

Leipzig, den 31. October 1862.

Von dieser Zeitschrift erscheint wöchentlich  
1 Nummer von 1 oder 1½ Bogen. Preis  
des Bandes von 26 Nummern 2½ Tplr.

Neue

Insertionsgebühren die Petitzeile 2 Ngr.  
Abonnement nehmen alle Postämter, Buch-  
Musikalien- und Kunst-Handlungen an.

# Zeitschrift für Musik.

Franz Brendel, Verantwortlicher Redacteur. — Verleger: C. F. Kahnt in Leipzig.

Croutwein'sche Buch- & Musikh. (M. Bahn) in Berlin.  
Ad. Christoph & W. Kuhn in Prag.  
Gebrüder Hug in Zürich.  
Nathan Richardson, Musical Exchange in Boston.

N<sup>o</sup> 18.

Siebenundfunzigster Band.

D. Westermann & Comp. in New York.  
F. Schottensbach in Wien.  
A. Kieblein in Warschau.  
C. Schäfer & Koradi in Philadelphia.

Inhalt: Ueber das Wesen und die Berechtigung des rhythmischen und des einfachen Chorals. Von A. Müller von Reichelsheim. — Arrey v. Dommer's „Elemente der Musik“. Von Dr. Hermann Zoppf. — Kleine Zeitung: Correspondenz (Leipzig, Berlin). — Tagesgeschichte. — Vermischtes. — Kritischer Anzeiger. — Literarische Anzeigen.

## Ueber das Wesen und die Berechtigung des rhythmischen und des einfachen Chorals.

Von

A. Müller von Reichelsheim.

Motto: „Jedem das Seine!“

Wie die „Neue Zeitschrift für Musik“ von jeder bedeutungsvollen Bewegung im Musikleben Act zu nehmen pflegt, so dürfte auch eine erneute Beleuchtung dieses Themas vor ihr Forum gehören und mindestens einen Theil der Leser interessieren. Für Diejenigen, die dem Gegenstande ferner stehen, gelte die Bemerkung, daß man unter dem einfachen Choral den im Ganzen noch ählichen, fast ohne Ausnahme in gleichartigen Tönen hinschreitenden Kirchengesang versteht, während der rhythmische Choral verschiedenwerthige Noten begreift. Die Frage, ob in der Kirche — die Angelegenheit berührt vorwiegend den protestantischen Cultus — die erste und jüngere oder die zweite und ältere Form des Chorals die allein oder meist zu berücksichtigende sei, hat in den letzten Jahren viele Gemüther erhitzt und ist noch jetzt in vielen Theilen des deutschen Vaterlandes buchstäblich eine brennende. Fern von allem theologischen Parteigezänke, das man häufig unerquicklicher Weise in die Debatten hineingezogen, bestreben wir uns, die Sache möglichst objectiv von rein musikalischen Gesichtspunkten aus zu erörtern; vielleicht gelingt es uns, auf diesem Wege eine Vermittelung der divergirenden Ansichten anzubahnen.

I.

Da unbestritten die Kunstgeschichte eine praktische Aesthetik ist, so wird es zweckdienlich sein, wenn wir an ihrer Hand zur Betrachtung des vorliegenden Gegenstandes heranschreiten. Die Musik nennt man nicht ganz mit Unrecht die jüngste Schwester unter den Künsten, und dies gerade auch beziehentlich des rhythmischen Elementes, — und der Rhythmus ist es ja, der die streitenden Parteien in Be-

wegung setzt. Was versteht man aber unter Rhythmus? Derselbe ist nach unseren Begriffen die durch den Accent geordnete Bewegung in der Musik, oder die geregelte Folge schwerer und leichter, langer und kurzer Töne; das Gleichmaß in der Tonbewegung nennen wir Tact. Im Mittelalter und in der Epoche der Reformation, denen ja bekanntlich unsere besten religiösen Volkslieder entstammen, hatte man aber keinen Tact und Rhythmus im heutigen Sinne des Wortes; man hatte dafür Mensur (Maß). So viel die Forschung auf dem historisch-musikalischen Gebiete bis jetzt aus den vorhandenen Schriftwerken entziffern konnte\*), bestand dieselbe wesentlich in der Aus- oder Abmessung der Noten nach ihrem Zeitwerthe; als Normalmaß diente (in der damaligen größeren Notenschrift) die Brevis, die heutige Doppelganze, die wir bisweilen noch am Schlusse kirchlicher Tonwerke finden. Galt nun in einem Tonstücke eine größere Note immer zwei der folgenden kleineren Gattung, so hatte man Tempus imperfectum (unvollkommenen oder geraden Tact); galt aber eine größere Note immer drei der folgenden kleineren Gattung, so hatte man Tempus perfectum (vollkommenen oder ungeraden Tact) u. s. w.

So viel ist authentisch; daß die Mensuralmusik unserer Väter wol einen verschiedenen Zeitwerth der Noten kannte, nicht aber den geordneten Wechsel von Schwer und Leicht. Unzweifelhaft ein mühsam und theilweise sinnreich ausgedachtes System, enthielt die Mensuraltheorie (gleich der alten Scholastik) eine Menge Spitzfindigkeiten und überhaupt so viele unpraktische Dinge, daß sie keinen Vergleich mit unserm heutigen einfachen rhythmischen Systeme aushalten kann.

Mit dieser Mensuraltheorie correspondirte sodann eine noch im Kindesalter befindliche Metrik, und jene mußte nothwendig fallen, als Martin Opitz v. Boberfeld (1597 — 1639), „der Vater und Wiederhersteller der Dichtkunst“, eine durchgreifende Reform der Metrik vornahm und namentlich den Satz aufstellte, daß der Accent die Sylbe lang mache, während die ältere Schule die Sylben bloß zählte.

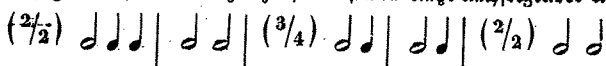
\*) Franco von Celin (um 1220) ist der erste bekannte und bedeutende Lehmeister der Mensuralmusik; als deren Gegensatz galt die musica plana, d. i. der aus gleichen Noten oder höchstens aus Noten von zweierlei Werth bestehende Kirchengesang. Die Mensuralmusik ging dann im 16. und 17. Jahrhundert allmählig in unser heutiges Tactsystem über.

Es ist sonnenklar, daß jener embryonische Zustand der Musik und der Poesie großen Einfluß auf den Choral ausüben mußte; wir begreifen deshalb, woher der häufige unmotivirte Tactwechsel, der unregelmäßige Satzbau und die Accentuirung tonloser Sylben stammen. Am Unangenehmsten wird jedenfalls das rhythmische Gefühl durch den häufigen Tactwechsel berührt. Ohne gerade übermäßig das heutige Nivellirungs- und Aplanirungssystem zu verehren, können wir doch nur eine Unstatthaftigkeit, einen groben Verstoß gegen die vernünftigen Kunstgesetze in jenem Wechsel erkennen. Selbst zugegeben, daß derselbe der Synkope in der modernen Musik entspricht, — was soll ein solcher Ruf, eine solche holperige Bewegung im religiösen Volksliede, dieser kleinen, abgeschlossenen Composition, die sich durch Einfachheit, Innigkeit, Würde, nicht aber durch unsätes, leidenschaftliches Wesen auszuzeichnen hat! Etwas ganz Anderes, wo, wie in „Eins ist Noth“, der eine Theil der Strophe im geraden und der andere im ungeraden Tacte gesetzt ist, oder auch wol, wenn, wie in „Was mein Gott will, g'scheh allzeit“ oder in „O Haupt voll Blut und Wunden“, eine oder mehrere vollständige Verszeilen in der Mitte der Strophe nicht der Haupttactart angehören\*).

Wir erkennen in allen unregelmäßig construirten „rhythmischen“ (?) Chorälen nur eine unentwickelte Musik, eine Psalmodie höherer Potenz, die Antecedenz der modernen Liedform; einzig in diesem Sinne haben sie ein Recht zu existiren, vom heutigen Kunststandpunkte aus erscheinen sie veraltet, gleich dem Melos (dem recitativischen Gesange) der alten Griechen.\*\*)

Mögen die überreizigen Partisane des rhythmischen Chorals bei diesem Ausdrucke nicht erschrecken! Eine jede Kunst und ihre Wissenschaft geht ihren Gang der Entwicklung, und unter den Künsten und Wissenschaften hat sich wol keine langsamere entwickelt, hat keine von jeher mehr Verrottetes und Antiquirtes über Bord geworfen, als eben die Musik und ihre Wissenschaft. Nur ein kleines Beispiel für viele, eines, das wir einem rhythmischen Chorale entnehmen. Es liegt uns nämlich die Melodie „In allen meinen Thaten“ vor, und zwar in ihrer Urgestalt „Insbruck, ich muß dich lassen“, componirt von Heinrich Isaac (1539), eine in ihrer heutigen Fassung gewiß herrliche Weise. Nun hat jene ursprünglichste Melodie

\*) Formen, wie die letztbezeichneten, und Sätze nachfolgender Art



„Christe, du Beistand deiner Kreuzgemeine“) vereinigen mit dem Tactwechsel doch eine gewisse Ordnung. Sämmtliche tactwechselnden Choräle empfehlen wir einer allgemeineren Beachtung und der ernsthaften Prüfung Seitens unserer Musiker. Sie bieten unstreitig dem Freunde der Kunstgeschichte und insbesondere dem Componisten vieles Interessante dar, wie wir denn fernerhin bei dieser Gelegenheit das Verlangen nach dem baldigen Erscheinen eines recht gelegenen Werkes über die alte Mensuraltheorie nicht unterdrücken können.

\*\*) Lassen wir auch hier einige Autoritäten sprechen. So sagt z. B. Marx in seiner „Allgemeinen Musiklehre“ S. 77: „In früheren Perioden (z. B. bei den Griechen und im Mittelalter) hatte die Musik ihre Rhythmik noch nicht selbständig ausgebildet, schloß sich vielmehr der Rhythmik der Poesie an.“ Ritter schreibt in seiner Abhandlung über rhythmischen Choralsang und Orgelspiel: „Aus dem 16. Jahrhundert, wo der Tact so gut wie keinerlei rhythmische Eigenschaft besaß, und die Lehre von der Rhythmik sowohl in der Musik als in deutschen Versbau sich zu entwickeln und auszubilden beginnt, stammen die sogenannten rhythmisch-wechselnden (besser: tactwechselnden) Choräle. Es sind diejenigen, gegen deren Wiedereinführung die meisten Stimmen sich erheben, da sie unseren heutigen Kunstgesetzen widerprechen“ zc.

(denn die heutige ist erwiesen mindestens die dritte) auf der drittlezten Sylbe der Strophe nachfolgende Notenschleife: a b a g f g f! Sicherlich würde Mozart — wir haben die feste Ueberzeugung davon — beim Anhören dieser „unverfälschten“ Melodie nicht zu Thränen gerührt, sondern eher zum Lächeln bewegt worden sein. Das ist aber eine alte Erfahrung in der Musikgeschichte — und die Kunstgeschichte ist auch ein Kunstgericht —, daß ausgeschmückte (figurale) lyrische Formen in der Musik bei Zeiten dem Fluche der Veraltung anheimfallen, weniger dagegen die streng gearbeiteten oder die mehr zu technischem Zwecke componirten Stücke. So sind in der Claviermusik viele Adagio's z. von Clementi, Haydn, ja von Mozart schon antiquirt, während sich die älteren Bach'schen Fugen und die brillanten Scarlatti'schen Sonaten noch auf dem Repertoire der Gegenwart erhalten. Andere Zeiten, andere Gefühls- und Geschmacksrichtung.

Dahes Anathem der Veraltung trifft nicht alle rhythmischen Choräle. Eine Anzahl, die ich aber nicht groß nennen möchte und die mehrentheils dem 17. Jahrhundert entstammt, entspricht auch noch dem musikalischen Geiste der Neuzeit und enthält theilweise so viele rhythmische Feinheit und Originalität (obwol man hin und wieder der Psalmodie eine unschuldige Concession machen muß), daß man sie ohne Uebertreibung zu den edelsten Perlen im Kranze der musikalischen Lyrik zählen darf. Wir erwähnen unter diesen Melodien nur das feiner citirende „Herzliebster Jesu, was hast du verbrochen?“, das reizend-rhythmische „Wer nur den lieben Gott läßt walten“, beide in äolischer Tonalität, die erste im Tempus imperfectum, die zweite im Tempus perfectum gehalten.

In diesem Sinne, solchem Meistergesange gegenüber konnten sich Männer wie Winterfeld und Tucher allerdings mit Begeisterung für die alte und unverfälschte Form des Chorals erklären, und auch unsere schwache Stimme sagt von ganzem Herzen Amen dazu.

Mit dem erwähnten Fortschritte der Musik und der Metrik wurde man zu der Nothwendigkeit gedrängt, das unserem Kunstgeföhle Widersprechende in den rhythmischen Chorälen durch deren Zurückführung auf den einfachen (qualitativen) Rhythmus zu beseitigen; auch mag, wie Ritter meint, der allgemeinere Gebrauch der Orgel dabei nicht ohne Einfluß gewesen sein. Mit Unrecht aber erkennen Viele in dem so rectificirten Choral eine Geburt der kalten Orthodoxie und des flachen Indifferentismus, von denen im 17. und 18. Jahrhundert die Kirche heimgesucht wurde. Diese Purification war an und für sich ein rein musikalischer Proceß, eine künstlerische Nothwendigkeit und insofern „providentieller“ Natur. Man ging allerdings in dieser Sache viel zu weit, indem man sämmtliche rhythmische Choräle aplanirte und die so ausgeglichenen Melodien zu langsam sang, was allerdings mit einer Erkaltung des religiösen Geföhles im Zusammenhange stehen dürfte. Erwähnt sei hier auch die gewaltsame Transformation vieler ursprünglich in ungerader Tactart gesetzter Choräle in die gerade Tactart, wie z. B. der Melodien „Allein Gott in der Höh sei Ehr“, „Freu dich sehr, o meine Seele“, „Gott des Himmels und der Erden“, die wahrscheinlich aus Furcht vor dem profanen Walzertempo bewerkstelligt wurde: eine Furcht, die bei der rasenden Schnelligkeit des heutigen Tanzes ganz gegenstandslos erscheint.

(Schluß folgt.)