Zeitschrift: Internationale kirchliche Zeitschrift : neue Folge der Revue internationale de théologie

Band: 7 (1917)

Heft: 4

Artikel: Historisches über die Entwicklung des Volksgesangs in der Kirche : Arbeit für die Pastoralkonferenz vom 12. Juli 1871

Autor: Thürlings, Adolf

DOI: https://doi.org/10.5169/seals-403908

Nutzungsbedingungen

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

Conditions d'utilisation

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

Terms of use

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

Download PDF: 15.07.2025

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

Historisches über die Entwicklung des Volksgesangs in der Kirche.

Arbeit für die Pastoralkonferenz vom 12. Juli 1871

von

ADOLF THÜRLINGS.

Vorbemerkung.

Als Professor Dr. Adolf Thürlings am 17. November 1906 als neuerwählter Rektor der Universität Bern seine Rektoratsrede hielt, sprach er, „obwohl es dem Theologen in einer Zeit, wo die wichtigsten theologischen, kirchlichen, religiösen Probleme die christliche Welt bis in ihre Tiefen aufwühlen, auch sonst wahrlich nicht an Stoff fehlt“, über ein kirchenmusikalisches Thema: „Wie entstehen Kirchengesänge?“ — ein Thema, das ihn jahrzehntelang beschäftigt hat und schliesslich zu abschliessender Darstellung drängte. Thürlings ist bekanntlich kein Vielschreiber gewesen; wir möchten es viel eher beklagen, dass wir eigentlich so herzlich wenig von ihm gedruckt besitzen. Was er aber veröffentlicht hat, das trägt den Stempel vollkommener Fertigkeit, einer bis ins kleinste ausgefeilten Arbeit an sich, ist die Frucht langjähriger, gründlicher und gewissenhafter Forschung und legt von einem feinsinnigen und hochgesinnten Geiste Zeugnis ab. Das gilt ganz besonders auch von der eben erwähnten Rektoratsrede, die in wunderbar klarer, feiner und tiefgründiger Weise über die Entstehung der Kirchengesänge Aufschluss gibt. Wie lange vorher schon Thürlings diesem Gegenstand seine Aufmerksamkeit geschenkt hatte, ergibt die Tatsache, dass er schon im Jahre 1871, als er noch Vikar in Heinsberg war, in einer Pastoralkonferenz vom 12. Juli einen Vortrag „Historisches über die Entwicklung des Volksgesangs in der Kirche“ gehalten hat.

In seinen eigenen „Kleinen Erinnerungen aus grosser Zeit“, die Thürlings anlässlich des 9. internationalen Altkatholikenkongresses in Köln im Jahre 1913 im „Romfreien Katholik“ (Jahrgang 1913, Nr. 37, 38 und 39) veröffentlicht hat, erwähnt er selber diesen Vortrag als seine erste Arbeit auf dem liturgisch-kirchenmusikalischen Gebiet, dem er dann bis zu seinem Tode seine beste Kraft gewidmet und auf dem er auch seine wichtigste und wertvollste Lebensaufgabe geleistet hat. Er bezeichnet zwar dort den Titel dieses Vortrags: „Über die Entstehung der liturgischen Messgesänge“; doch dürfte diese Verschiedenheit wohl daher rühren, dass er jene Erinnerungen frei aus dem Gedächtnis niederschrieb. Dass dieser Vortrag zweifellos mit demjenigen „Historisches über die Entwicklung des Volksgesangs in der Kirche“ identisch ist, ergibt sich nicht bloss daraus, dass diese Arbeit die Jahreszahl 1871, die Thürlings in seinen „Erinnerungen“ selbst auch nennt, trägt, sondern auch aus dem, was Thürlings über die Wirkung seines Referates zu sagen weiss: „Sie (die Arbeit) wurde, obwohl nach meiner Meinung harmlos, unter Anerkennung der Leistung mit etwas sauersüssen Mienen entgegengenommen.“ Dass das geschah, versteht der, der die Arbeit „Historisches über die Entwicklung des Volksgesangs in der Kirche“ liest und da den Verfasser von dem ursprünglichen Recht des Volkes auf aktive Beteiligung an der kirchlichen Liturgie, das bekanntlich in der römischen Kirche immer mehr verkürzt worden ist, reden und über das moderne katholische Kirchenlied das Urteil fällen hört: es trage „alle die Merkmale eines bedeutenden Verfalles an der Stirne“. Es ist uns eine Freude, diese Arbeit nun aus dem Nachlass des verstorbenen Gelehrten hier in unserer Zeitschrift, deren hervorragender Leiter Professor Thürlings in den ersten Jahren ihrer neuen Folge gewesen ist, in dankbarer Pietät veröffentlichen zu können.

Eine Bemerkung möge ihr noch vorangeschickt werden. Dem jungen Liturgiker ist es in seinem Vortrag vom Jahre 1871 offenbar um ein Doppeltes zu tun gewesen: einmal um den Hinweis darauf, dass der Volksgesang in der Kirche ursprünglich einen integrierenden Teil der Liturgie selbst bildete, da ja nach der altchristlichen Auffassung Träger der heiligen Handlung nicht etwa der Priester, sondern die ganze Gemeinde ist, als deren Organ der Priester seines Amtes waltet, und ferner

um den Hinweis darauf, dass eine Reform des Kirchenliedes, das sowohl textlich wie insbesondere musikalisch einer seichten Oberflächlichkeit verfallen war, dringend not tue. Nicht lange — und der junge Liturgiker, der sich da zum erstenmal zum Wort meldete, wurde dazu berufen, dem Volksgesang in der Kirche wieder zu seinem vollen Rechte zu verhelfen und an der Reform des Kirchengesangs in ganz hervorragender Weise und erfolgreich mitzuarbeiten. In der altkatholischen Kirchengemeinschaft, der er sich aus voller Überzeugung anschloss, um in ihr dem alten Katholizismus weiter dienen zu können, wurde er der führende Mann auf dem liturgisch-kirchenmusikalischen Gebiet. Sowohl für die deutsche wie für die schweizerische Kirche schuf er die für die kirchlichen Gottesdienstfeiern so überaus wichtigen und wertvollen Altar-, Gesang- und Orgelbücher, und in diesen hat er das altchristliche Prinzip, dass die Liturgie nicht Priestersache, sondern Sache der ganzen Gemeinde ist, wieder zu Ehren gebracht und der Gemeinde wieder ihre alten Rechte zurückgegeben, dann aber auch durch eine strenge Auswahl wahrhaft gediegenen Liederstoffes dafür gesorgt, dass es wirklich zu einer Ausscheidung der von ihm schon 1871 beanstandeten, an dem „Mangel an religiöser Tiefe“ leidenden Kirchenlieder kam und den Gläubigen ein religiös wie musikalisch wertvolles Gesangbuch in die Hände gegeben wurde. Wenn heute der Volksgesang, der Gemeindegesang in den altkatholischen Kirchen deutscher Zunge so eingebürgert ist, dass er ihnen nicht mehr entrissen werden kann, ohne sie innerlich aufs schwerste zu schädigen, so ist das in der Hauptsache das Verdienst Professor Dr. Adolf Thürlings'. Schliesslich dürfen wir aber auch nicht vergessen, auch daran noch zu erinnern, dass es sich dieser hochverdiente Mann, dessen ganze Bedeutung für den Altkatholizismus je länger desto leuchtender hervortreten wird, bei seiner Reform des Kirchengesangs nicht bloss angelegen sein liess, altes Gute zu erhalten und Schlechtes aus dem Heiligtum, wohin es nicht gehörte, auszuweisen, sondern dass er auch, nach dem Grundsatz „Schlechtes durch Gutes ersetzen“ handelnd, dank seiner Begabung selbst neues wertvolles kirchenmusikalisches Gut schuf. Es sind das die im schweizerischen christkatholischen Gesangbuch als Nummern 148, 159, 164, 201 und 213 stehenden Liedperlen: „Jesus lebt, mit ihm auch ich“, „Komm heil'ger Geist auf uns herab“, „Gott ist mein Hirt“,

„Schwing dich auf zu deinem Gott“ und „Wir schwören heut' auf's neue“, sowie der kurze Offertoriumssatz in der Liturgie der Seelenmesse „Leben wir, so leben wir dem Herrn“, die nun zum eisernen Bestand des Liederschatzes der altkatholischen Gemeinden gehören und mit diesen fortleben werden von Generation zu Generation, Tausenden zu religiöser Erbauung.

W. Heim.

* * *

1. Der Volksgesang in der ältesten christlichen Kirche.

Man kann darüber streiten, aus welcher Quelle die älteste christliche Kirche ihre erhabenen Lobgesänge geschöpft habe, welche sie in ihren gottesdienstlichen Versammlungen, wie uns allerorten bezeugt wird, stets als ein wichtiges Mittel zur Hebung der religiösen Erbauung der Gläubigen betrachtete. Sicher ist es, dass von Anfang an das Volk, d. h. die ganze Gemeinde an allen, oder doch den meisten Gesängen, sich aktiv beteiligte. War ja doch der Hauptgottesdienst, und insbesondere die Darbringung des eucharistischen Opfers im vollen Sinne des Wortes eine *Λειτουργία* (*λεῖτος* = zum Volke gehörig), ein Volksgottesdienst, für das Volk und vom Volke gefeiert („Orate, fratres, ut meum ac vestrum sacrificium . . .“). Als Volksgesang im strengen Sinne tritt uns in der ältesten Kirche das vom Priester vorgesungene und von der Gemeinde beantwortete „Kyrie eleison“ entgegen, dessen bei den ältesten liturgischen Schriftstellern unter dem Namen *Λειτανεία*, Litania, Erwähnung getan wird. Diese Bezeichnung, Litanie = Volksgesang, beweist die Art des Gebrauches dieses Gesanges. Den Schluss der Litanie bildete die sogen.grössere Doxologie, das „Gloria in excelsis“, welches viel älter ist als gewöhnlich angenommen wird. Auch dies ist seiner Natur nach Wechselgesang, bei dem wir wohl voraussetzen dürfen, dass er mit Ausnahme der Intonation von dem in zwei Hälften geteilten Volke nach Art der Psalmen gesungen worden ist. Dasselbe lässt sich mit noch grösserer Sicherheit vom Glaubensbekenntnis behaupten, welches aber in der ältesten Zeit vielleicht bloss rezitierend vor dem Opfer gesprochen wurde. Den andern wesentlichen Faktor des kirchlichen Gemeindegesanges in der ältesten Zeit bilden die Psalmen. Die allgemeine Annahme geht dahin, dass die Christengemeinden diese mit ihren kurzen Melodiefiguren aus der Synagoge über-

kommen haben; der heutige Synagogengesang bietet freilich für diese Behauptung keinen Anhalt. Jedenfalls sind die Psalmen als Wechselgesänge von der Gemeinde, die sich in zwei Chöre verteilte, gesungen worden, stets in Verbindung mit einem kurzen, auch die Melodie des Psalmes vervollständigenden Eingangs- und Schlussgesang, welcher seinem Inhalt nach die Beziehung des betreffenden Psalmes zur jedesmaligen Festfeier oder zu den zurzeit zur Lesung kommenden evangelischen oder anderen biblischen Abschnitten ausprägte. Dieses musikalische und liturgische Ganze, nicht bloss der einleitende und beschliessende Gesang, wurde treffend nach der Art seiner Verwendung Ἀντιφώνη, Gegen-, Wechselgesang genannt. Mit feierlicherem Melodieschritte wurden die cantica B. M. V., Zachariae und Simeonis ausgestattet; am feierlichsten aber ertönte der Psalm, welcher beim eucharistischen Opfer, nach der Confessio und vor der Litanie gesungen wurde, wahrscheinlich auch eine Perle aus uralter Zeit. Es ist hiervon in der jetzigen Zeit nur noch ein Vers nebst der kleinern Doxologie — Gloria Patri und dem dazugehörigen Gesangssatze unter dem Namen Introitus übrig geblieben.

Die genannten Gesänge, das Kyrie, Gloria (und wohl auch das Sanctus und Agnus Dei) und später das Credo, sowie die Psalmen blieben im grossen und ganzen Eigentum des Volkes, bis die Veränderung der Sprachidiome allmählich eine Beibehaltung des liturgischen Volksgesanges in der alten, nicht mehr verstandenen Sprache unmöglich machte. Die Psalmen namentlich waren dem Volke in der altgewohnten Form so ans Herz gewachsen, dass die Übersetzung derselben vom hl. Hieronymus nirgendwo Eingang finden konnte, sondern nur zwei verschiedene, von ihm vorgenommene Säuberungen der alten Psalmen von vielen Fehlern sich allmählich Bahn brachen, von welchen wieder die jüngere — Psalterium Gallicanum — die ältere — Ps. Romanum — verdrängte, so dass sie jetzt nur noch in der Basilica Vaticana im Gebrauch ist (Reusch, Einl. ins a. T. § 74, 2, 3). Dass der Psalmengesang vor allem bei den an den verschiedenen Tag- und Nachtzeiten verrichteten öffentlichen (liturgischen) Andachten seine Verwendung fand, bedarf nur kurzer Erwähnung. Auch an dem nächtlichen Psalmengesang beteiligte sich das Volk bis in späte Jahrhunderte hinein, und es wurde, ehe die bloss für die Geistlichkeit bestimmten Lesungen begannen, mit einem kurzen Segnungsgrusse (Absolutio) entlassen.

2. Die ambrosianische Periode.

Bei der grösseren Ausdehnung der christlichen Kirche und ihrer äusserlich glänzenden Stellung seit Konstantin begann das Bedürfnis sichtbar zu werden, auch im Gesange aus der bescheidenen Einfachheit des alten Volksgesanges herauszutreten und einem entwickelteren Kunstgesange Raum zu gönnen. Zur Schöpfung einer neuen Gesangsweise neben der alten schuf man daher Singschulen, aus welchen die das Volk vertretenden Sängerchöre in der Kirche entstanden, während man in theoretischer Hinsicht Anknüpfungspunkte mit der alten griechischen Harmonielehre suchte. Der Mittelpunkt dieser neuen Kunstrichtung, welche zwischen die alten, volkstümlichen Melodien besondere, von einem eigens dazu eingeschulten Chore vorzutragende „Choräle“ schob, ist der hl. Ambrosius. Seine liturgischen und musikalischen Anordnungen fanden in der abendländischen Kirche allseitige Annahme. Das Graduale, ein vor der Lesung aus dem Evangelium an den Stufen des Evangelien-Ambo gesungener Psalmvers ist wesentlich Chor- oder Choralgesang und wahrscheinlich ambrosianisch. Der hl. Ambrosius und seine Zeit haben aber auch für den Volksgesang bedeutend gewirkt. Denn wenn es feststeht, dass die edelsten und schönsten *Hymnen* der christlichen Kirche ihrem Texte nach den hl. Ambrosius, oder wenigstens irgend einen Dichter der vorgregorianischen Periode zum Verfasser haben, so dürfen wir gewiss annehmen, dass die mit diesen Dichtwerken so unzertrennlich verknüpfte einzige Melodie, welche das Altertum von jedem derselben kannte, gleichzeitig mit dem Texte entstanden ist. Wenn auch die später eingetretene Sprachveränderung dem Volke manche dieser kostbaren, ihrem geistigen Gehalt nach sehr tiefsinnigen Lobgesänge geraubt hat, so ist doch die poetische, wie auch die musikalische Form derselben so eminent volkstümlich, dass einzelne derselben dem Volke durch alle Schwierigkeiten der Zeitläufe verblieben sind, andere aber, deren Zahl sehr gross ist, durch spätere Übersetzungen ihrer Texte in lebende Sprachen, vornehmlich ins Deutsche, wieder in den Schatz des Volkes zurückgekehrt sind, wo sie als nunmehr unveräusserliches Eigentum, als Kernlieder des kirchlichen Volksgesanges glänzen. Das einfache trochäische oder jambische Versmass mit kurzen Versen und Strophen, welches auch den Melodieabschnitten eine dem Volke verständliche Kürze gibt,

ist ja vor allen andern geeignet, ins Volk überzugehen, wenn auch nicht zu leugnen ist, dass der zweite, bei grösseren Stücken unersetzliche Faktor der Volkstümlichkeit eines Gesanges, nämlich die regelmässig, taktartig wiederkehrende Arsis und Thesis, Hebung und Senkung, in den Melodien der Hymnen noch weniger zur Ausprägung kommt, so dass das Volk in unsern Tagen sich solche Melodien meist nach seinem Geschmacke zurechtgelegt hat.

Es verdient noch bemerkt zu werden, dass die Hymnen erst im spätesten Mittelalter in das offizielle kirchliche Gebet eingeführt worden sind, dass sie sich also bis dahin durch Privatausübung, anfangs im Volke, später in den Klöstern und Stiften erhalten haben. — Der erste, den Namen des Ambrosius tragende psalmartige Lobgesang Te Deum laudamus ist nicht von ihm, sondern ist morgenländischen Ursprungs und reicht bis in die Urzeit des Christentums hinein. In der morgenländischen Kirche darf übrigens der hl. Basilius ein ähnliches Verdienst um den Gesang für sich in Anspruch nehmen wie der hl. Ambrosius im Abendlande. Schon vor ihm aber gab es Hymnen, deren Form der ambrosianischen sich nähert. Schlosser teilt verschiedene derselben mit. Die Hymnen des hl. Bischofs Synesius atmen eine Tiefe der Empfindung sowohl als der metaphysischen Anschauung, die uns für den Verfasser, sowie für das Volk, dem sie gewidmet waren, Bewunderung abnötigt. In einem Hymnus auf Gott den Vater stehen die fast unübersetzbaren Worte: *Προαιωνίοις νοῦ Κοσμοῦ ῥιζα*, „vorsubstantiell-unsubstanzliche Wurzel des Gedankens des Kosmos“ und *Φύσις ἄφθεγκτος, τὸ προοίσιον ὄν*, „unaussprechbare Zeugerkraft, das allem Sein vorausseiende Sein“. Auch die syrischen Hymnen des hl. Ephräm haben eine der ambrosianischen ganz ähnliche Form.

3. Die gregorianische Periode.

Indem wir die eminenten Verdienste des grossen Papstes Gregor um die Feststellung und Redaktion des Choralgesanges, um die Fortbildung der musikalischen Theorie und um die kirchenmusikalische Praxis als ausserhalb unseres Themas liegend übergehen, verweilen wir nur einen Augenblick bei dem damaligen Verhältnis zum Volksgesang. Es wäre weit fehlgegriffen, wollten wir behaupten, dass schon damals jener von diesem verdrängt worden wäre. Vom Alleluja steht es fest, dass es bis ins neunte Jahrhundert hinein vom Volke mitgesungen wurde;

bei den ständigen Messgesängen müssen wir aus innern Gründen wenigstens für die Zeit Gregors ein Gleiches annehmen. Jedoch aus den gewaltigen Anstrengungen Gregors des Grossen, sowie auch des Papstes Vitalian († 669) [1]) für die schulgerechte Ausbildung von Sängerchören dürfen wir schliessen, dass der Volksgesang schon damals nachgelassen habe und seinem Verfall entgegengegangen sei. Karl der Grosse bemühte sich bekanntlich sehr für die Einführung des mehr kunstmässigen römisch-gregorianischen Chorgesanges; vielleicht sind die von ihm aus Rom hergeholten Cantus Vitaliani schon mehrstimmig gewesen (Aachener Psalmen?). Aus dem 9. Jahrhundert existieren schon Verbote für das Volk, lang und kunstreich ausgesponnene Allelujas mitzusingen. Für die Beteiligung der Gemeinde an den übrigen liturgischen Gesängen war zu jener Zeit wahrscheinlich schon der notwendige Boden einer vom Volke verstandenen Sprache kaum irgendwo mehr vorhanden, und so verläuft denn die spätere Zeit der gregorianischen Periode in den beiden fast oppositionell nebeneinander bestehenden Richtungen des Chorgesanges der ambrosianischen, die bis ins 15. Jahrhundert hinein noch in Italien bestand, und mit welcher der niederrheinische Choral vielleicht verwandt ist, und der gregorianischen oder römischen, welche durch die Zeitverhältnisse fast unvermerkt eine beinahe unbegrenzte Alleinherrschaft bekam. Diese Zeit nun, besonders vom 10. bis 12. Jahrhundert muss uns besonders beschäftigen. Die Kirchenmusik hatte sich in die Klöster und Stifter zurückgezogen; sie war Alleingut der Geistlichkeit geworden, und diese hat im edlen Wetteifer die herrlichsten Blüten tiefreligiöser Musik hervorgebracht, von denen ein namhafter Teil eine reiche Quelle für den wiedererstandenen Volksgesang späterer Jahrhunderte werden sollte. Die Hauptstätte der damaligen Gesangskultur und wohl der Kunstpflege überhaupt waren die Klöster *Metz* und *St. Gallen,* die ohne alle Rivalität sich gegenseitig in den erhabensten Tonschöpfungen überboten. Der offizielle Choralgesang hat besonders einen Zuwachs erhalten durch die unerschöpflichen Produktionen des Mönchs *Tuotilo* von St. Gallen († 915), der auch als Bildschnitzer, Maler, Baumeister, Vergolder berühmt geworden ist. Von ihm ist das altbekannte (nur für den Chor geeignete) Kyrie Omni-

[1]) Laut Langen, „Geschichte der römischen Kirche", II, 539, war Vitalian Inhaber des päpstlichen Stuhles vom 30. Juli 657 bis 27. Januar 672. W. H.

potens, welches im römischen Ritus an den duplicibus, im kölnischen an Apostelfesten bis heute im Gebrauch ist. Auch *Bruno* Graf Egisheim, später Papst Leo IX., war tüchtig als Komponist. Das *Gloria* in summis (wahrscheinlich auch das dazugehörige Kyrie) ist sein Werk. — Für den Volksgesang sind zwar nur durch indirekte Einwirkung wichtiger geworden die Dichter und Komponisten der Sequenzen und der Prosen. Prosa nannte man die in ungebundener Rede dem langen Schlussjubilus des Alleluja unterlegten Texte, welche später freilich keine Prosa mehr waren, sondern in Wort und Melodie regelmässige Hebung und Senkung bekamen, wodurch bei strengstem Festhalten des gregorianischen Charakters ebenso würdige als volkstümliche Gesänge entstanden, welche geeignet waren, dem wiedererwachenden Sinn des Volkes für Teilnahme am Gesange in der Kirche eine unverfälschte Unterlage zu geben. Hier sind Notker Balbulus von St. Gallen, sowie Wipo, Hofkaplan Konrads II. und Freund des hl. Leo IX., als Künstler ersten Ranges zu nennen. Die Sequenzen Notkers sind sehr zahlreich; von Wipo besitzen wir eine der schönsten, das Victimae paschalis. Es lässt sich nun wohl nicht leugnen, dass die meisten Sequenzen in der Form, wie sie geschrieben worden sind, vom Volke nicht adoptiert werden konnten, schon ihres bedeutenden Tonumfanges wegen, den der Volksgesang nicht verträgt. Aber der rhythmische und melodische Charakter der alten Sequenzen wirkt sichtlich noch in den Produktionen der nächstfolgenden Periode, bei denen das Volk wieder mehr in den Vordergrund tritt.

4. Die nachgregorianische Periode bis zur 2. Hälfte des 15. Jahrhunderts.

Die Sequenzendichter sind die letzten produktiven Pfleger des einstimmigen kirchlichen Gesanges. Nach ihnen zerfällt die Schöpfungskraft nach dieser Richtung hin gänzlich. Es erübrigt der folgenden Periode nur, das Vorhandene zu sichten und schriftlich zu fixieren; und so ist es in der Tat geschehen: durch die Verdienste Guidos von Arezzo und anderer haben wir unsere heutige Notenschrift erhalten, welcher wir es zu verdanken haben, dass die herrlichen gregorianischen Chorgesänge bis auf unsere Zeit in verhältnismässig authentischer Form gelangt sind. Im 15. und 16. Jahrhundert vermochte so

auch der mehrstimmige Kirchengesang an diese ehrwürdigen Reliquien wieder anzuknüpfen.

Unterdessen aber flüchtete sich der Wohlklang der Melodie in immer fortdauernder Neubildung unter eine andere Ägide. Wir kommen in die Zeit der Trovatori (Troubadours) und Minstrels, der Minne- und Meistersinger hinein. Als fahrender Dichter, Musikant und Komponist, sowie Sänger in *einer* Person, durchzog der Troubadour sein heimatliches Land. Die Provence ist die älteste Wohnstätte dieses Kulturzweiges; aber bald weisen Italien, Spanien, Portugal und Frankreich die gleiche Erscheinung auf. Meist sich treu anschliessend an die in der Kirche vernommenen ernsten Sequenzenklänge, oft aber auch den Weisen des Volkes lauschend, die eigenartig neben jenen einhergehen und bereits eine grössere rhythmische Entfaltung zeigen, besangen Hunderte derselben Geistliches und Weltliches. Aber auch die Klosterzelle blieb nicht unberührt von diesem romantischen Treiben. Während im allgemeinen manches Unedle sich hineinmischte, so erblicken wir doch als ganz vom Geiste der Trovatori des 13. Jahrhunderts durchdrungen und dabei durchaus volkstümlich die sehr edle Erscheinung der Franziskanerdichter und ihrer Geistesverwandten, wie des hl. Franziscus Assisius selbst, des Giacopone da Todi, Bonaventura u. a. Derselbe Geist, der die Troubadours in den romanischen Völkern hervorgerufen hatte, zeitigte in Deutschland den Minnegesang, der sich nur der Charaktereigentümlichkeit des deutschen Volkes gemäss tiefer, inniger und im ganzen reiner gestaltete. Bekanntlich fand auch dieser sehr bald sein Ende, indem er in die handwerkmässige, dürre Schablone des Meistergesanges überging.

Neben diesen Erscheinungen, von denen es keine Brücke bis zur neuern Musik hin gibt, die vielmehr melodisch und rhythmisch als eine weltliche Nachblüte des gregorianischen Chorals gelten müssen, gewinnt nun, durch die grössere Verbreitung der musikalischen Kunst in damaliger Zeit mächtig gehoben, das eigentliche Volkslied Raum. Für das mit musikalischen Eindrücken aus der Kirche und aus weltlichen Festlichkeiten aller Art hinlänglich gesättigte Volk wurde es zum Bedürfnis, sowie die Fähigkeit dazu vorhanden war, sich selbst Lieder zu schaffen, die ihm vollständig entsprechend waren

und alle Bedingungen an sich trugen, schnelle Verbreitung zu finden. Das Volk will kurze Strophen und Versabschnitte; es duldet nicht den getragenen, mehr innerlichen Rhythmus des Chorals, sondern misst die einzelnen Teile nach der Zeitdauer, und dadurch entsteht der äusserlich aufgeprägte Takt eines Liedes. Dieser Takt ist aber dem damaligen Volke nicht ein ständiger, von Anfang bis zum Schluss gleicher, sondern wechselt meist genau dem Text entsprechend, oft in jedem Verse, ja sogar noch häufiger, so dass die ganze Melodie in der ungezwungensten Weise den Text illustriert. Hält man nun hiermit zusammen, dass die gregorianischen Kirchentonarten im grossen und ganzen die melodische Grundlage zum Volksliede der damaligen Zeit mitgelegt haben, so bekommen wir ungefähr ein Bild von denjenigen Gesängen, die heute noch den Kern unserer kirchlichen Lieder bilden. Die meisten unserer Melodien sind ursprünglich weltlichen Liedern angehörige. Wie sind sie zu kirchlichen geworden? — Die Brücke dazu bildet das geistliche Schauspiel, welches an sich reines Volksspiel ist. Anfangs ist ihr gesanglicher Charakter noch fast ganz ritualgerecht; denn in den Passions- und besonders in den Osterspielen löst sich kaum erst die dramatische Darstellung von der der kirchlichen Zeremonie ab; bei letzterem wurde das Victima und das Te Deum gesungen. In dem Dialog aber herrscht der Sequenzenton vor, und wie der derbe Humor der Zeit es nicht nur vertrug, sondern verlangte, so mischten sich denn bald komische Szenen ein (wie wenn Judas um die Silberlinge schachert, der Salbenkrämer den Frauen seine Ware unter allerlei Scherzen anbietet). Wurde hier gesungen, so war es das derbe, häufig genug hart an den Gassenhauer grenzende Volkslied. Überhaupt arteten viele dieser Spiele später aus; andere, wie das Eselsfest, waren in sich missbräuchlich, und die Kirche eiferte lange vergebens dawider. Das beste Mittel aber gegen das Überwuchern des Volksgeistes in der Kirche war, dass man dem Volke einen für dasselbe passenden und ebenso der Kirche und des Gottesdienstes würdigen Ersatz bot, und diesen haben bei dem gleichzeitigen Wiedererwachen des musikalischen und poetischen Geistes im 15. und 16. Jahrhundert zahlreiche Liedersammlungen mit kirchlichen Texten ausreichend geleistet.

5. Die Blütezeit des deutschen Kirchenliedes und seine Schicksale bis auf unsere Tage.

Das Vorurteil, als sei durch Luther der erste Anstoss zur Entfaltung des deutschen Kirchenliedes gegeben worden, hat die Wissenschaft längst fallen gelassen. Nach dem im früheren Gesagten bedarf dasselbe gar keiner Widerlegung. Die Blütezeit des Kirchenliedes beginnt im 15. Jahrhundert, gewinnt jedoch im 16. neue Impulse. Wenige Lieder weisen sogar ein noch weit höheres Alter auf. Als deutsche Kirchenlieder wurden gesungen im 11. Jahrhundert die Sequenz Notkers: „Congaudent angelorum chori", „Sieh' mit freuwend der Engeln Chor", und die Sequenz Heinrich des Mönchs: „Ave praeclara maris stella", „Ave viel lichter marissterne". Im 12. Jahrhundert wurde gesungen: „Er ist gewaltik und stark, der zu wihenacht geboren wart", „Krist sich zu marteren gab", „Christ ist erstanden", „Nu bitten wir den hl. Geist", „In Gottes Namen faren wir". Aus dem 14. Jahrhundert stammen: „In dulci jubilo, nun singet und seid fro", „Puer natus in Bethlehem, ein Kind geboren zu Bethlehem". Im 15. und 16. Jahrhundert aber haben wir eine Reihe von geistlich-weltlichen und rein geistlichen Gesangbüchern zu verzeichnen, welche dem ältesten Gesangbuche Luthers, dem „Erfurter Enchiridion" 1524, vorangehen. Die besten katholischen Gesangbücher sind aber die von Vehe 1537, Leisentritt 1567 und Ulenbergs Psalter 1582. Übrigens ist in dieser Zeit inhaltlich, sowie den Melodien nach kein wesentlicher Unterschied zwischen diesen und den gleichzeitigen protestantischen Gesangbüchern. Ein solcher trat erst in der 2. Hälfte des 17. Jahrhunderts, wo beide nach verschiedenen Seiten auseinandergingen, ein, aber nicht eher, als bis sich die Kunstmusik bei Katholiken und Protestanten derselben in doppelter Weise bemächtigt hatte, in der Weise des alten (mehrstimmigen) Kirchenstils bei Männern wie Orlandus Lassus und Johann Eccard, und in freierer Bearbeitung, ganz frei mit Klavier- oder Orgelbegleitung bei Friedrich von Spee und Angelus Silesius, strenger und kirchlicher bei dem Protestanten Heinrich Schütz, einem Schüler des grossen Venezianers Giovanni Gabrieli. Im 17. Jahrhundert begannen unter den Protestanten die Versuche — vielleicht, weil sie den Mangel einer strengen liturgischen Musik fühlen mochten —, die reichgegliederte Rhythmik des kirchlichen Volksliedes zu vereinfachen, und im Anfang des 18. Jahr-

hunderts haben alle ihre Gesangbücher bereits die steife, bei einfacher Hebung und Senkung fast ohne alle Quantitätsverschiedenheiten stehenbleibende rhythmische Strophenform adoptiert, die uns heutzutage besonders abzustossen pflegt. Die katholischen Gesangbücher gingen den entgegengesetzten Weg; es wurde mehr neu geschaffen, aber im Geiste der Zeit, nicht der Würde des Gottesdienstes, bis wir in der von den Jesuiten in Köln herausgegebenen „Tochter Sion“ 1742 im allgemeinen schon den arg verflachten Charakter der modernen und modernsten (nur dem Worte nach) Kirchenlieder erblicken. Erst die neueste Zeit hat die alten Schätze wieder hervorgeholt; aber das Volk singt nur mehr einen kleinen Teil derselben. Viel des Besten scheint für immer verloren, eben weil der Volkscharakter wechselt und fortschreitet, und was noch gesungen wird, hat selten die ursprüngliche Form; in vielen Liedern haben wir uns der neuprotestantischen Weise angeschlossen.

Das moderne katholische Kirchenlied mit seiner leichtgeschürzten Melodie und seiner Einteilung in acht Takte nach Haydn-Mozartischer, aus der ins Äusserliche getriebenen zweiteiligen Rhythmik entsprossenen Manier bleibt nur ein schwacher Notbehelf in einer an religiöser Tiefe Mangel leidenden Zeit, und wenn auch manche modernen Kirchenlieder uns lieb geworden sind, ja völlig unentbehrlich erscheinen, weil sie uns seit frühester Jugend bekannt sind, so dürfen wir doch nicht leugnen, dass sie alle die Merkmale eines bedeutenden Verfalles an der Stirne tragen.