

Zeitschrift: Schweizerisches Jahrbuch für Musikwissenschaft
Herausgeber: Neue Schweizerische Musikgesellschaft
Band: 1 (1924)

Artikel: Zum Problem der religiösen Musik
Autor: Cherbuliez, A.-E.
DOI: <https://doi.org/10.5169/seals-835028>

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: 08.01.2026

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

Zum Problem der religiösen Musik.

Von A.-E. Cherbuliez (Chur-Zürich)

Vorbemerkung. Seit jeher hat Basel ein ehrwürdiges Beispiel liebevollen praktischen, wie theoretisch vertieften religiösen Lebens gegeben. Auch die *religiöse* Musik in ihren mannigfachen Erscheinungsarten hat dort eine hocheufreuliche Förderung erfahren, die seit Jahrhunderten ununterbrochen anhält. Ja, nicht einmal in jener für die Kirchenmusik unheilvollen Frühzeit der deutsch-schweizerischen Reformation, wo mancher Organist tränenden Auges zusehen musste, wie man ihm seine prächtige Orgel, als unwürdig des neuen Kultes, zerschlug, verschwand die Königin der Instrumente ganz aus Basels Kirchen.

In den letzten Jahren ist überall das Interesse und, man darf auch sagen, das Verständnis für die religiöse Musik neu erwacht. Alte Werke werden in erhöhtem Mass in den Programmen ernster Konzertinstitute berücksichtigt; die Komponisten der neuen Zeit verschmähen nicht, Werke religiösen Gehaltes zu schaffen. Basel ist auch hier an erster Stelle zu nennen. Derselbe hervorragende Dirigent Dr. H. Suter, der mit seinem Basler Gesangverein im herrlichen Münster weihevollere Aufführungen (von europäischem Ruf) der Passionen und geistlichen Oratorien unserer grossen Meister veranstaltet, hat auch zum hundertjährigen Jubiläum des eben genannten Vereins ein grossangelegtes Chor-Orchesterwerk geschrieben, das ja in diesen Tagen der Zusammenkunft der Musikforscher in Basel wieder aufgeführt wird. Es ist von echtem kosmisch-

religiösem Geist erfüllt und bedeutet ein neues Ruhmesblatt in der baslerischen Geschichte der religiösen Musik.

Die theoretische und historische Untersuchung kirchenmusikalischer Probleme ist ebenfalls in Basel stets auf erfreulicher Höhe gestanden, nicht zuletzt durch das Interesse, welches ihr die jetzigen Vertreter der Musikwissenschaft an der Universität in ihren Schriften und Vorträgen entgegengebracht haben.

Aus allen diesen Gründen erscheint es geboten, auch in dieser Festschrift jenes wichtigen und eigentümlichen Zweiges der uns so teuren Kunst zu gedenken und einige Beziehungen wissenschaftlicher, historischer, künstlerischer und sozialer Art zu beleuchten, die das Problem der religiösen Musik auch für den Musikforscher zu einer der fesselndsten gesamtmusikalischen Fragen stempeln.

I. Musikwissenschaft und religiöse Musik.

Nicht jedes philosophische System baut auf religiösen Betrachtungen auf. Die religiöse Weltanschauung kann am Anfang alles Philosophierens stehen, oder als ein Teil einer allgemeinen philosophischen Weltanschauung geschildert werden, oder in einem denkerischen System gar keine Rolle spielen. Ähnlich ist es mit Musikwissenschaft und religiöser Musik bestellt. Besteht eine organische gedankliche Verbindung zwischen beiden und, wenn ja, ist sie koordinierend oder subordinierend? In einer Zeit, wo sich der Begriff «Musikwissenschaft» noch nicht allseitig klar in bezug auf Umfang, Grenzgebiete, Methode und Gehalt gestaltet hat, ist diese Frage gewiss nicht müssig, denn sie ist eine Anwendung jenes grösseren und allgemeineren Problems über das Verhältnis von Glauben und Wissen. Jede Wissenschaft beruht zunächst auf der Erforschung von Tatsachen und Zusammenhängen, die nur mittels der Technik eines methodisch-rationalen Denkens und Erkennens möglich ist. Die Wissenschaft tritt so in den Dienst der Erkenntnis, den einzigen, der ihrer würdig ist. Das Streben nach Erkenntnis ist ein Ausfluss der uns innewohnenden

Ueberzeugung, dass in viel höherem Masse, als wir es nachweisen können, oder bis jetzt wissen, Beziehungen tieferer Art zwischen den Dingen, den Menschen, den Ideen bestehen. Diese Ueberzeugung entsteht in jeder Einzelpersonlichkeit auf die verschiedenste Weise. Negativ durch die Einsicht der geringen Reichweite unserer Erklärungen über Sinn und Beschaffenheit aller unseren Sinnen zugänglichen Dinge; positiv durch Einflüsse der Erziehung, der Vererbung, durch eine nicht beweisbare Intuition kosmischer Art. Wir fühlen, dass hinter all diesen Beziehungen eine schöpferische Kraft lebt, die nicht von uns ausgeht, die über uns steht, für welche Ideen, Menschen, Dinge höchstens Werkzeuge sind. Wesen und Absichten dieser schöpferischen Kraft zu verstehen, bedeutet das Höchstmass unserer geistigen Befriedigung, bedeutet das einzig echte Ziel unserer gesamten individuellen und kollektiven Entwicklung, zu dessen Erreichung das Streben nach Erkenntnis unumgänglich Voraussetzung ist. Damit ist der Erkenntnisinhalt der Wissenschaft grundsätzlich umschrieben: Jede Aufdeckung neuer Beziehungen, neuer Tatsachen ist an sich nicht Schaffung eines neuen Zusammenhangs, der etwa vorher nicht dagewesen wäre, sondern nur dessen Hineinrücken in unsern, so begrenzten Gesichtskreis. Mehr Zusammenhänge, als in den Dingen, den Menschen, den Ideen selbst liegen, kann keine Wissenschaft erzeugen; sie alle zu kennen, hiesse im Besitz einer geistigen Potenz sein, die nur jene schöpferische Kraft haben kann, die diese Beziehungen geschaffen hat.

Die Anerkennung der schöpferischen Kraft als eines ausnahmslos geltenden, über- und irrationalen Grundgesetzes beeinflusst die Bildung unserer Weltanschauung in ausschlaggebender Weise. In diesem Augenblick lebt in uns der Glaube an das Göttliche, in dessen Gewalt das Kleinste und das Grösste, das Schönste und Grauenhafteste, das Lebendige und das Tote gegeben ist. Dadurch wird am Stand und Umfang der wissenschaftlichen Erkenntnis noch nichts geändert; alle Erkenntnis ist damit durchaus noch

nicht mit einem Schlage da. Unser Streben nach Erkenntnis behält weiterhin seinen Daseinsgrund, die Objekte der Wissenschaft sind nach wie vor da, jene Beziehungen bleiben immer noch in vielen Fällen ein Rätsel. Was sich geändert hat, ist der Sinn unseres Strebens nach Erkenntnis, ist der Geist, in dem es vor sich geht. Es ist nunmehr getragen von einer wundervollen und grossartigen Grundlage. Die Lücken des Wissens und Erkennens sind eher Maschen in einem Netz, als Löcher in einem Tuch vergleichbar. Das Netz ist gewoben und getragen von der Kraft des Glaubens. Die Einheitlichkeit des Glaubens begünstigt die einheitliche Richtung der Erkenntnis und die Stärke der Intuition. Das Göttliche bleibt unserm begreifenden Denken durchaus irrational; ein Strom von Geheimnissen, die Menschenverstand nur mittelbar ahnen, nicht unmittelbar entschleiern kann, umgibt das göttliche Prinzip. Geistiges und Unsichtbares sind seine hervorstechendsten, wenn auch nicht einzigen Merkmale; denn auch Sichtbares und Materielles kann als Träger göttlichen Lebens erscheinen. Wenn beides, das Geistige und Materielle in vollkommenster Art gemischt sind, nämlich so, dass das Geistige als wertvoll unbedingt überwiegt und das Ungeistige in unsern Sinnen eine maximale ästhetische Befriedigung auslöst, dann zeigt sich das Göttliche in der Form des Künstlerischen.

Je mehr also ein Forschungsgebiet mit Ursachen und Wirkungen verknüpft ist, die auf das Geistige, Unsichtbare, Seelische, das hinter der Erscheinung der Dinge Liegende an sich hinweisen, oder mit ihm durch das Künstlerische verbunden sind, desto eher wird in diesem Forschungsgebiet der Glaube an ein Göttliches, an das Religiöse, wegleitend und lebendig sein (müssen), nicht als sein Inhalt, sondern als seine tiefste Grundlage. Damit ist keine Unterordnung der Kunst unter die Wissenschaft behauptet. Aber auch nicht das Gegenteil. Denn, obwohl es richtig ist, dass in keiner Kunst das Wissenschaftliche ausschlaggebend wirkt, erscheinen in manchen Wissenschaften künstlerisches

Schauen und Empfinden als unentbehrlich, nicht weil Kunst der Wissenschaft übergeordnet ist, sondern weil die betreffende Wissenschaft der Erforschung einer Kunst dient.

Diese Fundamentierung einer Wissenschaft auf dem Glauben an das Göttliche ist um so natürlicher, je eher das religiöse Leben und Erleben in ihrem Bereich irgendwie unmittelbaren Ausdruck finden kann und je mehr dies ohne den Umweg über das Künstlerische möglich ist.

Wem religiöser Glaube nicht Zugabe, sondern Mark des Lebens ist, der wird von ihm aus, als dem liebenswertesten und ursprünglichsten Kernpunkt, solche Wissenschaft verstehen, befruchten, historisch und sachlich ableiten wollen.

In mehrfachem Sinne ist demnach die *Musikwissenschaft* in dieser eigenartigen, man darf sagen bevorzugten Lage. Verstehen wir darunter einen Sammelausdruck für die wissenschaftlich-übersichtliche Ordnung, in stofflicher und geschichtlicher Beziehung, sowie die rationale und seelische Durchdringung der Welt der Töne, so besitzt sie einen Zugang zum Göttlichen über das rein Künstlerische; denn da sie sich mit Erschaffung, Wiedergabe, Analyse von künstlerischem Wert befasst, steht sie in unmittelbarer Verbindung mit Seelischem, Irrationalem, Geistigem, Unsichtbarem. Ein noch direkterer Zugang zum Göttlichen, zum menscheitumfassenden Bereich religiösen Lebens steht ihr aber offen in der *religiösen Musik*.

Von hier aus, im Sinn obiger Gedankengänge, wären die Fundamente der Musikwissenschaft aufzubauen, von den Masstäben der religiösen Musik aus *musikwissenschaftliche* Erkenntnis zu folgern. Die selbstverständliche Voraussetzung, dass letztere aus dem Wesen der *Tonkunst* abgeleitet werden muss, spezifiziert sich also in dem Augenblick, wo man die religiöse Tonkunst als die eigentliche, die ursprüngliche, die wichtige Art der Musik auffasst. Die enge sachliche Verbundenheit von Religion und Musik bestärkt diese Auffassung. Beiden gemeinsam ist völlige Immaterialität bei grösster psychischer Realität. Das reli-

giöse Erlebnis ist ausschliesslich geistig zu verstehen, ein Vorgang, der ohne irgend welche äussere Einwirkung rein seelisch-unsichtbar sich äussert. Auch das musikalische Erlebnis, besonders in der Form der Inspiration, ist in diesem Sinn durchaus immateriell. Ungreifbar, unsichtbar sind die Tonwellen, die das eigentliche Material der Tonkunst darstellen. Aber welch ungeheure Kraftquelle bedeutet der Glaube dem einzelnen, ja der Menge. Die grössten äusserlichen Wirkungen der Menschheitsgeschichte lassen sich als indirekte Folgen der Glaubenskraft erklären. Welche Eindringlichkeit und Wirklichkeit hat das unfassbar geistig-religiöse Erlebnis für den dadurch Begnadeten! Und in wie hohem Masse kann Musik eine bestimmende Wirkung auf den Menschen ausüben, wie unwiderstehlich kann ihre aufpeitschende Macht sein, wie wunderbar kann sie tiefstes Leid trösten, das Innerste der Seele berühren, alle Affekte wecken und löschen, wie plastisch und lebendig prägt sie sich dem dafür Zugänglichen ein! So sind auch die ethischen Wirkungen von Religion und Musik ähnlich. Beide sublimieren alles ihnen Erreichbare; das Niedrige veredelt sich; das Materielle vergeistigt sich; das an Zeit und Ort Gebundene verallgemeinert sich; das Zufällig-Aeusserliche wird zum Generell-Innerlichen gewandelt. Insbesondere lösen Musik und Religion Wirkungen aus im Gebiet unserer sittlichen und moralischen Anschauungen. Die Tugend, die Reinheit, die edle Gesinnung, Treue, Opferwilligkeit, Hingabe — und die Kraft des Glaubens zu schildern und ausströmen zu lassen, auszulösen und zu bekräftigen sind beide, wie sonst nichts, geschaffen.

Es ist wohl nicht übertrieben, wenn man sagt, dass Musikwissenschaft wie wenige andere Forschungsgebiete darauf angewiesen ist, Formen und Folgeerscheinungen religiöser Strömungen zu berücksichtigen. Stilfragen, Formgesetze, geschichtliche Wandlungen, Interpretationsregeln, Aesthetik des musikalischen Schaffens versprechen vielfach erst dann eine fruchtbare musikwissenschaftliche Betrachtung, wenn dieses religiöse Element in seinen unendlich

mannigfaltigen expliziten und impliziten Abstufungen erkannt wird.

Der Kenner der frühmittelalterlichen Musikästhetik wird bemerken, dass in gewisser Beziehung der hier abgeleitete Standpunkt auf anderen Wegen von den drei philosophischen Systemen erreicht wird, die im ersten vorchristlichen Jahrhundert von Alexandria, jenem wichtigen hellenisch-orientalischen Geisteszentrum, ausgingen.¹ Gemeinsam ist nämlich der neu-pythagoräischen, der jüdisch-alexandrinischen und der neu-platonischen Lehre die Ansicht, dass erst die mystische Vereinigung mit der Gottheit das wahre Wissen ermöglicht und dass die Erkenntnis nur dann fruchtbar wird, wenn sie durch den Glauben an das Göttliche getragen ist. Das irrational-künstlerische Element der alexandrinischen Musikästhetik liegt nun zwar hauptsächlich in der Koordinierung, wenn nicht gar Subordinierung des vernunftgemässen Denkens mit bezw. unter die unmittelbare göttliche Offenbarung; denn sowohl für Nikomachus von Gerasa (etwa 150 n. Chr.), den bedeutendsten Neupythagoräer, wie auch Philo von Alexandria, den Begründer der jüdisch-alexandrinischen Schule (etwa 20 n. Chr.), ist Musik eine enzyklische Wissenschaft, keine Kunst; gerade das sinnliche Element in ihr sei das, was den direkten Verkehr des Menschen mit der Gottheit, einem rein geistigen Wesen, hindere. Einzig die Neuplatoniker, Plotin an ihrer Spitze (205—270 n. Chr.), stehen dem Sinnlich-Schönen nicht feindselig und asketisch gegenüber; sie fassen es als unterste Stufe des Schönen überhaupt (des «Urschönen», der «grossen Schönheit») auf, durch dessen Anschauung die Seele der Offenbarung des Göttlichen teilhaftig wird; das Kunstschöne ist die Mittelstufe zwischen dem Sinnlich-Schönen und dem Urschönen. Die sinnlich-schönen Elemente der Musik, Melodik, Harmonik, Rhythmik sollen uns also nur den Weg ebnen zum Kunstschönen, d. h. der geistigen, hinter der äusseren Erscheinung des Kunstwerks stehenden und

¹) Vgl. H. Abert, *Musikanschauung des Mittelalters*, Halle 1905. 1. Kapitel.

aus seinem inneren Wesen quellenden Schönheit, welche ihrerseits durch ihre ethisch-sublimierende Wirkung unser geistiges Auge vollkommen reinigt, so dass wir, das Urschöne erblickend, in direkte Verbindung mit dem Göttlichen treten können, und zwar unter Verzicht auf rationales Denken, unter Zuhilfenahme des Zustandes der mystischen Ekstase. Plotin wird also dem künstlerischen Charakter der Tonkunst selber durchaus gerecht.

Dass Plotin hier erwähnt wird, hat noch andere Gründe. Es drängt sich — *mutatis mutandis* — eine Parallele auf zwischen dem Zustand der Musikpraxis und Musikwissenschaft im ausgehenden Altertum und in der Jetztzeit. Damals ein greller Abstand der tatsächlichen Musikverhältnisse von den rein abstrakten Spekulationen der Musikwissenschaftler. Heute ein fast ebenso grosser Abgrund zwischen der modernen Kompositionspraxis und der offiziell gelehrten Fachwissenschaft, Aesthetik und Musikphilosophie. Damals die unaufhaltsame Degeneration der antiken Musik, die einer geistlosen Verweltlichung immer mehr anheimfiel; heute eine Tonkunst, die dem Ideal der in ihrer geistigen und ästhetischen Vollendung wohl nicht angreifbaren klassischen (Wiener) Kunst völlig fremd geworden ist und deutliche Zeichen einer formalen und ästhetischen Ueberreizung aufweist.

In diesem kritischen Zeitpunkt erstand dem ausgehenden Altertum, dem angehenden Mittelalter in Plotin ein wissenschaftlich überlegener Geist, in dem noch einmal, aufbauend auf Plato und Aristoteles, der Glanz des griechisch-klassischen Musikideals hell aufstrahlt; aber seine Lehre, die der Musikwissenschaft Vertiefung brachte, ohne die Aufgaben der lebendigen Tonkunst schief zu interpretieren, wurde nicht gehört und nicht beherzigt. Seine implizite Warnung, weder in scholastische Pedanterie, noch in symbolisch-allegorische Phantastik zu fallen, könnten heute manche musikwissenschaftlich mehr oder weniger problematische Strömungen in der Beurteilung der Musik beherzigen. Seine Forderung, dass gerade der Musiker und

die Musik ein Beispiel geben sollten für den Aufschwung aus der Sinnenwelt zum Uebersinnlichen, ohne das Sinnliche, mit dem nun einmal auch die Tonkunst zu tun hat, zu verdammen — sie ist geradezu aktuell zu nennen. Die plotinische Aufhebung des normalen Selbstbewusstseins und sein Ersatz durch den künstlerischen Seelenzustand der Verzückung ist eine ganz moderne Einstellung auch in der Musik. Und dass Plotin sie nur als Mittel der unmittelbaren Offenbarung des Absolut-Geistigen, des Göttlichen, verwendet wissen will, als die Krönung einer seelischen Entwicklung, deren innerstes Motiv das Verlangen nach dem Guten (Eros) ist — das wäre für manche moderne musikalische Ekstase ein heilsames Korrektiv! Und ist die hellenisch-alexandrinische Idee der Katharsis, der reinigenden Wirkung der Musik (psychisch wie sogar physisch zu verstehen), von der Plotin in so überzeugender Weise spricht, nicht auch etwas, was unsere an moralischer und nervöser Depression so reiche Zeit und Kunst gebrauchen könnte?

II. Kategorienlehre der religiösen Musik.

«Religiöse Musik» ist ein weitmaschiger Ausdruck, der auf verschiedene Arten in bestimmtere Komponenten zerlegt werden kann. Man kann auf Grund der praktischen Verwendbarkeit bzw. Zweckbestimmung, oder je nach Art der religiös-psychologischen Einstellung des Komponisten oder schliesslich mit Berücksichtigung des in allen Künsten wichtigen Symbolbegriffs vorgehen.

Die Frage nach der Zweckbestimmung ergibt drei einander übergeordnete Formen. Die *kultische* Kirchenmusik schliesst sich eng an einen bestimmten kirchlichen Kult an; massgebend für ihren Stil, äussere Form, Text und Sprache, für die Ausführungsmittel ist eine bestimmte kirchliche Norm, eine bestimmte Liturgie. Sie ist Dienerin, aber unentbehrliche Dienerin der religiösen Zeremonie; sie dient der Erhebung der Gläubigen im Gottesdienst, der Erhöhung der Schönheit und Eindrucks kraft der kultischen Hand-

lungen, sie gehört unbedingt ins Gotteshaus. Sie ist die gebundenste, aber vielleicht auch reinste Form der religiösen Musik, denn sie ist ohne die kultische Handlung, ohne die Mitwirkung des kultischen Textes undenkbar. Unter den christlichen Bekenntnissen ragt das römisch-katholische durch reiche kultische Kirchenmusik hervor. Auch musikalisch waren einst die römische, die mailändische, mozarabische, gallikanische und fränkische Liturgie von einander verschieden, und nicht ohne Schwierigkeiten wurden die mannigfachen Formen der kultischen Kirchenmusik katholischer Konfession wieder vereinheitlicht. Auch die byzantinische Kirche hatte eine reichentwickelte kultische Musik. Liturgie, feststehende Mess- und Offiziumsgesänge, Psalmen, Allelujaweisen und Hymnen syrischen Ursprungs (später z. T. von Rom übernommen) wurden von Sängerschören in prächtigen Gewändern, wahrscheinlich mit Orgelbegleitung vorgetragen. Auch der Protestantismus weist klar ausgesprochene kultische Kirchenmusik auf. Die evangelische Liturgie ist besonders im 16. Jahrhundert im Gebiete des lutherischen Bekenntnisses reich und künstlerisch hochstehend. Einzelsalmodien am Altar, von der Orgel gestützte Chorpssalmodien, ein- und mehrstimmiger Chorgesang, Gesamtchoräle und Soloorgelspiel liefern zahlreiche wertvolle Beispiele echt kultischer vokal-instrumentaler Kirchenmusik. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts sind mehrfache Versuche zur Modernisierung der protestantischen kultischen Musik in Form von neuen liturgischen Ordnungen gemacht worden. Noch heute stellen ein gesungenes Stundengebet, ein lutherischer Abendmahlwechselgesang, eine liturgische Messe reine Typen kultischer Kirchenmusik dar.

Ihr in der stilistischen Begrenzung übergeordnet ist *geistliche Musik*,²⁾ entstanden als Niederschlag eines bestimmten religiösen Glaubensbekenntnisses mit dem Endzweck, sich von weltlicher Musik deutlich zu unterscheiden,

²⁾ Vgl. Peter Wagner, Einführung in die katholische Kirchenmusik. Düsseldorf 1919. § 1.

religiöse Sammlung und Erbauung hervorzurufen. Jedes Bekenntnis äussert sich in dogmatischen Einstellungen, in einer bestimmten psychischen Atmosphäre; auch dies muss in der geistlichen Musik im Stil, ja bis in musikalisch-technische Einzelheiten hinein zum Ausdruck kommen. Jede kultische Kirchenmusik ist auch geistlich, aber nicht umgekehrt, d. h. geistliche Musik kann in kultischem Rahmen verwendet werden, muss es aber nicht. Daher ist ihr Platz auch im Haus bei der Andacht, in der Öffentlichkeit nicht gottesdienstlicher Art; bei vaterländischen, politischen, ja gesellschaftlichen Anlässen, die aus Tradition oder noch besser ihrem inneren Wesen nach durch ein tönendes religiöses Bekenntnis eingeleitet, beendet, unterbrochen werden. Die Trauermusik für einen gefallen Helden, die freien Formen der Motette und Kantate religiöser Richtung, aber auch der «Wach-auf»-Chor aus den «Meistersingern» gehört hierher. Daraus geht schon hervor, dass auf liturgische Elemente keine Rücksicht genommen zu werden braucht, dass subjektive Interpretation des Textes, Freiheit in der Wahl der musikalischen Technik möglich ist. Es ist diese Form der religiösen Musik, die in ihrer mittleren Gebundenheit bei ziemlicher stilistischer Bestimmtheit vielleicht die umfangreichste und individuell interessanteste Literatur aufzuweisen hat. Hier treffen wir Lassos Busspsalmen, Bachs Kantaten, Händels Anthems, Verdis konzertmässige Bearbeitung der Sequenz «Stabat Mater», aber auch Brahms' vier ernste Gesänge, viele liturgisch unbrauchbare Messen und Requiems, von Bachs H-Moll- und Beethovens D-Dur-Messe bis zu Berlioz' und Brahms' Requiem, C. Francks Béatitudes — eine fast unübersehbare Menge künstlerisch höchstwertiger Werke.

Es gibt aber, auf noch breiterer Grundlage, *religiöse Musik in der allgemeinsten Form*, einzig und allein genährt von der Inspiration, die religiöser Glaube als solcher, das seelische Hingegebensein an ein Göttliches oder das innere Sichaufschwingen zum Ewigen vermittelt. Ihre Entstehungsursache ist nicht notwendigerweise der Wunsch, religiös

zu erbauen, wie bei kultischer und geistlicher Musik; ihr Zweck ist nicht immer, andern den Weg zu Gott zu bahnen. Sie wird aus einer unentrinnbaren inneren Notwendigkeit geboren; kein Kult, keine Konfession, keine Form und Technik, kein Text bindet sie; sie ist geboren nur aus dem feierlich erhabenen oder demütig zerknirschten Zustand einer in tiefster Seele aufblühenden innigen Gemeinschaft mit dem Göttlichen, Kosmischen, Uebersinnlichen. Daher kann sie auch als absolute Instrumentalmusik auftreten. Weil aber eine intensive religiöse Inspiration, die weder konfessionell noch kultisch bewusst orientiert ist, ein nur seltenes Geschenk heiliger Stunden wenigen Auserwählten wird, ist diese allgemeinste Form religiöser Musik nicht oft echt und schlackenrein zu finden. Beethovens Canzona di ringraziamento offerta alla divinità da un guarito (im lydischen F-Dur) aus dem A-Moll-Streichquartett op. 132, das Adagio der Neunten Sinfonie von Bruckner («Dem lieben Gott gewidmet»), das «Parsifal»-Vorspiel von R. Wagner, Bachs Präludium und Tripelfuge in Es-Dur seien hier genannt. Gerade letzteres Werk, obwohl reine Instrumentalmusik, strömt so starke Religiosität aus, dass im Präludium die Versinnbildlichung der göttlichen Majestät an sich, in der Fuge die Trinität (ruhig und überirdisch in der ersten, irdischer Gestalt verbunden in der zweiten, brausenden Pfingstgeistes voll in der dritten Fuge, musikalisch verbunden durch das gleiche Thema) gesehen wird.³⁾ Auch Mischtypen erkennt man: Beethovens Missa solemnis war als liturgische Messe projektiert und wuchs unter der Hand gewissermassen zu einem so subjektiven Bekenntniswerk, dass nicht nur der kultisch-liturgische Rahmen gesprengt wurde, sondern auch an mancher Stelle der Eindruck entsteht, dass es sich hier auch nicht mehr um «geistliche Musik» im obigen Sinn, sondern um im allgemeinsten Sinne «religiöse Musik» handelt.

Eine völlig andere Einteilung der religiösen Musik ergibt sich, wenn man sie nach der besonderen Art der reli-

³⁾ Vgl. Albert Schweitzer, J. S. Bach, Leipzig 1908. S. 255.

giösen Einstellung beurteilt. Wenn das religiöse Erlebnis entsteht durch Herabneigen der sich offenbarenden und spendenden Gottheit zum Menschen, so kann man von *katabatischer* Religionsauffassung sprechen.⁴⁾ Die Gnade Gottes, die Erleuchtung durch die Heilswahrheiten, aber auch seine Strafe, sein Zorn sind ein Geschenk, ein Gericht von oben, das der Mensch, verharrend in Gebet und Andacht, demütig und schauernd empfängt. Katabatisch-religiöser Zustand der Seele bedeutet nicht einfach Passivität, sondern Entsubjektivierung. In wesentlichen Punkten ist daher im Bereich des Christentums das katholische Bekenntnis katabatischer Art. Fordert man aber vom Menschen, damit er zu Gott gelange, ein bewusst-subjektives Aufringen zum Ewigen, ein Anspannen aller persönlichen Kräfte, ein gewolltes und innerlich erarbeitetes Eintreten in die übersinnliche Verbindung mit dem Göttlichen, so ergibt sich eine *anabatistische* Deutung der Religion. In analoger Weise ist sie als die neuere, dem Protestantismus nahestehende Auffassung zu bezeichnen. Je enger der Zusammenhang ist, den man zwischen religiöser Einstellung und dem Stil der aus ihr geborenen religiösen Musik annehmen zu dürfen glaubt, desto mehr wird diese auch katabatische oder anabatistische Züge aufweisen, ja man ist überrascht, wie deutlich bei gewissen Werken der religiösen Musik dies feststellbar ist. Die Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister⁵⁾ ergeben interessante Kommentare zu den Merkmalen katabatischen und anabatistischen Stiles, wie sie sich aus der Analyse ihrer Werke ableiten lassen. Palestrina, Mozart und Haydn sind im wesentlichen katabatisch, ihre Kunst eine Gnade von oben, eine Sprache aus dem Jenseits, Zuspruch und Trost, der aus lichten Höhen zur leidenden Menschheit herabsteigt. Katabatisch ist im besondern die Entmaterialisierung des musikalischen Stils,

⁴⁾ Vgl. Paul Kleinert, Musik und Religion, Gottesdienst und Volksfeier. Leipzig 1908. S. 53.

⁵⁾ Vgl. Franz Dubitzky, Die Religionsbekenntnisse unserer Tonmeister. Langensalza 1908.

die weihevollste Abgeklärtheit, die von irdischem Empfinden befreite seraphische Frömmigkeit, Heiligkeit und mystische Erhabenheit, die Reinheit der Harmonien, die edle Sangbarkeit der abgerundeten und geglätteten melodischen Linien, Vorzüge, die am vollendetsten bei Palestrina und seiner Schule, aber in bemerkenswertem Masse auch z. B. bei Mozart und Haydn, bei Pergolese und Scarlatti usw. zutage treten. Da der katabatische Stil eine starke Hervordrängung der individuellen Subjektivität nicht zulässt, ist eine seiner normalen Folgen auf musikalischem Gebiet, dass er einen ziemlich universalen Charakter hat, relativ unabhängig von Ort und Zeit in seiner Wirkung ist. Beethoven, Wagner, Berlioz schufen nicht nur ihre religiöse Musik, sondern allgemein-psychologisch in anabatischer Einstellung. Sie trotzen und stürmen hinan; sie quälen und zerfurchen sich; es wetterleuchtet und grollt in ihren Werken, es staut und entlädt sich mit titanischer Gewalt. Die viel grössere Subjektivität ihrer religiösen Musik bewirkt, dass der Rassencharakter des Komponisten sich deutlicher auch in seinem Werk spiegelt; anabatische Kunst hat im allgemeinen nicht so universellen Charakter wie katabatische. Bis in technische Einzelheiten liesse sich Anabatisches und Katabatisches verfolgen. Modulation, Steigerungsanlage, Thematik, Textinterpretation, Instrumentation, Koloristik usw. fallen je nachdem verschieden aus.

Mischtypen könnte man Bach, Händel und Bruckner nennen. Dass Bach anabatische Züge in seinen kühnen, Härten offenbar bewusst verwendenden Harmoniefolgen, in seiner herben Kontrapunktik, in seinen gewaltigen Orgelpunkten, in seiner oft ungewöhnlichen Ausmass nicht scheuenden Tonmassenarchitektur zeigt, ist zum Teil wenigstens aus den wesentlichen Eigenschaften des germanischen Protestantismus zu erklären. Aber auch das innere Leuchten der Vergeistigung, ja die vorreformatorische Mystik des Mittelalters, die weltflüchtige Jenseitssehnsucht, kurz, echte, religiös-musikalische Katabatik treffen wir vocaliter und instrumentaliter bei ihm an. Bruckner ist zunächst persönlich

durchaus katabatisch veranlagt gewesen; sein Geist träumte in Sternenhöhen, das Korrelat seiner wunderbaren Lebenskindlichkeit war die göttliche Einfalt seines Genius. Zu seinen Mitmenschen sprach er als Komponist erst, als sein Innerstes, katabatisch geklärt, sich seinem einzigen Ziel: Gott, mit seinem einzigen seelischen Motiv: der Frömmigkeit, ernstlich genähert hatte.⁶⁾ Sein Ruhm ist das Adagio in der Instrumentalmusik; seine katabatische Stärke aber die E-Moll-Messe, gleich einer aussermenschlichen, jenseitigen Vision, ohne die gigantischen, sich türmenden Bögen einer Bachschen «Sanctus»-Musik, ohne den donnernden Ansturm eines Beethovenschen «Gloria», voller Stille und seelischer Scheu, mit gleichsam ausgeschaltetem irdischem Denken. Anabatisch hingegen ist überwiegend Bruckners «religiöse Musik» in den Sinfonien: Tiefsinn und Schmerzensreichtum, Tragik und wehmütige Resignation, alles in sehr persönlicher Färbung gehalten, sind ihre Merkmale.

Wieder ein anderes Licht fällt auf die religiöse Musik, wenn man einen Hauptwert der Kunst darin sieht, dass sie den Menschen zur unmittelbaren Wahrheit führt, von der er für gewöhnlich durch eine Unmenge utilitaristischer und konventioneller Symbole wie durch einen trüben Schleier getrennt ist; die Aufgabe der Kunst besteht darin, diesen Symbolen des täglichen Lebens andere, einfachere, schlackenfreiere, wesentlichere, unkonventionellere zu substituieren.⁷⁾ Die einfachsten, elementarsten, wesentlichsten Symbole liefert die Tonkunst, denn der Ton, selbst im Vergleich zum Wort, ist, weil unartikulierte, noch elementarer als alles sprachliche, plastische, malerische Material. Musik als Darstellung des Geistig-Seelischen durch Klangsymbole verlangt, dass in ihrem Bereich keine Symbole aus andern Künsten verwendet werden, wenn sie echt und rein bleiben soll. Je mehr Gedanken und Gefühle nur mit Symbolen der reinen Klangwelt ausgedrückt werden, desto unver-

⁶⁾ Vgl. Kurt Singer, Bruckners Chormusik. Stuttgart 1924. 1. Teil.

⁷⁾ Vgl. M.-S. Gillet, La musique et sa valeur d'expression humaine, Le Ménestrel 1923.

fälschter ist die Tonkunst. Die Symbolkategorien als solche ergeben zugleich naturgemässe Kategorien der Tonkunst. Die religiöse Empfindung, die Beziehungen der Menschen zum Göttlichen beanspruchen gewiss mit Recht qualitativ den ersten Platz unter unseren Empfindungen und Beziehungen. Die Aufgabe der religiösen Musik ist es, ihnen im Reich der Töne adäquate Symbolisierungen zu verleihen. Dementsprechend symbolisiert die klassische Musik die Beziehungen der Menschen untereinander, die romantische Musik aber das individuelle Ich.

Die religiöse Musik als tönendes Symbol des religiösen Empfindens verzweigt sich ungezwungen in dreifacher Richtung. Unterordnet sie sich völlig dem religiösen Empfinden und wird sie von ihm absorbiert, so wird ihr der irrationale, übersinnlich-übernatürliche Charakter des religiösen Erlebnisses aufgeprägt. Letzteres kann dem reinen, kindlich-frommen, voraussetzungs- und bedingungslosen Glauben entspringen, oder dem intellektuell gerichteten Glauben, der, zum gleichen Endzweck der Erhebung zu Gott, alle Hilfsmittel der «ratio» und der von ihr geborenen Wissenschaften in Anspruch nimmt. Im ersten Fall ergibt sich die *irrational-naïve* religiöse Musik, im zweiten Fall die *irrational-intellektuelle* religiöse Musik. Beide unterordnen sich, wie gesagt, grundsätzlich der religiösen Empfindung, die sie symbolisch ausdrücken wollen.

Wenn aber die religiöse Tonkunst, verkörpert in einem bestimmten Komponisten, gewissermassen ihrerseits die religiöse Idee absorbiert und sich dieser überordnet, dann hat sie zwar ihren Grundzug als religiöse Musik noch nicht verloren, aber das wesentliche Element der Religiosität, nämlich ihre Irrationalität, wird sekundär neben der subjektiv-rationalen «Vermenschlichung»; es entsteht die *rationale* religiöse Musik.

Diese drei Kategorien unterscheiden sich also durch das Gleich- resp. Uebergewicht, das je nachdem dem Göttlichen und Menschlichen eingeräumt wird. Die technisch-stilistischen Folgen im Bereich der europäisch-christlichen

Musik seien hier wenigstens angedeutet. Der irrational-naive Glaube ist die direkteste, unmateriellste, einfachste Kundgebung der menschlichen Seele in der Richtung auf Gott. Das ihm entsprechende tönende Symbol sollte, auf musikalischem Gebiet, die gleichen Eigenschaften aufweisen: einfach-elementar, von Zeit und Raum möglichst wenig eingeengt, psychisch-unmittelbar. Wohl kein Musikstil erreicht diesen Zustand besser als Gregorianik und, zum Teil, in seinen katabatischen Beispielen, der protestantische Choral. Ausschliessliche Verwendung der vokalen Einstimmigkeit, d. h. der singulären melodischen Linie, bedeutet psychische Unmittelbarkeit verbunden mit einfachsten musikalischen «Raumverhältnissen». Die freie, unmensurierte Vortragsweise der Gregorianik stellt die geringstmögliche Zeitabhängigkeit dar. Der technisch-musikalische Stil der irrational-intellektuellen religiösen Tonkunst ergibt sich danach ungezwungen als gelehrte, mensurierte Polymelodie; die Intellektualität des irrationalen Glaubens findet in ganz prägnanter Weise ihr musikalisches Symbol in der Imitation; denn musikalisches «Denken» ist zunächst immer «Vergleichen», dann erst vergleichendes «Entwickeln». Ganz von selbst stellt sich daher der Palestrinensische Kirchenmusikstil als Hauptbeispiel der zweiten Kategorie dar, weil bei ihm Göttliches und Menschliches sich in einem bewunderungswürdigen ästhetisch-musikalischen Gleichgewicht befindet.

Die rationale religiöse Musik zeigt die Absorbierung des religiösen Empfindens durch ihre Kunstmittel zunächst in der Form, dass sie die Beschränkung auf das vom Menschen direkt gebildete Tonmaterial (Stimme) fallen lässt und grundsätzlich alle Arten an sich musikalisch brauchbarer Töne zu ihrer Symbolisierung zulässt (z. B. auch Schlagzeug usw.); ferner darin, dass ihre musikalischen Bildungsgesetze den religiösen Text frei behandeln. Dem Menschlichen gegenüber dem Göttlichen im Gebiet der religiösen Musik ein Uebergewicht verleihen, kann vernünftigerweise nur bedeuten, dass der Komponist zwar für das

Irrationale ein tönendes Symbol erschaffen, aber ihm auch den Stempel seiner persönlichen Auffassung aufprägen will. Der Subjektivismus darf also hier als primäres Gestaltungsgesetz auftreten; eine solche religiöse Musik wird egozentrisches Bekenntnis sein; ihre «Intellektualität» wird sich auf Grund der individuellen «ratio» entwickeln und äussern. Es ist klar, dass hier der Punkt ist, wo die Dramatik in die religiöse Tonkunst mit einiger Berechtigung eindringt, mit ihr aber dann auch das szenische Element. In diese Kategorie gehören demnach Werke wie «Parsifal», Kloses «Sonnegeist», Bachs Passionen, Beethovens grosse Messe, Verdis Requiem usw.

Inwieweit die angedeuteten Kategoriensysteme unter sich Gemeinsamkeiten aufweisen, wäre Sache einer besonderen Untersuchung. Wenn auch kultische und irrationale religiöse Musik, anabatistische und rationale Glaubensmusik im grossen und ganzen die gleichen Stilinhalte haben, so sind doch die genaueren Grenzbestimmungen ebenso unerlässlich wie aufschlussreich, um der umfangreichen Literatur einigermaßen gerecht zu werden. Damit, dass dies eine der fesselndsten Aufgaben musikwissenschaftlicher Analyse sei, ist wohl nicht zu viel gesagt.

III. Geschichtliches.

Es gibt einen Gedankengang, der die religiöse Musik in ein besonderes geschichtliches Licht zu setzen vermag.

Das religiöse Erleben findet einen ungemein plastischen Ausdruck in der religiösen Musik. Das Erleben des einzelnen verdichtet sich, vervielfacht, zum Erleben der Gemeinschaft; daraus wachsen auch die äusseren Formen und Tatbestände dieses *Erlebens* heraus, also das geschichtlich fassbare religiöse *Leben*. Religiöse Musik ist ein Spiegel religiösen Lebens, dessen Geschichte sich in der Entwicklung verschiedener kirchlicher Systeme zusammenballt. Die Geschichte der religiösen Musik wird zum Spiegel der Kirchengeschichte. Die Menschheitsgeschichte, im allgemeinsten Sinn, erschöpft sich aber nicht in politischen und

kriegerischen Verknüpfungen; ihr wertvollster Teil ist und bleibt die Geistesgeschichte. Diese wiederum hat als Brennpunkt die Kirchengeschichte, im weitesten Sinne des Wortes. So ist die religiöse Musik ein wichtiger Teil der Menschheitsgeschichte, ist wie ein in Tönen gestammeltes Tagebuch der Menschheit. Ihre Komponenten, Musik und Religion, sind nicht nur sachlich, sondern auch historisch stark gebunden.

Genesis: Ahnende Vermutung wird mehr und mehr durch die urgeschichtlichen Forschungen berichtigt, oft bestätigt. Auch der werdenden Menschheit war die Zweiheit körperlichen und geistigen Lebens bewusst und das Bedürfnis geworden, Mittel hierzu zu schaffen.⁸⁾ Zunächst wohl Architektur als Mittel zum körperlichen Schutz gegen das Klima. Dann Malerei und Plastik als Schmuck der Wohnung, der schon eine Konzession an geistige Bedürfnisse darstellt. Heldenverehrung, die Ahnung des Schönen, wie es Natur und Mensch darstellen, erzeugte die gehobene, primitiv vergeistigte Sprache, die Anfänge tastender Dichtkunst. Der Dichter hat den begreiflichen Wunsch, das ganze Volk, den ganzen Stamm an seinen Visionen, Gedanken teilnehmen zu lassen. Er findet im gemeinsamen Gesang, in der rhythmischen Monodie das Mittel, eine Menge zu begeistern und hinzureissen. Nach Architektur, Malerei, Plastik entsteht genetisch als letzte, aber auch am meisten vergeistigte Kunst die Musik. Immer wieder wird, in diesem Sinne, im Lauf der Geschichte Musik am spätesten, aber dann auch oft am eindringlichsten, von grossen und allgemeinen geistigen Bewegungen ergriffen. Es ist auch natürlich, dass das menschliche Genie seine Fortschritte zuerst am greifbaren, formbaren Material erprobt und erst zuletzt an jener geheimnisvollen tönend-ätherischen Vibration der Materie, die physikalisch die Welt der Töne hervorbringt. Zweifellos haben die Künste ursprünglich einen ausgesprochenen Nützlichkeitscharakter gehabt und

⁸⁾ Vgl. Vincent d'Indy, Cours de composition musicale, Paris 1912. Introduction.

verdanken diesem ihre Entstehung. Ebenso zweifellos entstand im Menschen der Drang, die Künste in einer nicht utilitaristischen Weise aufzufassen und zu verstehen, ihnen einen vergeistigten Daseinsgrund zu verleihen. Diesem höheren Ziele nahezukommen, gab es nur die eine, stärkste und ursprünglichste Möglichkeit: die Künste durch den religiösen Glauben dem Seelenleben dienstbar zu machen und dadurch zugleich von ihrer utilitaristischen Gebundenheit zu befreien. Dieses Mittel der Seele, sich zu entfalten und zu leben, das auf der Entwicklung der Religiosität beruht, erzeugte unmittelbar die Kunst an sich, deren verschiedene Formen und Aeusserungen die Einzelkünste sind. Hinfort ist es nicht mehr ein willkürlicher Grundsatz, sondern eine erlebte Wahrheit des Menschengeschlechtes, dass über allen menschlichen und leiblichen Bedürfnissen die Hinneigung zum Göttlichen steht. Das wahre Streben der Seele geht dahin, ihr eigenes Leben mit dem Uebernatürlichen und Uebersinnlichen zu verbinden; in der Kunst als solcher findet sie das Mittel hierzu. Das ganze Altertum hat der Kunst eine übernatürliche Kraft über Lebendiges und Totes verliehen. Mythen und philosophische Lehren zeigen dies allerorten. Von Anfang an ist Kunst mit der religiösen Idee und mit deren konkreten Aeusserungen, mit Anbetung, Kult eng verbunden gewesen. Architektur schafft Gotteshäuser; Plastik wird symbolisch; zu Gebet gewordene Poesie hallt an die mit heiliger Malerei geschmückten Tempelwände. Der Sprechton, in religiöser Ekstase oder Andacht, wandelt sich zur Melodie, Gottesdienst wird musikalische Zeremonie. Die sakralen Riten aller Völker sind mit Gesang verbunden. Mehr oder weniger früh und intensiv wird zu seiner Unterstützung oder Belebung künstlicher Klang, mannigfachen Instrumenten entlockt, verwendet. So wächst die Musik am Stabe kultischen Lebens und wird vom Brennpunkt religiöser Ideen aus theoretisch und praktisch begründet, künstlerisch ausgestaltet.

Diese Bindung bestätigt sich auch für die Geschichte

der christlichen Musik. Wichtige Formen und Stile der europäischen Musik im allgemeinen sind vom religiösen Leben beeinflusst worden. Auf die formenbildende Rolle der Gregorianik, der Motette, der Kantate, des Oratoriums bezw. auf die Höhepunkte, die die Formen im Rahmen der religiösen Musik erreicht haben, an dieser Stelle hinzuweisen, erübrigt sich wohl. Auch die dramatischen und szenischen Elemente in der Tonkunst sind, wenigstens im Bereiche der christlichen Musik, in entscheidender Weise vom kirchlich-religiösen Zentrum aus beeinflusst worden.

Schweizerisches: Wenn die These von der Bedeutung der religiösen Musik als Symptom für die Wandlungen der Geistes-, ja Menschheitsgeschichte richtig ist, so muss sie sich auch in ihrer Wirkung bei den beiden christlichen Hauptbekenntnissen nachweisen lassen. Wie die Schweiz in geistesgeschichtlicher Beziehung infolge ihrer geographischen Lage und des Zusammenstosses verschiedener Kultureinflüsse auf ihrem Boden eine bemerkenswerte und aufschlussreiche Rolle seit jeher gespielt hat, lassen sich auch in ihrem Gebiet verschiedenartige Strömungen der religiösen Musik verfolgen.

Die erste Verschmelzung der ganz im Geist der Mittelmeerrassen geschaffenen Gregorianik mit der Psyche der nordischen Völker spielte sich im Mittelalter zum guten Teil in der heutigen deutschen Schweiz ab. Die Tonkunst der schweizerischen Klöster, allen voran St. Gallen, weist in der Sequenzen- und Tropenkomposition vollendete Beispiele einer künstlerischen Assimilierung rassenfremder Elemente auf (hier germanisch-alemannischer mit romanischen), gewissermassen als Präzedenzfall für spätere Stilsynthesen, die nicht zum kleinsten Teil die Grösse und Allgemeinbedeutung der deutschen Musik ausmachen (Schütz, Händel, Bach, Mozart und Italien, Froberger, Gluck und Frankreich usw.).

Auch an jenem für den Stilforscher so überaus fesselnden Problem, wie die britisch-niederländische a cappella-Polyphonie durch den Palestrina-Stil romanisiert, durch

Lasso internationalisiert, schliesslich eine seelische Weiterbildung im germanischen Kulturkreis erfuhr, hat die Schweiz bekanntlich durch hochbegabte Künstler mitgewirkt und zwar in den beiden Schattierungen, wie sie die Glaubensspaltung ausgebildet hat.

Während die katholische religiöse Musik auch in der Schweiz eine gewissermassen normale und keine ungewöhnlichen Folgeerscheinungen aufweisende Entwicklung einschlug, ist gerade in unserm Land die reformierte religiöse Musik heftigen Fluktuationen und historisch wichtigen Weiterbildungen ausgesetzt gewesen, schon allein deshalb, weil die auch dogmatisch und psychisch unter sich und vom lutherischen Bekenntnis abweichenden Lehren Zwinglis und Calvins musikalisch verschiedene Wege gingen.

Im allgemeinen ist der Verlauf dieser Angelegenheit in der deutschen reformierten Schweiz und das Verhältnis zwischen deutschschweizerischem und reichsdeutschem lutherischem Protestantismus bekannter⁹⁾ als das nicht minder interessante Gegenstück Calvinischer Richtung, über welches hier einige Notizen folgen mögen.

Calvin anerkannte, als der Majestät der Kirche angemessen, nur die einstimmig gesungenen Psalmen. Die Periode der zeitweisen Verbannung jeglicher Musik aus dem Gottesdienst ist im Gegensatz zu Zwinglis Vorgehen in der calvinischen Reformation nicht vorgekommen. Schon während seines ersten Aufenthaltes in Genf hatte er das Psalmensingen in der Kirche dringend empfohlen.^{9a)} Calvins Vorwort zum Marotschen Psalter ist bemerkenswert genug, um hier im Auszug wiedergegeben zu werden:

« Entre les choses qui sont propres pour récréer
« l'homme et luy donner volupté, la musique est, ou la pre-

⁹⁾ Vgl. vor allem Karl Nef, Die Collegia musica in der deutschen reformierten Schweiz, mit einer Einleitung über den reformierten Kirchengesang in der Schweiz. St. Gallen 1897; ferner Adolf Thürlings, Die schweizerischen Tonmeister im Zeitalter der Reformation. Bern 1903.

^{9a)} Vgl. F. W. Kampschulte, Johann Calvin, seine Kirche und sein Staat in Genf, Leipzig 1869, Bd. I.

« mière, ou l'une des principales, et il nous faut estimer
 « que c'est un don de Dieu député à cest usage. Parquoy
 « d'autant plus devons-nous regarder de n'en point abuser,
 « de peur de la souiller et contaminer, la convertissant en
 « nostre Condamnation, où elle estoit dédiée à nostre pro-
 « fit et salut. — Il est vray que toute parole mauvaise per-
 « vertit les bonnes mœurs; mais quand la mélodie est avec
 « (sic!), cela transperce beaucoup plus fort le cœur. —
 « Q'est-il donc question de faire? — C'est d'avoir chansons
 « non seulement honnestes, mais aussi saintes, lesquelles
 « nous soyent comme aiguillons pour nous, inciter à prier
 « et louer Dieu, à méditer ses œuvres, à fin de l'aimer,
 « craindre, honorer et glorifier. »

Die ganze moralische und intellektuelle Strenge der calvinischen Glaubenslehre geht aus dieser deutlichen, aber bedingten Anerkennung der Musik als göttliches Geschenk hervor. Welche praktischen Einschränkungen Calvin von der religiösen Musik verlangt, zeigt auch seine herbe Bemerkung in der « Institution chrétienne » über den vierstimmigen Gesang: « Les chants et mélodies qui sont com-
 « posés au plaisir des oreilles seulement, comme sont tous
 « les fringots et fredons de la Papisterie et tout ce qu'ils
 « appellent musique rompue et chants à quatre parties, ne
 « conviennent nullement à la majesté de l'Eglise, et ne se
 « peut faire qu'ils ne déplaisent grandement à Dieu. »

Diese Forderung liess sich aber auf die Dauer nicht beibehalten, und in der zweiten Hälfte des 16. Jahrhunderts entstehen die klassischen mehrstimmigen Bearbeitungen des Hugenottenpsalters. Genf spielt dabei eine ziemlich Rolle, wie auch in der späteren Entwicklung der Gesangbücher der calvinisch-reformierten Kirchen.¹⁰⁾

Guillaume Franc, von Rouen, kam etwa 1540 nach Genf und erhielt 1541 die Erlaubnis, eine Musikschule zu eröffnen, zu einer Zeit, als Calvin noch in Strassburg verbannt lebte. Franc wurde beauftragt, den Kindern den

¹⁰⁾ Vgl. Daniel Courtois, *La musique sacrée dans l'Eglise réformée de France*, Paris 1888, dem die folgenden Angaben entnommen sind.

Psalmengesang beizubringen; wegen nicht bewilligten Gehaltsansprüchen zog er 1545 nach Lausanne, fand an der dortigen Kathedrale Anstellung und starb 1570 in ärmlichen Verhältnissen. Genf und Lausanne benutzten nicht die gleichen Melodien für die Psalmen. 1565 erschien in Genf eine Ausgabe der französischen Marot-de Bèze'schen Psalmen, von Franc veranstaltet, aus der hervorgeht, dass Franc selber Psalmenmelodien komponiert hat, aber auch Lausanner Melodien (und noch andere) neu aufnahm. Da aber auch die Lausanner Kathedrale bald danach den Genfer Psalter annahm und die Franc'sche Ausgabe nirgends als nur in Lausanne im Gebrauch war, so ist sein Werk völlig der Vergessenheit anheimgefallen.

Francs Nachfolger in Genf wurde 1545 Louis Bourgeois, aus Paris, der Ende 1541 mit Calvin nach Genf kam und in ebenfalls sehr bescheidenen Verhältnissen bis 1557 dort blieb. Bourgeois komponierte und änderte etwa 20 Psalmenmelodien.

Den bedeutendsten Anteil an der Schaffung des musikalischen Teils des Hugenottenpsalters hat aber Claude Goudimel, durch den der Psalter in der französischen Schweiz verbreitet und bekanntlich auch in der Lobwasser'schen Uebersetzung jahrhundertlang der offizielle Gesangsstoff der reformierten Kirche der deutschen Schweiz geworden ist.

Waren die Psalmen eine ideale Textvorlage für die calvinische Kampfzeit, so entstand später auch in der französischen reformierten Kirche das natürliche Bedürfnis, der religiösen Lyrik, den Gefühlen der verzeihenden, milden Gottesliebe, dem Verhältnis zu Christus mehr, als dies durch die Psalmentexte möglich war, musikalischen Ausdruck zu verleihen. So entstand das geistliche Lied in französischer Sprache, Prosa oder gereimt; die Sammlungen von französischen Kirchenliedern spielten im praktischen Gottesdienst eine so grosse Rolle, dass zeitweise die Psalmen verdrängt erscheinen. Man kann darin eine psychologische Reaktion gegen das von Calvin geforderte ausschliessliche

Psalmensingen sehen. Schon im 16. Jahrhundert finden wir Beispiele für den neuen kirchenmusikalischen Stil. Der Waadtländer Pfarrer Anthoine Saunier veröffentlichte schon 1532 «La chanson des dix commandements de Dieu». 1533 erschien in Neuchâtel eine Sammlung «Belles et bonnes chansons que les chrestiens peuvent chanter en grande affection de cœur». Ebenfalls 1533 eine weitere Sammlung von 24 Liedern, deren Verfasser zum grössten Teil der Neuenburger Pfarrer Mathieu Malingre war. Das sind die ersten hugenottischen Gesangbücher, denen bis zum Ende des 17. Jahrhunderts in Frankreich noch verschiedene folgten, und in welchen weltliche Melodien in grossem Umfange verwendet sind. Auch Théodore de Bèze scheint sich an Dichtung und Musik solcher Lieder versucht zu haben. 1595 (de Bèze war 80 Jahre alt) erschien eine erste Ausgabe der «Saints Cantiques recueillis tant du vieil que du Nouveau-Testament, mis en rime française par Th. de Bèze», deren Melodien ein oft sonderbares Gemisch bekannter Psalmenweisen sind. Aber schon um 1700 war dieser Versuch von de Bèze in Vergessenheit geraten.

Der Uebergang vom einstimmigen Psalmengesang zum ein- und mehrstimmigen Kirchenlied im Bereich der calvinischen Kirche erfolgte in Frankreich erst zu Beginn des 18. Jahrhunderts, nachdem eigentümlicherweise die französischen Kirchen in Gebieten deutscher Sprache (besonders Frankfurt a. Main¹¹⁾) darin schon seit der Mitte des 17. Jahrhunderts beispielgebend vorangegangen waren. Ehrenvoll ist hier zu erwähnen Bénédict Pictet, 1655 in Genf geboren, 1680 Pfarrer von St.-Gervais und 1686 Professor der Theologie daselbst. Er berücksichtigte insbesondere das Neue Testament in seinen Liederdichtungen; die Melodien wählte er aus dem Psalter aus. Die erste Ausgabe erschien 1705, die letzte etwa 1840. Einzelne seiner Kirchenlieder sind noch heute in den Gesangbüchern zu finden.

Auch die religiöse Neuentwicklung zu Beginn des 19.

¹¹⁾ Vgl. Balthasar Ritter, *Heures chrétiennes ou occupations saintes*. 1663.

Jahrhunderts (Réveil genannt), der die freien reformierten Kirchen entsprangen, hat im französischen Sprachgebiet zu bemerkenswerten Kirchenliedersammlungen geführt. So z. B. verfasste Pfarrer César Malan (Vater), geboren 1787 in Genf, die bekannten «Chants de Sion», Erstausgabe 1823¹²⁾ ohne Musik, mit zahlreichen späteren, bedeutend erweiterten Neuauflagen (bis 1855, zuletzt mit 300 Liedern!). Nur die Ausgaben 1824, 1826, 1843 erschienen mit Musik. Malan komponierte alle Melodien selbst, obwohl er Dilettant war;¹³⁾ ein Freund und Nachbar, namens Wolf-Hauloch, harmonisierte sie. Auch Malans Kirchenlieder (er dichtete und komponierte über tausend!) sind zum allergrössten Teil vergessen; trotzdem ist Malan eine der fesselndsten Gestalten in der Geschichte des französischen reformierten Kirchenliedes.

¹²⁾ Unter dem Titel: *Cantiques chrétiens pour les dévotions domestiques*.

¹³⁾ Belustigende Einzelheiten hierüber vgl. Courtois a. a. O. S. 80/81.