwungreichen, bald wehmuthvollen Harmonie-Folgen jener Zeit ist! Diese älteren Harmonieen und zum Muster zu nehmen, in ihren Sinne und Geiste, bei Benutzung aller seit jener Zeit gemachten Fortschritte im Gebiete der Harmonie, die für unsere Zeit zweckmäßigsten Harmonieen zu entwerfen, wäre wiederum eine Aufgabe für tüchtige Musiker. Diejenigen Musiker aber, denen es bis jetzt an historischen Quellen fehlt, machen wir auf das erst vor Kurzem erschienene hochwichtige Werk des Freiherrn von Lucher aufmerksam: „Schatz des evangelischen Kirchengesanges“ (Leipzig bei Breitkopf und Härtel), das wir unbestreitbar als einen wahren, reichen, gewissermaßen unbezahlbaren Schatz, eine Zierde der historisch-musikalischen Leistungen seines Jahrhunderts, und überhaupt als ein so bedeutungsvolles Werk bezeichnen dürfen, welches in keiner Sammlung irgend eines auf Bildung Ansprüche machenden Musikers fehlen sollte.

ad B. b) müssen wir es tadeln, daß unsere jetzigen Harmonieen nicht zu wenig Rücksicht darauf nehmen, ob eine Melodie in einer unserer neueren Tonarten, oder in Anhang zu Takt Org. - Blättern.

einer der alten Kirchen-tonarten componirt ist. Denn, obwohl wir weit entfernt sind aus den Harmonieen solcher Choräle, welche alten Tonarten angehören, diejenigen Töne zu verbannen, welche nicht in der betreffenden Tonreihe enthalten sind, so haben wir doch bei der Harmonisirung dieser, den alten Tonarten zugehörigen Melodien sehr darauf zu achten, daß die von uns gewählte Harmonie nicht den einer solchen alten Tonart eignen Charakter, oder die durch den Ambrosius-Jesuu-Töne bedingte Klangfarbe före. Auch hier können wir nur auf christlichem Boden die nöthigen Kenntnisse und Berichtigungen finden und müssen wir ebenfalls das oben vorgenannte Werk des Freiherrn von Tucher aufmessen machen, da oben dieses in jeder Hinsicht werthvolle Werk selbst denen, die im Besitze reicher historischer Quellen sind, das mühsame Zusammentragen und Auffuchen der nöthigen historischen Mittel erleichtert, oder großer Theils selbstthätig machen.

Jedoch können wir selbst aus diesem getheilten Werke nicht ohne Weiteres alle Harmonieen entnehmen, wie sie da sind, sondern müssen das Beste daraus auswählen, eventuell nach unserm besten Wissen und Gewissen, wo es nöthig erscheinen möchte, ändern und bessern, und was wir dabei zu thun haben ergibt sich schon aus den Bemerkungen, die wir im Allgemeinen über die harmonische Behandlung der Choräle gemacht haben. Ueberhaupt (wie ich unter andern auch in der Vorrede zu meinem Choralbuche gesagt habe) dürfte es nicht zweckmäßig erscheinen die Harmonieen unserer Choräle in gewisse, der Fortschreitung der alten Kirchen-tonarten, Octaven-gattungen oder Klangreihen beschränkende Gesetze anzuhängen zu wollen. Die Harmonie in ihrer fortgeschrittenen Ausübung hat jedenfalls bedeutende Vorzüge vor der älteren und vorzüglicheren und wenn die damalige öfter besser angewendet wurde, so ist es nur die Schuld der Tonkünstler, daß sie nicht die reiferen Erkenntnisse im Gebiete der Harmonie, welche unsere Zeit vor jener früheren voraus hat, benutzen, und durch alle dem Charakter des Choralgesanges entsprechende harmonische Kunstmittel den Eindruck der Melodie zu unterstützen und zu verstärken suchen. Wir haben ja sogar manche schöne Melodie, die aus einer Zeit

herstammt, wo es noch gar keine Harmonie in dem Sinne gab, den wir jetzt diesem Worte beilegen *).

Auch stehen ja überhaupt die frühern harmonischen Mittel unsern gegenwärtigen bei Weitem nach, und wenn wir sie nicht zweckmäßig benutzen, sondern unsern Vorfahren in vielen Fällen zugestehen müssen, daß sie mit ihren unvollkommenen Mitteln mehr ausrichteten, als wir mit unsern vollständigeren Mitteln auszurichten wissen, so gereicht dies den Harmonisten unserer Zeit keineswegs zur Ehre, sondern sie mögen dies beherzigen, und mehr Fleiß und Umsicht auf die Choralharmonieen verwenden. Es war allerdings eine Zeitlang allgemein und ist wohl auch noch jetzt bei manchen Meistern Sitte, daß sie ihren Schülern als die erste und leichteste Aufgabe im vierstimmigen Satze die Harmonisirung der Choralmelodieen aufgeben und leider glauben Manche, die diese unterste Bildungsstufe absolvirt haben, daß sie nun auch fähig sind, ihr Licht durch Herausgabe eines Choralbuchs leuchten zu lassen. Eben auf diesem Wege entstehen denn auch leider die vielen unglücklichen, unreifen und feichten Choralbuchs-Producte solcher Art, die dennoch, trotz ihrer in die Augen springenden Gehaltlosigkeit, theils der Neuheit wegen, theils aus Mangel an Uebersicht der bereits erschienenen besseren Choralbücher ihre Käufer finden und nachher den Besitzern unnütz daliegen. Auch aus diesem Grunde sollten sich die unterrichtetesten, vorzüglichsten Meister der Tonkunst und die im Felde der Hymnologie erfahrenen Freunde des religiösen Gesanges dazu verbinden, mit gemeinsamen Kräften ein ausreichendes, den höheren Anforderungen entsprechendes allgemeines neues Choralbuch zu liefern.

ad 2. c) wird es keinem einigermaßen unterrichteten, ja selbst keinem jüngeren Musiker schwer fallen zu unterscheiden, ob eine Harmonisirung einfach, colorirt oder auch

*) Man vergleiche was wir darüber in Türk's Organistenpflichten, 2. Auflage, Seite 48 u. s. f. gesagt haben, und wovon wir, des guten Zusammenhanges wegen, hier einiges wieder aufgenommen haben.

contrapunktisch set; und mag man immerhin den Er-
 löbten Hören den Vortrag der einen wie der andern
 monischen Gehart gestatten, jedoch für den Gemeindegang
 ist jedenfalls nur die einfachste Harmonisirung brauchbar.
 Daher haben wir auch, abgesehen von der mehr oder
 weniger quantitirend-rhythmischen Form einer Melodie,
 zu sehen, daß alle 4 Stimmen in einem für den Ge-
 meingefang bestimmten Chorale stets gleichmäßig einher-
 gehen, ferner daß in den verschiedenen Stimmen nicht
 verschiedene Bindungen gegen einander Statt finden
 sondern daß, gleichviel in welcher Weise und nach wie
 viel Zeitwerthe die Melodietöne in ihrer Succession sich
 ereignen, dieser Zeitwerth in allen mit einander mit
 4 Stimmen gleichzeitig eintrete und fortschreite,
 die gesammte Masse, sie möge sich nach Verhältniß
 rascher oder langsamer bewegen, durch gleiche oder un-
 gleiche oder größere oder kleinere Noten fortschreiten, immer
 in der Art und Thesiss mit dem Aussprechen der Text-
 sylben zusammentreffe, und nicht in der einen Stimme
 von den guten Takttheilen auf die schlechten, oder
 kehrt von schlechten auf gute Takttheile hinüberg-
 ehen werden, während andere Stimmen mit den Sylben
 aus sind, oder nachfolgen. Fordert Melodie oder Text
 nie Synkopen, (was jedoch möglichst zu vermeiden
 so mag man sie in den Noten aufstellen, aber diese
 müssen nach Maßgabe des Textes getrennt werden
 wie auch bei durchgehenden Noten als z. B. bei
 2 Tönen, allerdings mehrere Noten in einer Stimme
 und dieselbe Sylbe fallen können, jedenfalls aber in
 denselben Stimmen entweder in ähnlichen Figuren mi-
 tgehen, oder Noten von demjenigen Taktwerthe aus-
 gehen müssen, welchen die zu einer solchen Figur gehö-
 renden Töne zusammengerechnet ausmachen. Denn gerat
 ungleiche Fortschreiten und das hier gemeinte ungleich-
 e Aussprechen der Sylben in einer Stimme gegen die
 andern, würde bei Einführung des quantitirend-rhythm-
 ischen Gesanges, (welcher hierzu leicht Veranlassung geben
 könnte die hemmendesten Schwierigkeiten darbieten, und ist
 zu Gunsten der guten Sache zu vermeiden. Dies
 das Nöthigste, was wir bei der beabachtigten Refor-

des Kirchengesanges sowohl in Rücksicht auf die Vorträge als auch auf die Harmonieen unserer Choräle zu berücksichtigen haben.

Werfen wir demnachst auch einen Blick auf die Gebrechen und Mängel unseres jetzigen Kirchengesanges, in Rücksicht auf seine tadelhafte Ausführung. Es kann hierbei nicht von einer historischen Untersuchung, sondern nur von einer Darstellung dessen, was wir leider täglich zu hören Gelegenheit haben, die Rede sein. Hierbei nehmen zwei Hauptübeler unsere Aufmerksamkeit in Anspruch, das erste: der ungewöhnliche Gesang; das andere: die noch ungewöhnlichere Art der Orgelbegleitung desselben. (Legen wir auch hier die schon andern Orts von uns gemachten Bemerkungen zu Grunde.) Was wäre wohl mit der jetzt üblichen Ausführungsart des Kirchengesanges zu fassen? Dieses mit wenigen Ausnahmen fast überall gebräuchliche Schlingen, dieses träge, den guten Zusammenhang der Melodie störende Einherschreiten des Gesanges, dieses unnötige, so vielfach übliche Uberschlagen der Tonhöhe in die Alt-Claven, welches dem Chorale einen eklatanten, unwillkürlichen Anstrich giebt; dieses kraftlose Schnarren oder Schreien so zu nennende musikalische Einhalten so vieler Cantoren, welche oft keine Ahnung von eigenlicher Gesangs- und Orgelbildung haben; dieses zwecklose Kreischen so vieler Organisten, die nicht die Gemeinde, sondern nur sich selbst hören wollen, — Dinge, die so oft schon öfters tadelnd besprochen worden und besprochen worden sind, dennoch an vielen Orten mit gewissenloser Hartnäckigkeit festgehalten werden — müssen jeden wahren Freund des religiösen Gesanges mit gerechtem Unwillen erfüllen. Man hat zwar seit einiger Zeit wieder angefangen in den Schulen dem Gesangsunterrichte, theils im Allgemeinen, theils in besonderer Rücksicht auf den Choralgesang, eine größere Aufmerksamkeit zu schenken, aber der Erfolg davon für den Kirchengesang ist zur Zeit noch nicht sehr fühlbar geworden. Eben so fehlt es durchaus nicht an Seminaren, wo der zweckmäßigste Unterricht im Orgelspiel erteilt wird, aber merkwürdiger Weise sieht man nur in einzelnen seltenen Fällen die Früchte dieser ehrenwerthen Bemühungen gebelien, während sich im Ganzen kaum

eine erspriessliche Wirkung derselben zeigt. In t
 strebungen nicht allein den betretenen Weg so
 sondern von allen Seiten mit aller Energie dur
 Maassregeln zu nehmen, um auch hierin eine e
 Reform herbeizuführen, muß nothwendig unse
 und angelegentlichste Sorge sein. Besondere ern
 aber haben wir vielen der Herrn Organisten in
 auf ihre wechselnden Choral-Harmonieen und
 unzwedmäßige Art ihrer Zwischenspiele zu geb
 die Organisten zu einer und derselben Melodie
 schon weiter vorn erwähnt haben) bei den ve
 Versen eines Liedes verschiedene Bässe spielen,
 mehrerem Betracht tadelnswerthe Gewohnhe
 älteren Gemeinde-Mitglieder oder auch die jüngere
 tiefe Stimme haben, sie mögen den gebildeten u
 bildeten Ständen angehören, (vergleiche Seite
 Werkchens) schaffen oder suchen sich, sobald s
 einigermaßen richtiges natürliches Gefühl besitz
 Bässe, oder lauschen dem Organisten die besten
 diese möchten sie gern singen. Wenn nun bei
 nicht bei diesen Bässen bleibt, sondern bei ein
 diese, bei dem andern jene Harmonie spielt,
 Harmonieen, die der Melodie keineswegs entspre
 fühlt dies die Gemeinde unwillkürlich und es
 ihr das Treffen der Melodietöne, wie das Mit
 Bässe. Wir sollten meinen, daß der Organist
 Vor- und Nachspielen hinreichende Veranlassu
 seine Geschicklichkeit in harmonischen Wendungen
 trapunktischen Ergießungen zu versuchen, aber
 des Gesanges der Gemeinde sollte er sich nothwe
 fremden oder gesuchten, wenn auch an und für
 so trefflichen Kunstform enthalten und die Geme
 falls so einfach als möglich begleiten. Durch
 mäßiges Registriren, durch ein mehr oder we
 stimmiges Spiel u. s. w. bietet sich ihm schon G
 genug, eine dem Geiste des Textes und der in
 schiedenen Versen motivirten Richtung desselben en
 Mannichfaltigkeit in seine Orgelbegleitung zu brin
 gekünstelte Harmonieen auffuchen zu müssen.

Eben so tabelhaft ist es, daß viele unserer Organisten heut zu Tage die Choralzeilen durch weitschweifige, unnütze, den Zusammenhang störende Zwischenspiele auseinanderreißen, statt das Zwischenspiel, seinem Zwecke gemäß, nur dazu zu benutzen, die Gemeinde von dem Schlußtone einer Zeile zu dem Anfangstone der andern Zeile so hinüber zu leiten, daß das Treffen dieses Anfangstones der Gemeinde erleichtert wird! Und wenn auch Kink und andere berühmte Männer Zwischenspiele geschrieben haben, die an und für sich recht schön sein mögen, so sind wir doch endlich zu der Ueberzeugung gekommen, daß, schon rücksichtlich der Länge derselben, der eigentliche Zweck der Zwischenspiele vielfach verfehlt wird.

Ueberhaupt hat der Organist und eben so der Cantor sich ernstlich zu bemühen, das Seine dazu beizutragen, daß alle Inconvenienzen in dem Zusammenhange der musikalischen Leistungen in der Kirche vermieden werden*).

*) Wenn dies hier eigentlich nur der Ausführung des Choralgesanges gilt, so können wir doch dabei nicht unberührt lassen, daß man auch bei der Wahl der Responsorien und der Kirchen-Musik den Charakter der zu singendenliederungsweise zu berücksichtigen hat, damit sämtliche musikalische Leistungen jedes Gottesdienstes für sich in näherem Zusammenhang treten, um die nöthige, dem Gefühle wohlthuende Einheit zu erreichen. Sollte es uns an einer ausreichenden Auswahl neuer Responsorien fehlen, so dürfen wir uns nur an die frühere Zeit wenden. Da finden wir eine mehr als hinreichende Zahl so herrlicher, von dem wahren Elemente religiöser Begeisterung durchdrungener Arbeiten, die sich ohne übergroße Mühe mit für den jetzigen Responsorien-Gesang geeigneten Versen unterlegen lassen und, in die Liturgie eingelegt, von der herrlichsten Wirkung sind. Auch können wir unsere Vorfahren nach in anderer Rücksicht zum Muster nehmen, (wie wir schon weiter oben erwähnt haben) nämlich in Bezug auf die eigenenthümliche musikalische Färbung, welche sie den verschiedenen kirchlichen Festzeiten zu geben wußten, und woran man jetzt kaum noch irgendwo denkt, so empfehlenswerth auch diese verschiedene Färbung der musikalischen Leistungen für die Kirche ist, da sie jedem Feste ein dem Geiste desselben entsprechendes eigenes Gepräge giebt. Vergleichbar wir z. B. nur unsere älteren Choral-Melodien,

Der Cantor mag die Festen und das Loben dessen
Inhalts immerhin härter singen, als bei bloßen
mächtigen Inhalten) aber so daß sie nicht überhöret;
sogar die...
sonst...
so stellt sich uns als unleugbare Thatsache dar, daß die

für die Weihnachtzeit bestimmten, einen kindlich-fernen,
die für die Fastenzeit einen still-ernsten, die für das
Osterfest einen freudig-aufstrebenden Charakter ha-
ben u. s. w. Derselbe Charakter zeigt sich auch in den Re-
sponsorien unserer Gottesdienste. Sie haben für jedes Fest
ihre eigene Kyrie, Gloria, Credo u. s. w. und sogar ver-
schiedene Strophus u. s. w. Diese damals mit Recht so
hochgeschätzte eigenthümliche, verschiedene Färbung der mu-
sikalischen Leistungen jedes Festes und jeder Kirchenzeit
auch in unsern Tagen wieder zu erreichen, dazu gibt uns
besonders das Einlegen für die Responsorien Gesänge ein-
gerichteter Compositionen über geeignete, auf jede Fest-Zeit
besonders bezügliche Sprüche und Bibelstellen in die Litur-
gie vorzugsweise bedeutsame Mittel, (vergleiche den Inhalt
der Anmerkung zu 4 unsere Widerlegung der Wienerseher
Behauptung über die Unbekanntheit der Musiker mit den
historischen Quellen des Choralstudiums), und so erbaulich
auch an und für sich schon der rhetorische Vortrag solcher
Sprüche wird, so tritt doch bei dem (versteht sich auf den
Chorgesang — ohne Instrumentalbegleitung — eingeschränk-
ten) musikalischen Vortrage derselben die Charakter-Ver-
schiedenheit der betreffenden Feste überwiegend hervor
und bewirkt eben das beabsichtigte musikalische Gepräge.
Das aber sollten wir uns ernstlich zu Herzen nehmen, und
dabei jeden einzelnen Gottesdienst so gestalten, daß er
der Zeit und den Festen, in die er fällt, durchweg ent-
spreche. Es bleibt ja jedem Prediger anheim gestellt, wenn
ihm durch Einlegung einiger Sprüche (wenigstens) wie sich
von selbst versteht, Maas und Ziel halten, wenn die Liturgie
zu lang erscheint, dagegen andere Liturgiechöre nur zu
sprechen, statt sie singen zu lassen, wohl auch in einzelnen
Fällen das für das betreffende Fest nicht gerade Notwen-
dige ganz zu übergehen, als z. B. das: „Ehre sei Gott in
der Höhe, und Friede auf Erden“ welches vorzugsweise
in der Advents- und Weihnachtzeit seine Bedeutung fin-
det, und dagegen (im Pfingstfeste u. s. w. — ebenfalls sein
müchte, ferners die Prästation mit dem Heilig, welche am
Bistage anderen Sprüchen Platz machen könnte, u. s. w.,
worin die Herrn Prediger gewis jedesmal das Rechte und
Sprechens zu wählen wissen werden. Wir wollen hierbei
nicht in Abrede stellen, daß schon durch verschiedene, dem
jedemaligen Geiste bestimmter Kirchenzeiten und Feste ent-

und wiederum, wenn der Inhalt der Lieder einen gemäßigeren, schwächeren Gesang fordert, muß derselbe doch immer der Gemeinde so vernehmbar sein, daß sie sich darnach richten kann, wobei natürlich die größere oder geringere Zahl der versammelten Gemeinde-Mitglieder in Betracht zu ziehen ist. Eben so muß der Organist, bei einem im Allgemeinen würdevollen Vortrage der Choräle, und neben seinem nach der Anzahl der Anwesenden einzurichtenden schwächeren oder stärkeren Orgelspiele stets den Inhalt des Liedes berücksichtigen, besonders aber fortwährend im Auge behalten, an welchem Tage oder in welcher Festzeit er spielt, damit er den Sinn und Geist nicht verfehle, den sein Orgelspiel in der betreffenden Zeit auszudrücken hat.

Es ist wohl keinem Zweifel unterworfen, daß eine große Zahl der Gemeinde-Mitglieder entweder überhaupt nicht die Bildung oder wenigstens nicht soviel Gewalt über sich hat, um bei seinem Eintritte in die Kirche mit voller, ernster Fassung sein Herz ohne Weiteres von dem Trachten und Treiben der Außenwelt, von den Sorgen und Mühen des äußeren Lebens losreißen und dem Göttlichen zuwenden zu können, um in reiner geistiger Anschauung ein tieferes religiöses Gefühl in sich hervorrufen zu können und so die Grundlage zu gewinnen, ohne welche auch der edelste Mensch den Zweck des Kirchenbesuchs, das Bessere in sich zu beleben und zu stärken, und aus dem gottgeweihten Heiligthum mit erneuerten edlen Grundsätzen in sein irdisches Wirken zurückzukehren, nicht zu erreichen vermag. Diese nöthige Stimmung hervorzurufen ist natürlich Sache des Gemeinde-Gesanges. Der Organist, der denselben zu

sprechende Compositionen ein und derselben Liturgiechöre mit Nutzen gewirkt werden kann, indessen bleibt uns ja die verschiedene Färbung der Liturgiechöre, neben dem Gebrauche der Sprüche immer überlassen, ja sie ist sehr wünschenswerth, denn es bedarf keiner Frage, daß es vorzugsweise zur religiösen Erhebung der Gemeinde beiträgt, wenn bei jedem einzelnen Gottesdienste von Anfang bis Ende Alles vermieden wird, was auf die Einheit der gottesdienstlichen Feier auch nur im kleinsten nachtheilig einwirken könnte.

begleiten hat; sollte daher nothwendig sich jeder und unwürdigen Spielerei enthalten, die nicht all Stimmung zu befördern unfähig ist, sondern lei die Seele vor Störungen in ihrer Erhebung schützen zu helfen, nur dazu dienen kann, solche gen herbei zu führen. Er sollte und müßte also Dingen seine Choralbegleitung von allen profaner leien die der Würde des Chorals entgegentreten, ten und auch insbesondere sich nicht solcher höhere formen bedienen, welche sich nicht mit der edlen Ei des Choralgesanges vertragen. Ja, da es eine de pflichten ist, jede Störung in dem Zusam der musikalischen Leistungen in der Kirche zu v so hat er gleich sein Vorspiel so einzurichten, dasselbe der in dem darauf folgenden Chorale son Texte des Liedes als der Beschaffenheit der Melo vorwaltenden geistigen Richtungen genau anschließ so muß er auch seine Zwischenspiele (wo sie no sind) einrichten. In diesen Zwischenspielen hat zugleich ernstlich zu bemühen, die Gefühle ir Orgelspiele anzudeuten, welche der Gesang des fenden Chorals in der Gemeinde hervorzurufen ist. Er hat daher bei der Orgelbegleitung des degesanges, zumal bei Liedern trüben Inhalts am Bußtag, nur die einfachsten, naturgemäße monieen zu nehmen, wenn schon bei Liedern froh haltes ihm der Gebrauch durchgehender Noten begleitenden Stimmen eher erlaubt sein dürfte. Vorspiele zum Hauptliede muß er den Schlußcho turgie im Auge behalten, so z. B. wenn das schwungreiche Lied: „Eine feste Burg ist unse gesungen werden sollte, welches allerdings ein l Vorspiel erlaubt, und es würde die Liturgie Chore: „Ein Herr, Ein Glaube, Eine Taufe, und Vater unser aller zc.“ geschlossen, so dar Vorspiel nicht mit jenen der Melodie dieses Li llegenden, majestätisch brausenden Triumphtönen sondern muß mit glaubensvollem aber ruhigem G ginnen und erst nach und nach zu einem leb Aufschwunge fortschreiten. Sodann sollte er nicht

selber so oft geschieht, bei dem Anfange der Predigt die Kirche verlassen, und am Schlusse derselben ohne religiöse Sammlung wieder eintreten, sondern die Predigt mit aller Aufmerksamkeit zuhören, sich ganz in dieselbe versenken, damit sein Vorspiel zum Schlußliede, so wie sein Ausgangsspiel dem Geiste der Predigt entspreche, gewissermaßen ein Echo desselben sei.

Kurz, das ganze Walten des Organisten muß aus einem Gusse sein, und daß es das werde, dazu ist noch besonders nöthig, daß er den Text der zu singenden Lieder vorher durchlese, und sich so darauf vorbereite, in welcher Art und Weise er seine Orgelvorträge zu machen hat. Aus dem Texte der Lieder kann er bei einiger Umsicht und in der Zusammenstellung der Festzeit, in welcher sie gesungen werden, schon im Voraus auf den Haupt-Inhalt der Predigt schließen, um gleich seinem Eingangsspiele diejenige musikalische Färbung zu geben, die die betreffende Festzeit bedingt.

Daneben hat der Organist sich eben sowohl vor einem zu schleppenden als auch vor einem zu raschen Choralspiele zu hüten, denn durch das erstere (das zu träge Singen) wird der Fluß der Melodie unterbrochen und die Uebersicht der rhythmischen Gliederung erschwert und somit das belebende Gefühl des Rhythmus ertödtet; das zweite aber (das zu rasche Singen) beeinträchtigt die Würde des Kirchengesanges und ermüdet das innere Leben des Gesanges, weil das zu rasche Singen den Sänger zu sehr beschäftigt, als daß er nicht darüber den Sinn des zu singenden aus den Augen verlieren sollte, in welchem Falle der Gesang zwar äußerlich belebt erscheint, aber es nicht wirklich ist, nur soll uns dies nicht abhalten, dem accentuirend-rhythmischen Chorale durch einen nach Verhältniß mehr bewegten Gesang und durch schärferes Markiren oder wenigstens strengeres Beobachten der Thesis und Arsis, einen mehr taktmäßigen Gang und somit mehr Leben zu geben, damit das Gefühl des Rhythmus wirksamer werde, als es bei dem jetzigen schleppenden und trägen Gesange der Fall ist.

Endlich dürfen auch die Ruhepunkte auf den Endsyllben nicht unverhältnißmäßig lang gehalten werden,

eben so wenig als die vorletzten Sylben, wie dies in manchen Kirchen üblich ist, ungebührlich ausgetrieben werden dürfen. Alles hier Gesagte gilt auch von Orgelbegleitung der quantitirend-rhythmischen Chöre, nur daß bei diesen die Zwischenspiele, das Ausdehnen vorletzten Sylben und die Ruhepunkte auf den Endsyllab der Choralzeilen von selbst wegfallen, weil die Dauer der Halte durch Taktzeichen festgesetzt ist. In Rücksicht der Choräle gerader Taktart erwähnen wir nur noch, sofern die Dauer der Endsyllaben nicht angegeben ist, dem Falle, daß die Endsyllabe einer Choralzeile auf das 2te Viertel fällt, und die folgende Choralzeile mit einem Viertel Auftakt beginnt, (so daß gar kein Ruhepunkt zwischen den beiden Zeilen Statt finden würde,) es rathsam möchte, den Taktwerth der Schlußnote um die Dauer eines halben Taktes zu vergrößern, so wie man das zu thun haben würde, in dem Falle, daß die Vorderzeile mit dem 4ten Viertel eines Taktes endet und die folgende Zeile mit dem ersten Viertel des kommenden Taktes beginnt. Bei dergleichen Chorälen, wo die Endsyllabe der Vorderzeile auf das erste Taktviertel und der Auftakt der folgenden Zeile auf das 4te Viertel des Taktes fällt, schon durch die zwischen beiden stehenden zwei Viertel schon die Dauer der Endsyllaben, oder des zum Athemhah nöthigen Ruhepunktes von selbst bestimmt.

Auch wenn die Vorderzeile mit dem 2ten Viertel eines Taktes schließt und entweder auf das 4te Viertel der folgenden Zeile fällt, oder auch Falls die folgende Zeile gar keinen Auftakt hat, ist die Dauer der Pausen zum Ersatz eines Ruhepunktes genügend.

Bei Chorälen in dreitheiligen (Tripl-) Taktarten wenn die Schlußnote auf das erste Viertel fällt und die folgende Zeile eine Auftaktnote auf dem 3ten Viertel hat, auch gar keinen Auftakt hat, ebenfalls keine willkürliche Ruhe nöthig; sofern aber die Vorderzeile erst mit dem 2ten Viertel endet und die folgende Zeile schon mit dem 3ten Viertel beginnt, wenigstens allemal nach zwei Zeilen dem Taktgefühl entsprechende Pause zum Athemhah nöthig. In Hinsicht auf die Harmoniewahl bei quanti-



rend = rhythmischen, Choral = Melodien im Tripeltakt zu Piedern jambischen, und, eben so trochäischen, Versmaßes scheint es räthlich, den Bass zur Erhaltung des richtigen Taktgefühles (mit Ausnahme der bezeichneten Ruhepunkte) ununterbrochen in Vierteln fortgehen zu lassen, so daß entweder zwei Harmonieen oder 2 Bass = Noten auf jede schwere Sylbe fallen. Dies sollen jedoch nur ohnmaßgebliche Vorschläge sein und nur vielleicht mit zur Erinnerung dienen, daß es wünschenswerth sein dürfte, bei einem neuzuzulegenden allgemeinen Choralbuche sowohl für die quantitirend = als auch für die accentuirend = rhythmischen Choräle, da wo Ruhepunkte oder Halte nöthig sein möchten, dies durch bestimmte Pausen vorzuschreiben.

Die vorstehenden Andeutungen über die gegenwärtige, so wie die geäußerten Wünsche für eine künftige verbesserte Ausführung des Choralgesanges, in der Zusammenstellung mit den vorangegangenen übrigen Inhalte dieser unserer Abhandlung werden hinreichen, auf alles das aufmerksam zu machen, was wir bei dem Entwurfe eines den quantitirend =, wie den accentuirend = rhythmischen Choralgesang gleichmäßig berücksichtigenden neuen Choralbuchs im Auge zu behalten haben.

Wie viele Hindernisse auch der Aufstellung und Bearbeitung eines solchen allgemeinen Choralbuchs entgegen treten mögen, so halten wir es doch nicht für unmöglich sie zu besiegen, sofern nur sowohl Kunstfreunde als auch Musiker nicht, wie dies jetzt leider häufig geschieht, bloß eine beider Richtungen des Choralgesanges auf Kosten der andern vertheidigen, sondern mit Mäßigung auch der ihren Wünschen und Ansichten gegenüberstehenden anderen Richtung das ihr gebührende Recht einräumen. Einseitig also dürfen wir dabei nicht verfahren, und jeder muß der allgemeinen guten Sache zu Liebe von der starren Verwerfung dessen, was ihm nun gerade nicht behagt, zurückgehen und sich mit denen die anderer Meinung sind, friedlich vertragen, damit jeder Richtung eine wahre und unpartheiische Würdigung zu Theil werde. Wir glauben, daß jetzt, wo überhaupt die Zeit der Vereine ist, es leichter werden möchte als zu mancher andern Zeit, ein Co-

mité von achtbaren Männern zusammen zu stellen, bei
einige diese, die andern jene Richtung des Choralgesangs
zu vertreten und dabei in gegenseitiger Vereinbarung ein
zweckmäßigen Mittelweg zu berathen bereit sein dürften.
Nur durch solche vereinte Bemühungen wird es gelingen,
ein zweckmäßiges, allgemeines Choralbuch zu entwerfen,
welches uns das nothwendigste erste Erforderniß zu sein
scheint, dessen wir bedürfen, um eine Verbesserung unse-
rer kirchlichen Gemeindegesanges mit Erfolg zu unternehmen.

ren Bezeichnung derer Töne, welche über diese Octave hinausgehen,



Habe ich dieselben Buchstaben gebraucht, aber einen kurzen Querstrich unter jeden solchen Buchstaben gesetzt, wie hier:

c d e f g

Was 2) die Dauer der Töne betrifft, so habe ich diese (ähnlich wie bei der früher üblichen deutschen Tabulatur) für jeden einzelnen Buchstaben durch darüber gestellte Zeichen angegeben, von denen a) ein starker Querstrich — die Dauer einer halben Taktnote, b) die gewöhnliche Viertel-pause 7 die Dauer eines Viertels, und c) die gewöhnliche Achtelpause 7 die Dauer einer Achtel-Note bezeichnet.

(Es versteht sich von selbst, daß ein jeder die Tonhöhe bezeichnender Buchstabe, über welchen 2 oder mehrere durch den bekannten Bogen — verbundene Taktzeichen stehen, die Dauer dieser verbundenen Taktzeichen bekommt, als z. B. — die Dauer von zwei Halben-Takt- oder vier Viertelnoten, ferner — die Dauer von drei Viertel-Noten, und 7 die Dauer von drei Achtel-

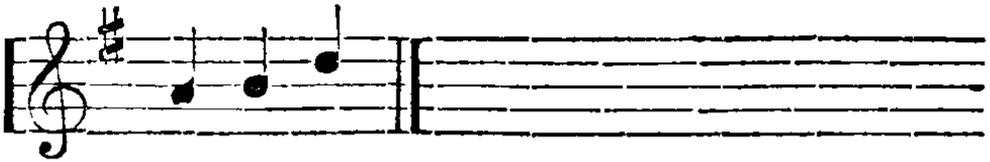
Noten u. s. w.) Taktzeichen, unter denen kein Buchstabe steht, und die nicht in der vorgenannten Art (durch einen Bogen —) mit einem vorangehenden Taktzeichen verbunden sind, gelten als Pausen von denselben bereits bezeichneten Taktwerthe. (Von der Bedeutung derjenigen Bogen, welche sich nur auf die Verbindung mehrerer auf eine und dieselbe Textsilbe fallende Noten beziehen, ist hier nicht die Rede.) Die zwischen den Buchstaben eingeschalteten aufrecht stehenden Striche bezeichnen den jedesmaligen Eintritt eines neuen Takts. Zur Erleichterung der Uebersicht lasse ich hier 3 Beispiele folgen:

Flor's Melodie: Unmöglich kann ich tragen u.

g | fis g a fis g g |



a h d |



Dieselbe Melodie nach Flor's Umbildung.

g | fis g a fis | g g



a | h d |



Aus der Melodie: Ein' feste Burg zc.

d | fis g a h a gis | a



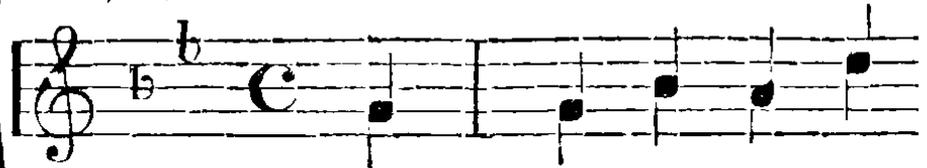
Dies wird zur Verständigung der in Bogen 1 hi gebrauchten Tonchrift hinreichen. Die übrigen Bess. Nr. 34 bis 39 folgen hier nachstehend in gewöhnt Notenschrift, wobei ich nur zu bemerken habe, daß ich weiterer Ersparung des Raumes statt der in den D nalen stehenden Noten von größerem Taktwerthe mich Viertel- und Achtel-Noten zu bedienen veranlaßt wur

Notenbeispiel Nr. 34.

Varianten der Melodie: Warum betrübst du mein Herz zc.

(Die Bücher, aus welchen, diese und die folgenden Varia entnommen sind, habe ich Seite 79 und 80 dieses Werks [in der Anmerkung] näher bezeichnet.

Schein,



Calvisius.

Crüger.



Dresdner und



Strassburger Gesangbuch.

25 p. 2. n. 199

NB. Das im Schein, Calvisius und Crüger Takt 4 stehende \sharp fehlt im Dresdner und im Straßburger Gesangbuche.



Notenbeispiel Nr. 35.

Variante der 2ten Zeile der Melodie: *A*
 Gott will, das g'schey' allzeit.
 Schein.

NB. 1.

Crüger,

Calvisius.

Dresdner und

Strasburger Gesangbuch.

NB. 1. Daß hier stehende cis findet sich in vielen büchern.

Anmerkung. Daß wo über dem Notensysteme gleich unter dem Notensysteme ein Gesangbuch ist, die hinaufgestrichenen Noten aus dem oben ge die heruntergestrichenen Noten aber aus dem un Notensysteme genannten Buche entlehnt sind, bed keiner weiteren Erklärung.

NB. 2. Ueber das *gis* im Schlußakte (dieser Choralzeile) so wie über diese ganze Figur sind die älteren Choralbücher nicht einig, wie denn das *H* vor *g* sowohl im Dresdner als auch im Straßburger Gesangbuche fehlt.

Notenbeispiel Nr. 36.

Varianten im 2ten Theile der Melodie: Nun freut euch liebe Christen g'mein zc.

Vulpius gleichlautend mit Reuchenthal,

Spangenberg.

Schein gleichlautend mit Calvisius,

Crüger.

Dresdner Gesangbuch,

Gesangbuch der böhmischen Brüder.

The first system of music consists of three staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style using eighth and quarter notes.

The second system of music consists of three staves. Each staff begins with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The music is written in a simple, rhythmic style using eighth and quarter notes. A bracket underlines the final two notes of the middle staff.

NB.

NB. Im 5ten Takte 2tes Viertel steht bei Gröger cis, n
ich aber nur für einen Druckfehler halte, und desha
das \sharp hier weggelassen habe.

Notenbeispiel Nr. 37. *)

Choral: Vater unser im Himmelreich etc., aus der 2ten Auflage des Waltherschen Cantionalis. Wittenberg 1551. Dort mit der Ueberschrift: Vaterunser im Himmelreich auff Berckreien weise. Ad aequales.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and the lower staff is in bass clef. Both staves are in common time (C). The music is written in a simple, homophonic style with a few notes per measure.

The second system of musical notation also consists of two staves, treble and bass clef, in common time. The melody in the upper staff continues with a series of eighth and quarter notes, while the lower staff provides a simple harmonic accompaniment.

*) Vergleiche Seite 67 des vorstehenden Werkes, wo die mittlere Stelle des Choral-Beispiels Nr. 37 zu lesen.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1.

The second system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1.

The third system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a quarter note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, and a quarter note G4. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a quarter note G2, a quarter note F2, a quarter note E2, a quarter note D2, a quarter note C2, a quarter note B1, and a quarter note A1.

The first system of music consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a melody of quarter and eighth notes. The lower staff is in bass clef and provides a harmonic accompaniment with chords and single notes.

The second system of music consists of two staves. The upper staff continues the melody with various rhythmic values. The lower staff continues the accompaniment, featuring a steady bass line.

The third system of music consists of two staves. The upper staff concludes the melody with a final cadence. The lower staff concludes the accompaniment with a final chord and a few notes.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The two staves are bracketed together on the left side.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The two staves are bracketed together on the left side.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The lower staff is in bass clef and contains a sequence of notes: a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, an eighth note, a quarter note, a dotted quarter note, and an eighth note. The two staves are bracketed together on the left side.

The first system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A slur is placed under the last four notes of the bass staff.

The second system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A slur is placed under the last four notes of the bass staff.

The third system of musical notation consists of two staves. The upper staff is in treble clef and contains a sequence of notes: a half note G4, a quarter note A4, a quarter note B4, a quarter note C5, a quarter note B4, a quarter note A4, a quarter note G4, and a quarter note F4. The lower staff is in bass clef and contains a half note C3, a quarter note D3, a quarter note E3, a quarter note F3, a quarter note G3, a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. A slur is placed under the last four notes of the bass staff.



Notenbeispiel Nr. 38. *)

Heut triumphiret Gottes Sohn. Melod
1601. Harmonie, M. Prätorius, 1609; in
dem Schatze des evangelischen Kirchengesange
Freiherrn von Tucher.



*) Siehe Anmerkung nach Nr. 39.

Musical notation for the first system, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests.

Die Kirche ist ein Haus Gottes, ein Haus der Liebe und der
Gerechtigkeit, ein Haus der Wahrheit und der
Freiheit. In der Kirche sollen wir uns
aufeinander verlassen und einander lieben.

Musical notation for the second system, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests.

Musical notation for the third system, featuring a treble and bass staff with a key signature of one sharp (F#) and a common time signature (C). The music consists of several measures with various note values and rests.

Notenbeispiel Nr. 39. *)

Gelobt sei Gott im höchsten Thron. Melodie und Harmonie, Vulpus. 1609. Mitgetheilt in dem Schatz des evangelischen Kirchengesanges von G. Freiherrn von Zucher.

The musical score consists of four systems, each with a treble and bass staff. The key signature is G major (one sharp) and the time signature is 3/4. The melody is written in the treble clef, and the bass line is in the bass clef. The notation includes various note values such as quarter, eighth, and sixteenth notes, as well as rests and accidentals. The piece concludes with a double bar line.

The image displays three systems of musical notation for piano. Each system consists of a treble clef staff and a bass clef staff, both with a key signature of one sharp (F#) and a 3/4 time signature. The first system shows a melodic line in the treble staff and a supporting bass line. The second system continues the melody with some chromaticism. The third system features a more active bass line with a slur over the first two measures.

*) Die hier vorstehenden beiden Beispiele Nr. 38 und 39 sind die in der Anmerkung zu Seite 42 dieses Werkes versprochenen beiden Choräle in Tripel-Takt.