Zeitschrift: Publikationen der Schweizerischen Musikforschenden Gesellschaft. Serie 2 = Publications de la Société Suisse de Musicologie. Série 2

Herausgeber: Schweizerische Musikforschende Gesellschaft

Band: 3 (1953)

Rubrik: Vorträge gehalten anlässlich des Kongresses

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: 16.12.2025

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

VORTRÄGE

GEHALTEN ANLÄSSLICH DES KONGRESSES

Die Kirchenmusik und die Frage der Wiedervereinigung der Kirchen

JACQUES HANDSCHIN, BASEL

In der Kunstgeschichte ist man nachgerade an eine Betrachtungsweise gewöhnt, die man den «historischen Relativismus» nennen kann: der eine Kunststil sei berechtigt wie der andere, einen eigentlich objektiven Grund, den einen über den anderen zu stellen, gebe es nicht, und man könne die Erscheinungen nur im Rahmen eines und desselben Stils miteinander vergleichen. Und nun die Frage: ist eine solche Anschauung, sofern in der Kunst berechtigt, auch auf die Kirche, ihre verschiedenen Erscheinungsformen und ihre Geschichte anwendbar?

Wir fühlen sofort, daß sich hier ein größeres Widerstreben bemerkbar macht. Jeder mag, so sehr er will, seiner Kirchenform verhaftet sein und die anderen respektieren, aber die Überzeugung, daß es einen objektiven Maßstab gibt, nach dem die verschiedenen Kirchenformen zu messen sind, ist unabweislich, ja sie gehört zum Wesen der Kirche. Dies gilt zunächst für die kirchliche *Lehre,* wo es am einleuchtendsten ist; aber es gilt mehr oder weniger auch für das kirchliche *Brauchtum,* insbesondere die Formen des Kultus. Denn diese richten sich naturgemäß nach der Lehre (ein Beispiel: wenn für die «Freisinnigen» unter den Reformierten der beim Abendmahl gereichte Wein nur ein Zeichen ist, daß Christi Blut *ebenso wahrhaftig* vergossen wurde wie dieser Wein, dann besteht kein Grund zu besonderer Reverenz und kann der Wein unter den Sitzenden herumgereicht werden). Aber abgesehen davon ergibt sich für die Gestaltung des Gottesdienstes, d. h. des öffentlichen Kultus, noch eine doppelte Determinierung: die eine, welche aus dem Wesen der Sache, d. h. aus der Idee des öffentlichen Kultus fließt (hier könnte man freilich wieder an die Kunst denken, innerhalb deren schon die Idee des Kunstwerks manches bedingt), und dann eine, die auf die Grundlagen des Christentums zurückgeht (das vom Herrn selbst eingesetzte

Liebesmahl als Kern der Kultversammlung, diese verschönt durch Lobgesänge, dazu nach der apostolischen Zeit Epistel- und Evangelien-Verlesung als natürlicher Vorbau, sowie als zusätzliches Moment die Paränese oder Predigt).

Selbstverständlich sind in diesem Rahmen immer noch Verschiedenheiten möglich, und so kämen wir doch wieder auf die Parallele mit der Kunstgeschichte. Immerhin scheint die Idee einer grundsätzlichen Einheit, eben weil es sich um eine Einrichtung und nicht ein ästhetisches Produkt handelt, hier in höherem Maße zum Wesen der Sache zu gehören; man stellt sich hier eher als auf dem Gebiet der Kunst vor, daß die eine Ordnung objektiv als der Sache angemessener erwiesen werden kann.

Eines wird, und muß jedenfalls bei den verschiedenen Völkern verschieden sein, dies ist die Kultsprache, welche allen verständlich sein muß (wenn es auch andrerseits nicht unnatürlich ist, daß eine Sprache, in der das Evangelium verbreitet worden ist, also eine Missionssprache, zeitweilig ein gewisses Übergewicht besitzt und um Menschen desselben Kulturkreises ein gemeinsames Band schlingt: so war die erste ökumenische Sprache das Griechische, dann für einen Teil der Welt das Lateinische). Die andere natürliche und legitime Verschiedenheit betrifft die von der Kirche betreuten menschenfreundlichen Werke; diese nehmen naturgemäß diejenige Form an, welche den Lebensgewohnheiten des betreffenden Volkes entspricht. Und nicht weniger begründet ist die Verschiedenheit in bezug auf die Formen der Kunst, mit denen man sei es den Kirchenraum, sei es den Gottesdienst ausschmückt: sie sind historisch, also ihrem Wesen nach variabel.

Was den Ritus betrifft, so wird man sich dessen erinnern, daß sogar Gregor der Große (der von 590 bis 604 Papst war) es seinem Sendboten in England freistellte, in bezug auf gottesdienstliche Bräuche das Gute zu übernehmen, wo er es fände[1], und daß die Forderung nach voller Uniformität des Ritus, die man als für die katholische Kirche charakteristisch ansieht, eigentlich erst auf die Zeit Karls des Großen zurückgeht, als die römische Kirche sich mit der fränkischen Universalmonarchie verband. Immerhin liegt es im Wesen der Sache, daß den Divergenzen in bezug auf den Ritus Grenzen gezogen sind, denn der Ritus hängt im letzten Grunde mit dem Dogma, dem Glauben zusammen. In der Zeit vor Karl dem Großen,

als die gallikanisch-mozarabische, die ambrosianische und andere Formen des Ritus gleichberechtigt neben der römischen Liturgie standen (Formen, von denen nur die ambrosianische in Mailand bis heute erhalten geblieben ist), damals war ihnen allen doch ein gemeinsamer Grundriß eigen; und dies gilt ebenso für die östlichen Riten, den byzantinischen, syrischen usw., die wieder unter sich eine gewisse Familienzugehörigkeit bekunden[2]. Es ist, wie wenn in allen diesen Formen ein gemeinsames Urbild zutage träte, und dies ist nicht zu verwundern, da die Liturgie in ihrem Kern auf die Apostel, und unter ihnen in erster Linie auf den hl. Paulus zurückgeht. Ich möchte mir hier erlauben zu bemerken, daß es ein Irrtum wäre anzunehmen, der hl. Paulus setze einen Gottesdienst etwa in der neuzeitlichen reformierten Form voraus, d. h. als eine bloße Predigtandacht; gewiß war er ein gewaltiger Prediger, aber den eigentlichen Gottesdienst faßte er im antiken Sinne als Mysterium, und so repräsentiert er, der ursprünglich Rabbiner gewesen war, doch schon jene Verbindung zwischen dem antiken Mysteriums- und dem christlichen Eucharistie-Gedanken, der für die Kirche maßgebend geworden ist[3].

Wenn wir uns in das Wesen des christlichen Gottesdienstes hineindenken, zeigt sich, daß er kaum anders aufgegliedert sein kann als in der Weise, daß die Eucharistie den Hauptteil bildet — einen Teil, der sachgemäß den Gläubigen im engeren Sinne vorbehalten ist —, daß dem ein vorbereitender Teil mit Schriftlesungen vorausgeht, daß dies alles mit Gebeten und Lobgesängen durchsetzt ist und daß außerdem an die Evangelienverlesung eine Homilie oder Paränese anknüpft, — wobei die letztere aber auch außerhalb des eigentlichen Gottesdienstes den Gegenstand einer kirchlichen Zusammenkunft, der Predigtandacht, bilden kann. Neben jenem eigentlichen Gottesdienst stehen ferner solche kirchliche Versammlungen, die nur dem Gebet und dem Lobgesang gewidmet sind, — also das, was in der katholischen Kirche als Nebengottesdienste bezeichnet wird[4].

Sofern wir an den Hauptgottesdienst, die Messe, denken, müssen wir feststellen, daß ihre Form, wie wir sie vorhin aufgliederten, sich am reinsten und verständlichsten in der griechisch-orthodoxen Kirche erhalten hat. Dies geht so weit, daß sogar ein der Sprache Unkundiger einer östlichen Messe (welche dort «Liturgie» heißt) in den Grundzügen folgen kann. Damit mag es auch zusammenhängen, daß sogar die katholische Kirche in der Neuzeit mehrfach den östlichen

Ritus wieder zugelassen hat[5]. Die in diesem Sinne der römischen Kirche Angeschlossenen nennt man die Uniierten. Man hat manchmal angenommen, die katholische Kirche habe durch die Konzession in bezug auf den Ritus lediglich ihren Herrschaftsbereich vergrößern wollen, doch liegt hier gewiß auch ein echtes Verständnis für die Eindringlichkeit jener Ritusform vor. Und in diesem Sinne handelt es sich um eine ökumenische Tat, — wie es andrerseits wohl als ein ökumenischer Zug gewertet werden kann, wenn man heute auf protestantischer Seite beginnt, die Kirchen nicht mehr sämtlich die Woche über geschlossen zu halten[6]. Abgesehen von einer solchen einem Schwesterritus dargebrachten Huldigung ist es aber wohl das Normale, daß jede Kirche auf dem Boden ihres ererbten Brauches steht und die Entwicklung eben in diesem Rahmen verläuft. Jedenfalls kann, da ein derartiger Ritus etwas geschichtlich Gewordenes ist, keine Rede davon sein, daß man Einzelheiten aus verschiedenen Riten zu einem Ganzen zusammenflicken könnte, dies um so weniger, als die schöpferischen Kräfte, die einst zur Ausgestaltung der verschiedenen Riten geführt haben, heute kaum noch, jedenfalls nicht im gleichen Maße vorhanden sind.

Wenn wir vom Ritus sprechen, stellt sich selbstverständlich auch die Frage, welches denn je und je die oberste kirchliche Behörde gewesen ist, in deren Kompetenz es fiel, die Satzungen zu erlassen, welche das Leben der Kirche und damit auch den Ritus normierten. Wie bekannt, hatte die Kirche in ihren ersten Jahrhunderten das allgemeine Konzil als oberste Instanz; und die sogenannten apostolischen Konstitutionen kennen auch schon den Zusammenschluß der Bistümer eines Landes zur Metropolie, also insofern den Begriff der nationalen Kirche; im Rahmen dieser Landeskirche aber gab es das Landeskonzil oder die Metropolitansynode. Und nun sehen wir, daß Fragen der gottesdienstlichen Ordnung besonders auf diesen Landessynoden, wenn nicht sogar auf bloßen Diözesansynoden behandelt worden sind, wobei aber andrerseits die Klöster, die in ihrem inneren Regiment von der bischöflichen Gewalt unabhängig waren, sich hierin nach ihren Ordensregeln richteten.

Bei alledem ist das Letzte, Entscheidende aber selbstverständlich die Frage nach dem geistigen Wesen einer Kirche, nach ihrer inneren Haltung und nach der Art, wie sie den Menschen seiner höheren Bestimmung zuführt. Hier scheint es wiederum, daß der griechisch-

orthodoxen Kirche heute eine Sonderstellung zufällt: sie, die aus dem Osten kommt, steht gleichwohl in der Mitte zwischen den beiden westlichen Kirchen, zwischen Protestantismus und Katholizismus, insofern als sie zwar an der gottesdienstlichen Form und an der Bedeutung dieser Form festhält, aber nie in der Weise zum Staatswesen, oder zu einem Abbild des Staatswesens geworden ist wie die katholische Kirche; und so ist es verständlich, daß sich in ihrem Schoße nie ein Umsturz vollzogen hat, wie ihn die Reformation in gewissem Sinne darstellt. So erscheint denn auch die Frage der Wiedervereinigung heute in einem anderen Licht als zur Zeit von Leibniz, wo es sich nur um Protestantismus und Katholizismus zu handeln schien. Heute ist die Situation, rein objektiv gesprochen, wohl die, daß mit einer Einigung von Protestantismus und Katholizismus der Osten noch nicht gewonnen wäre, während mit der Einigung zwischen Katholizismus und griechischer Orthodoxie ein solches Gewicht gewährleistet wäre, daß der Protestantismus kaum noch außerhalb davon bestehen könnte. Man hat den Eindruck, daß der durch die Spaltung des 9. Jahrhunderts aufgerissene Graben zwischen Osten und Westen heute eher überbrückt werden könnte als der, der sich im 16. Jahrhundert im Westen auftat. Wir haben ja schon erwähnt, daß die katholische Kirche heute der östlichen in bezug auf den Ritus eine besondere Aufmerksamkeit entgegenbringt. Immerhin können wir ebenso auch anführen, daß heute bei verschiedenen protestantischen Kirchen ein erhöhtes Interesse für die Ostkirche zutage tritt. Ich denke besonders an das Interesse, das man ihr bei den alljährlich im Diakonenhaus bei Rüschlikon (Zürich) stattfindenden Zusammenkünften widmet, — bei Rüschlikon, wo man dem Kern der Sache vielleicht näher ist als in Genf, wo das offizielle Verbindungsorgan der Kirchen residiert.

*

Wir gelangen nunmehr zum anderen Teil unserer Überlegungen und betrachten die Stellung, die die Musik in unserem Zusammenhang einnimmt und einnehmen kann. Zwar ist das Problem hier ein begrenzteres, doch ist es gleichwohl nicht einfach, denn man sieht sich einer Vielfalt der kirchenmusikalischen Zustände gegenüber, und man sieht nicht recht, nach welchem Kriterium man diese be-

urteilen soll, nach welchem Maßstab man den einen Zustand richtiger, normaler finden könnte als den anderen. Es ist jedenfalls wohl klar, daß unser Ausblick hier nicht ein musikgeschichtlicher und auch nicht ein musikästhetischer ist; was schöne, was die schönere Musik sei, diese Frage liegt auf einer anderen Ebene; hier handelt es sich um die Frage, was dem Wesen der Kirche mehr oder weniger gemäß ist.

Indem wir diese Frage stellen, werden wir, wie mir scheint, das zum mindesten mit in Betracht zu ziehen haben, was die ersten christlichen Jahrhunderte über diese Fragen gedacht haben. Wir haben schon erwähnt, daß diese Jahrhunderte, etwa bis zum neunten, insofern einen Normalzustand verwirklicht haben, als sie über die Institution des allgemeinen Konzils verfügten. Sogar von protestantischer Seite hat man öfters einer gewissen mittelalterlichen Erstarrung gegenüber die Lebendigkeit der ersten christlichen Jahrhunderte betont, nur daß man irrtümlicherweise diese Lebendigkeit mit Formlosigkeit, d. h. mit Abwesenheit von liturgischer Form und liturgischem Inhalt identifizierte. Jedenfalls bedeuten diese ersten Jahrhunderte das goldene Alter der christlichen Theologie, des christlich-kirchlichen Denkens, denn wenigstens soweit ich als Laie urteilen kann, vermögen alle späteren Theologen im besten Fall nur zu Füßen derjenigen Lehrer zu sitzen, die bis in das 7. Jahrhundert (und mit einem Höhepunkt im 4. Jahrhundert) den Glauben nach der Seite des Denkens ausgeformt haben; es sind dies die Lehrer, deren einmalige Leistung es war, das Erbe der antiken Philosophie mit dem jugendfrischen Geist des neuen Glaubens zu verschmelzen[7]. Das Denken dieser Zeit, in der die Kirche noch ein ungeteiltes Dasein führte, kann uns zum mindesten dann nicht unberührt lassen, wenn wir die Frage der Kirchenmusik in den Aspekt einer möglichen Wiedervereinigung der Kirchen stellen. Was ist also, kurz gesagt, hier die Lehre der Kirchenväter?[8]

Zunächst sehen wir, daß eines kategorisch von der Kirche ausgeschlossen wird: die Instrumentalmusik, sie, die ja offenkundig eine vom Wort losgelöste, durch sich selbst ergötzende Kunst ist. Allerdings war sie bei den Heiden sogar im Tempeldienst zugelassen, aber nur im Hinblick auf ihren enthusiastischen Charakter, ihre sozusagen stimmungfördernde Wirkung, während der Christ eines solchen Stimulus nicht bedarf, da er darüber hinaus in den Bereich der

Klarheit gelangt ist. Allerdings spielte die Instrumentalmusik auch im Tempeldienst der Juden eine große Rolle, aber dies, wie die Kirchenväter uns erklären, nur im Hinblick auf die Herzenshärte der Juden, die solcher starken oder groben Mittel bedurfte. Und wie von der Instrumentalmusik, so wird auch empfohlen, vom mehrstimmigen Gesang abzusehen (der damals offenbar schon bekannt war, vgl. meine *Musikgeschichte im Überblick*, S. 93 f.), denn die Einstimmigkeit wird als Symbol der Eintracht angesehen, und an der Mehrstimmigkeit wird eine gewisse Selbstgenügsamkeit, eine gewisse Ablenkung vom Wort empfunden, ebenso wie auch eine gewisse Affinität mit der Instrumentalmusik (und diese letztere Verknüpfung ist ja musikgeschichtlich durchaus begründet).

Also: äußerste Schmucklosigkeit? Nein, denn schon die Musikgeschichte und die Musikästhetik lehrt uns, oder sie müßte uns lehren, daß die einstimmige Musik der mehrstimmigen gegenüber weder das Primitivere, noch das Dürftigere darstellt, daß es nur eine Kunst ist, die sich in einer anderen als der uns geläufigen Richtung entfaltet hat. Die Einstimmigkeit bedeutet auch durchaus nicht, daß es damals nur den Gemeindegesang gegeben hätte; im Gegenteil, schon christliche Inschriften aus der Katakombenzeit belehren uns, daß es einen Stand des Berufssängers, daß es Lektoren und Kantoren gab, darunter auch Knaben; mit anderen Worten: die Einstimmigkeit schließt den Kunstgesang nicht aus.

Im übrigen werden in dieser Epoche bezüglich des Gesanges keine stilistischen Vorschriften erlassen; wir lesen nur öfters, es dürfe nicht ein Gesang sein, der an das Theater erinnert, auch nicht eine solche Vortragsweise; und das Gelöbnis, mit dem der kirchliche Sänger oder Lektor in Dienst genommen wurde, besagt lediglich, daß er sein Amt nach bestem Vermögen ausüben und auch in seinem Leben verwirklichen solle, was er mit dem Munde verkündet[9].

Hier erinnern wir uns der berühmten Stelle in den Bekenntnissen Augustins, wo er sich fragt, ob nicht, wie manche Puristen wollen, ein ganz schlichter Gesang das Angemessene wäre, einer, der der bloßen gehobenen Lesung ähnlich ist: aber nein, sagt er, wenn er sich erinnere, wie stark auf ihn vor seiner Bekehrung der kirchliche Kunstgesang eingewirkt habe, und wie diese künstlerische Hülle dazu dienen könnte, den Zugang des Wortes zum Herzen zu erleichtern, dann müsse er hierin doch eine weise Einrichtung sehen; die Vor-

aussetzung dabei ist selbstverständlich, daß das Wort im Gesang, und zwar im einstimmigen, deutlich zur Geltung kommt[10].

Hier ist, ich möchte sagen, der feste, unverrückbare Ausgangspunkt für alle späteren Wandlungen, denn im Grunde ist man immer zu denselben Fragestellungen zurückgekehrt. Zunächst sehen wir im Mittelalter (im abendländischen Mittelalter) die allmähliche Ausbreitung der Mehrstimmigkeit in der Kirche und das allmähliche Eindringen der Orgel, ja in ihrem Gefolge auch anderer Instrumente. Dagegen sind aber immer wieder in Zeiten kirchlicher Selbstbesinnung Stimmen laut geworden. Kirchenverordnungen des 15. und 16. Jahrhunderts sprechen oft vom ungebührlichen Überhandnehmen des Orgelspiels[11], und auch der Protestantismus hat sich, weniger heftig in Deutschland und heftiger in der Schweiz, gegen das viele Orgeln, ja gegen die Orgel überhaupt gewendet. Und doch hat auf die Länge nichts gegen die Orgel aufkommen können, da sie, sagen wir es geradeheraus, in so hohem Maße eine Lösung im Sinne der Bequemlichkeit darstellt: sie bietet die Bequemlichkeit für alle Arten von Zwischenspielen und Überleitungen, die Bequemlichkeit als Ersatz für eigentlich zu singende Teile der Liturgie, und die Bequemlichkeit als das breite Kissen, auf dem der Gemeindegesang ruhen kann[12]. Ebenso hat auch die Mehrstimmigkeit von kirchlicher Seite manche Einwendungen hervorgerufen, da sie, besonders in ihrer Ausprägung als Polyphonie des späteren 15. und früheren 16. Jahrhunderts, das Wort nicht mehr zur Geltung kommen läßt, ja sogar als irrelevant behandelt. So hat dann beim Konzil von Trient (1545 bis 1563), wo die Mehrstimmigkeit bereits als solche bedroht war, ein Kompromiß stattgefunden, indem Kompositionen von Palestrina als solche anerkannt wurden, die sowohl der musikalischen Kunst als den Anforderungen des Wortes gerecht würden.

Überhaupt ist in jener Zeit — im 16. Jahrhundert, als die kirchliche Einheit des Abendlandes in die Brüche ging — über das Problem der Kirchenmusik viel nachgedacht, ist auf diesem Gebiet viel experimentiert worden, und hier sind bekanntlich, was das kontinentale Abendland und innerhalb desselben die protestantische Richtung betrifft, zwei Nuancen zu unterscheiden. Die eine vertreten die Lutheraner, deren Auffassung in Deutschland überwog, die andere die Reformierten, die in der Schweiz maßgebend wurden.

Von diesen beiden Richtungen hat die lutherische, wenn sie sich auch allmählich von der Auffassung der Messe als eines Mysteriums löste, den Gottesdienst als Form beibehalten in seiner Zweigliederung, also den ersten Teil mit den Lesungen und daran anschließend der Predigt, den zweiten Teil als Abendmahlsfeier, und zwar beide Teile als Liturgie gestaltet, d. h. im Wechsel zwischen Geistlichem und Chor oder Gemeinde, wobei grundsätzlich gesungen, wenn auch in der Praxis vielfach nur gesprochen wird. Hier müssen wir uns vergegenwärtigen, daß das Singen statt des Sprechens nicht, wie von rationalistischer Seite angenommen wird, die Überlagerung des Textes mit etwas Fremdem bedeutet, sondern eine in der Sache selbst liegende Überhöhung: es ist diejenige Art des geformten Vortrages, welche in einem großen Raum die Stimme in die Ferne «tragen» läßt, ohne daß man ins Schreien verfallen müßte; es ist, wie man sagen könnte, die Art der Deklamation, welche in gehobener Situation die gegebene ist, und diejenige, welche die mit dem Vortrag solcher Texte verbundene Gemütsbewegung sowohl ausdrückt als bändigt. Auf der anderen Seite freilich müssen wir sagen, daß das Luthertum in seiner Haltung gegen die Kirchenmusik nicht gerade eine sehr grundsätzliche Stellung eingenommen hat. So finden wir bei Luther zum Beispiel den Vergleich zwischen der Schönheit der Musik und der Schönheit der Schöpfung, sowie den Vergleich einer gezwungen einherschreitenden Musik mit dem Gesetz und einer meisterlichen Musik mit dem Evangelium; und in Luthers Vorrede zu einer mehrstimmigen Kunstliedsammlung findet sich die bekannte Stelle, wo die Schönheit der mehrstimmigen Musik gepriesen wird und diejenigen, welche kein Verständnis dafür haben, als amusisch und nur eines gewissen «Dreckpoeten» oder der «Schweinemusik» würdig abgetan werden: also der Standpunkt des reinen Humanismus im Sinne des Bildungsstolzes, wenn auch die Ausdrucksweise nicht humanistisch klingt. Und in der Wiedergabe dieser Stelle durch Johann Walter wird, wohl gleichfalls im Sinne Luthers, ein weiterer Ausfall gegen das «Eselsgeschrei» des einstimmigen traditionellen Chorals beigefügt[13].

Demgegenüber müssen wir den Standpunkt eines Wiedertäufers wie Karlstadt als grundsätzlicher anerkennen, der 1522 meinte, daß, wenn schon der einstimmige Choralgesang den Geist von Gott entferne, indem der Singende so sorgfältig auf die Noten achten müsse,

dies in noch höherem Maße vom Getöse der Orgel und der übrigen Instrumente gelte, welches bloßer Klang sei, und von der Mensuralmusik, diesem deutlichsten Hindernis der Andacht[14]. Auf demselben Standpunkt stehen im Grunde auch die Reformierten, die die Orgel und die Kunstmusik im Sinne der Zeit, also die mehrstimmige, aus der Kirche austrieben und allen Nachdruck auf den Gemeindegesang legten, — einen Gemeindegesang, den Zwingli im Grunde noch lieber durch das kollektive Sprechen ersetzen würde[15]. Hier liegt ein schmerzlicher Verzicht vor, dessen Größe wir nur ermessen, wenn wir uns erinnern, daß Zwingli an sich nicht weniger musikliebend war als Luther; und gleichzeitig haben wir es mit einem rationalistischen Verkennen der Form zu tun, der Form, die man als Äußerlichkeit abtut, während es doch in der Wirklichkeit keinen Inhalt ohne Form geben kann.

Vom 17. Jahrhundert an dringt nun auch in die russische Kirche, die Nachfolgerin der byzantinischen, zwar nicht die Orgel, aber doch der mehrstimmige Gesang mit seinem Eigengewicht und seiner Körperlichkeit ein. Und diese Strömung setzt sich in Rußland mehr und mehr durch, unter erstaunlicher Vernachlässigung eines Schatzes an traditioneller einstimmiger Melodik, wie er dem abendländischen nicht nachsteht[16]. Diese Nachgiebigkeit gegen den Geschmack der Zeit, dieses Fehlen einer Besinnung auf das Alte, Strenge, hängt vielleicht teilweise mit jener transzendenten Grundeinstellung der östlichen Kirche zusammen, wonach alles Irdische eben irdisch ist und die menschlichen Dinge, weil sie relativ sind, das Absolute immer nur nach ihrer natürlichen Verschiedenheit spiegeln können, so daß also die Transzendenz hier zur Kondeszendenz führen würde. Gleichzeitig sehen wir, daß im Laufe der Entwicklung innerhalb der russischen Kirche der Gemeindegesang fast ganz verschwindet und der Sängerchor (welcher, den Umständen gemäß, auch ein Liebhaberchor sein kann) sich im Gottesdienst breit und breiter macht.

Im Resultat sind wohl die einzigen Kirchen, in denen man bis heute dem altchristlichen Ideal des einstimmigen Gesanges treu geblieben ist, solche orientalische Kirchen wie die syrische oder koptische. Hier handelt es sich allerdings um Länder, in denen die Mehrstimmigkeit auch in die weltliche Musik nur wenig eingedrungen ist; und wieweit die heute dort gesungenen Melodien auf ein hohes

Alter zurückblicken können, ist eine offene Frage. Im Vergleich damit erscheinen die neugriechische und die rumänische Kirche einigermaßen durch das russische Beispiel beeinflußt.

*

Zum Schluß wollen wir sehen, ob sich aus unseren Überlegungen etwas ergibt, das man den verschiedenen Kirchen zwar — selbstverständlich — nicht als Vorschrift, aber im Sinne einer Grundrichtung oder Orientierung vorlegen könnte, einer Orientierung, die, wenn sie angenommen wird, auch wieder der kirchlichen Einheit dienen kann. Ich begnüge mich mit einigen fragmentarischen Bemerkungen, ohne dieselben zu entwickeln, da ich hierfür auf bereits Gesagtes zurückgreifen müßte.

1. Was das Verhältnis zur Instrumentalmusik betrifft, kann man zwar selbstverständlich nicht erwarten, daß die Orgel aus einer so fest eroberten Stellung wieder gedrängt werden könnnte; immerhin wird sich ihr gegenüber eine gewisse Relativierung empfehlen; und wenn wir die Macht der Gewohnheit anerkennen, vermöge deren der Orgelklang heute als etwas charakteristisch Kirchliches angesehen wird, braucht uns dies nicht daran zu hindern, daß wir einmal versuchen, davon zu abstrahieren. Ich muß übrigens aus meiner Erfahrung anfügen, daß die beinahe ausschließliche Bindung der Orgel an die Kirche sogar für die Orgel nicht unbedingt und in jeder Hinsicht einen Vorteil bedeutet, denn, wie mir scheint, tritt in denjenigen Orgelkompositionen, die in Rußland um die Zeit des ersten Weltkrieges außerhalb der Kirche entstanden, die aber in Westeuropa fast unbekannt blieben, teilweise eine unbefangene, rein musikalische Haltung zutage, wie man sie in der abendländischen Orgelmusik nicht findet, da diese, sofern sie sich ernster gibt, immer irgendwie an der kirchlichen Assoziation klebt. Allerdings ist auf der anderen Seite zuzugeben, daß die Organisten im Abendland, wenn sie nicht für die Kirche beschäftigt wären, ungefähr arbeitslos würden [17].

2. Es ist erwünscht und normal, daß auch die Gemeinde singt, aber es ist undenkbar, daß der Gesang der Gemeinde in der Kirche der einzige sein sollte. Warum sollte nur die bildende Kunst an der Aus-

schmückung der Kirche beteiligt sein und nicht die Tonkunst? Allerdings ist es besser, natürlicher, lebendiger und gegliederter, wenn der Gemeindegesang nicht als ein Absolutum für sich steht, sondern in lebendige Wechselwirkung mit dem Sängerchor tritt, wie es schon durch den hl. Augustin beschrieben wird[18].

3. Der Sängerchor mit seinen Solisten wird gewiß nicht auf einmal und überall von der Mehrstimmigkeit wieder zur Einstimmigkeit zurückkehren können, doch sollte die Überlegenheit der Einstimmigkeit über die Mehrstimmigkeit in bezug auf das Wort nie ganz aus dem Auge verloren werden; und die innere Kraft uralter Melodien, die erstaunlicherweise trotz aller inzwischen eingetretenen Stilwandlungen teilweise noch heute ansprechen, ist gleichfalls nicht zu verachten. Ich will gewiß nicht behauptet haben, daß bei jedem mehrstimmigen Gesang der Text notwendig verloren gehen müsse, aber die Mehrstimmigkeit ist nun einmal nicht in so direkter Weise eine Funktion des Wortes wie der einstimmige Gesang, sie ist in gewissem Maße eine Ablenkung.

4. Wenn von katholischer Seite der Palestrina-Stil in der Mehrstimmigkeit, der gregorianische Gesang innerhalb der Einstimmigkeit als Muster hingestellt wird, so kann dem nur eine relative Bedeutung beigemessen werden. Musikalische Stile sind nun einmal zeitbedingt; dies bleibt bestehen, auch wenn man, wie wir es versucht haben, im Aspekt der Kirche einige konstante allgemeine Gesichtspunkte aufstellt. Ebenso könnte man auch gewissen protestantischen Kirchenmusikern, welche die bekannte moderne Sachlichkeit und Abkehr von der Romantik zum A und O machen, entgegenhalten, daß man Gott nicht stilistisch einfangen kann. Viel mehr wird sich hier nicht sagen lassen, als was schon die älteste Zeit gesagt hat, daß nämlich der Sänger im Dienst der Kirche sein Bestmögliches bietet, und daß man sich hierbei desjenigen enthält, was zu sehr an die Stätten weltlicher (niederer und höherer) Vergnügungen erinnert.

5. Indem man solche allgemeinen Gesichtspunkte, wie wir sie vorschlugen, akzeptiert, wird es sich nicht darum handeln können, daß man aus verschiedenen musikalischen Elementen ein kirchenmusikalisches Esperanto herstellt; sondern es kommt nur darauf an, daß

jeder, auf dem Boden seiner Kirche und innerhalb seines Kulturkreises stehend, solche Gesichtspunkte, sofern er sie akzeptiert, im Auge behält und behutsam anwendet.

6. Wir werden uns erinnern müssen, daß die Haltung der Gläubigen in den Fragen der Kirchenmusik stets Abstufungen aufweist und daß man von ihnen diesbezüglich nicht dieselbe Unbedingtheit, Entschiedenheit und Einheitlichkeit des Standpunktes erwarten kann, wie wenn es sich um den Glauben handelt. Neben denjenigen, die der Musik in naiverer Weise gegenüberstehen, wird es immer diejenigen geben, welche zu ihr bewußt und skrupulös eingestellt sind, aber auch diejenigen, die ganz ohne Musik auskommen können und darum doch nicht weniger Gläubige sind.

ANMERKUNGEN

1 Die bedeutsame Frage Augustins an Gregor lautete: Da der Glaube einer ist, warum sind die Bräuche der Kirchen so verschieden, und warum hat die römische Kirche den einen Brauch, die gallikanische den anderen? (Gregor, *Epistolae*, Lib. XI Ind. IV Ep. LXIV, *Patrologia latina* LXXVII 1183 ff.). Allerdings handelt es sich hier um eine noch «junge» Kirche, die englische; und für die römische sieht Gregor das Festhalten an ihrem Brauch als selbstverständlich an.

2 Ein für die Orientierung nützliches Büchlein ist das von S. Salaville, *Liturgies orientales* (1932).

3 Man vergleiche den Aufsatz von O. Casel, *Zur Kultsprache des hl. Paulus*, im Archiv für Liturgiewissenschaft I, 1950. Dem berühmten Werk von A. von Harnack, *Die Mission und Ausbreitung des Christentums in den ersten drei Jahrhunderten*, gegenüber (wo das hellenistische Gedankengut im Christentum als spätere Überlagerung hingestellt wurde) kann sich Casel nunmehr sogar auf die Arbeit eines reformierten Theologen berufen (O. Cullmann, *Urchristentum und Gottesdienst*, 1944).

4 Es kann immerhin auch in einem solchen Nebengottesdienst «etwas vor sich gehen», wie in der griechisch-orthodoxen Matutin die Begehung des Gedächtnisses (oder die Darstellung) der Auferstehung.

5 Es sei an die Worte von Leo XIII. in seinem apostolischen Brief *Orientalium dignitas*, von 1894, erinnert: «Die Bewahrung der orientalischen Riten ist wichtiger, als wie man glauben könnte. Das erhabene Alter, das diese verschiedenen Riten adelt, dient der ganzen Kirche zur Zierde und bekräftigt die göttliche Einheit des katholischen Glaubens. Hier wird den Hauptkirchen des Orients ihre apostolische Abkunft bestätigt, hier wird gleichzeitig die enge Verbindung ins Licht gesetzt, die sie vom Anfang des Christentums an mit der römischen Kirche verband». In der Enzyklika *Rerum orientalium* von 1928 schrieb dann auch Pius XI. vor, daß in allen Priesterseminaren das Studium der orientalischen Fragen, und besonders das der Riten, begünstigt würde.

6 Hier könnte man ferner, was das 18. Jahrhundert und die schweizerische reformierte Kirche betrifft, der Marienlieder gedenken, die J. K. Lavater dichtete (dies allerdings nicht im liturgischen Sinn, sondern als Ausdruck persönlicher Verehrung).

7 Von diesem Denken erhält man zum Beispiel einen Begriff durch H. U. von Balthasars Buch *Kosmische Liturgie; Maximus der Bekenner: Höhe und Krise des griechischen Weltbildes*, 1941, das trotz des etwas blumigen Titels eine gewissenhafte Darstellung der Doktrin eines bedeutenden Lehrers des 7. Jahrhunderts bietet.

8 Das Buch von Th. Gérold, *Les pères de l'église et la musique*, 1931, bedeutet hier eine nützliche Zusammenstellung; wenn auch die Interpretation der Stellen wenig bietet, ergibt sich doch der Eindruck, der christliche Kultgesang müsse schon in der Zeit der Katakomben einen bedeutenden Formenreichtum besessen haben. Ein wichtiges Spezialproblem behandelt in selbständiger Weise J. Quasten, *Musik und Gesang in den Kulten der heidnischen Antike und christlichen Frühzeit*, 1930. Die dem Musikhistoriker bekannte Arbeit von H. Abert, *Die Musikanschauung des Mittelalters und ihre Grundlagen*, 1905, ist zwar eine gut geschriebene Zusammenstellung, steht aber auf dem üblichen laizistischen Standpunkt und behandelt die Symbolik der Theologen eher als einen Gegenstand der Kuriosität.

9 Diese Formeln findet man noch in den mittelalterlichen Pontifikalien, ja auch im heutigen römischen Pontificale.

10 *Confessiones* X 33.

11 Man sehe die verdienstliche Spezialabhandlung von G. C. Rietschel, *Die Aufgabe der Orgel im Gottesdienst bis in das 18. Jahrhundert*, 1893.

12 Allerdings scheint mir diese Verwendung als «breites Kissen» immer noch dem Wesen der Orgel gemäßer, als wenn man beim Begleiten des Gemeindegesanges die Oberstimme «heraushaut» (ein Verfahren, das man in prätentiöser Weise als «*Cantus-firmus-Spiel*» bezeichnet).

13 Vgl. die gute Übersicht bei W. Gurlitt, *Johann Walter und die Musik der Reformationszeit* (Luther-Jahrbuch XV, 1933), 81 f. und 33 f.

14 S. l. c., 30 f.

15 Vgl. A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, wo diese Situation auf S. 30 ff. in besonnener Weise behandelt wird.

16 Hierüber zum Beispiel die Abhandlung *Le chant ecclésiastique russe* in den Acta musicologica XXIV (1952).

17 Es scheint mir kein Widerspruch gegen das Gesagte zu sein, wenn ich feststelle, daß ein Orgelstück wie Ch.-M. Widors «*Symphonie romane*» oder sein «*Salve regina*» (das nachträglich einer früheren Symphonie eingefügt wurde) echten religiösen Gehalt birgt. Einen solchen bergen ja auch Klavierstücke von Liszt. In diesen Fällen handelt es sich um das in die Sphäre des autonomen Künstlerischen übertragene religiöse Erlebnis, was nicht gleichbedeutend ist mit der Einordnung einer Musik in die Liturgie.

18 Vgl. *Confessiones* IX 6—7.

Die Kirchenorgel in Geschichte und Gegenwart

Wilibald Gurlitt, Freiburg i. Br.

Auch in Kreisen der Musiker macht sich heute ein gewisses Ungenügen an der Historie breit, ja ein Mißtrauen in die Vergangenheit. Man spricht ängstlich von «Archaismus» und «Historismus», indem man eine vermeintlich geschichtslose Gegenwart gegen die Vergangenheit ausspielen möchte und vor der Geschichte zu retten versucht. Aber solch Überdruß an der Geschichte kann nicht die Grunderfahrung der Geschichtlichkeit unseres Daseins verdecken. Wie im Leben des Einzelnen reichen sich auch im Leben unserer geistigen und künstlerischen Kultur Vergangenheit, Gegenwart und Zukunft die Hand. Der Horizont unserer gegenwärtigen Musik-Wirklichkeit zeigt sich von Einwirkungen der Vergangenheit ebenso bestimmt wie von Rückstrahlungen der Zukunft — und diese zwiefache Bestimmtheit macht das Wesen seiner Geschichtlichkeit aus. So mag gegenwärtige Wirklichkeit aktuelle Vergangenheit heißen, wobei aktuell nicht dasselbe sagen will wie zeitlich nah oder gar gleichzeitig, auch nicht dasselbe wie modern. Denn das Moderne ist nicht immer das Zukünftige, nicht einmal immer das Gegenwärtige. Eine Compenius- oder Praetorius-Orgel kann aktueller sein als eine noch so schöne von Walcker, Willis oder Cavaillé-Coll, und die Orgelmusik von Sweelinck oder Frescobaldi, Scheidt oder Weckmann kann aktueller sein als die mancher moderner Komponisten. Das ist keine Qualitätsfrage sondern eine Stilfrage. Wie nämlich jeder neue eigenständige Stil eine neue Schönheit und Vollkommenheit birgt, worin die künstlerischen Werte ihre Ordnung finden, so gilt es im Blick auf die Musikinstrumente und ihre Geschichte die innere Notwendigkeit einzusehen, mit der eine bestimmte Klangvorstellung mit einer bestimmten musikalischen Stilbildung zusammenhängt und darin eine bestimmte Auslese und Rangordnung der Musikinstrumente gründet. In diesem Sinne sprechen wir von historischen «Klang-Idealen» (sehr zu unterscheiden von geschichtslosem «idealen» Klang), nach denen die Geschichte der Musikinstrumente sich ausrichtet. So auch der Gestaltwandel der Orgel. Denn eine idealtypische, eine übergeschichtliche Klanggestalt der Orgel gibt es nicht und kann es nicht geben, schon weil wir den himmlischen Schatz nur in irdenen Gefäßen besitzen.

Aus antiker, spätantiker und frühchristlicher Zeit ist die Orgel als ein profanes Musikinstrument bekannt, das im Zirkus und Theater, bei Wettkämpfen und Gastmählern in der Hand der Spielleute eine nicht unbedeutende Rolle spielte — eine Rolle, wie sie heute die Funk- und Film-Orgel wieder zu spielen trachtet, die freilich eine tausendjährige Vergangenheit im Raum der Kirche hinter sich hat und nicht verleugnen kann.

Als ein heidnisches und profanes Instrument war die Orgel im Urchristentum wegen ihres Mißbrauchs durch die Spielleute geächtet, nicht anders als der Aulos, dessen greller, unbiegsamer Klang als Instrument des Dionysos im antiken Drama erklungen war.

In der Zeit der Völkerwanderung scheint die Orgel im Abendland außer Gebrauch gekommen zu sein, während sie im Morgenland weiterlebte, und zwar im höfischen Zeremoniell der byzantinischen Kaiser. Von Konstantinopel her wird sie in das Frankenreich als ein Geschenk des Kaisers an den Frankenkönig eingeführt. Ludwig der Fromme ließ 826 eine Orgel «more Graecorum» in der Aachener Pfalzkapelle erbauen [19], die der höfischen Repräsentation als ein Wunderwerk diente im Rang der kostbaren Verkleidung der Wände im Innenraum der Kapelle mit Marmor, Stuck, Mosaikbildern und Teppichen.

Aus eben dieser Zeit ist uns die älteste Nachricht über den Gebrauch der Orgel in der Kirche überkommen, und zwar aus dem Land, das am meisten dazu beigetragen hat, lateinische und christliche Kultur in Europa zu verbreiten: aus Irland. In der Ostkirche dagegen wurde das altchristliche Verbot des Gebrauchs von Musikinstrumenten im Gottesdienst bis heute streng aufrechterhalten. Noch Igor Strawinskys Messe von 1948 ist ohne Orgel. In frühreformatorischer Zeit, die der urchristlichen Gottesdienstordnung nacheiferte, hat jenes Verbot sowohl in Wittenberg als auch in Straßburg zur Ächtung der Orgel geführt. Selbst Martin Luther, der Freund der Frau Musica, betrachtet die Orgel durchaus nicht mit günstigen Augen und erwähnt sie nirgends in seinen Gottesdienstordnungen. Umso eifriger rühmten die Humanisten Orgel und Orgelkunst. Im Berner Münster wurden, nach Zwinglis Verbot, Orgel und Orgelspiel verbannt und erst nach 200 Jahren neu wiedereingeführt [20]. Auch heute soll es Theologen geben, die aus jeder Orgelpfeife nur den Teufel hervorlugen sehen und hören, und das «laudare eum in cordis et or-

gano» des 150. Psalms nicht auf die Orgel anwenden wollen. Andere wiederum können sich keinen Gottesdienst vorstellen ohne Mitwirkung der Orgel.

Englische Zeugnisse des 9. und 10. Jahrhunderts bestätigen die Herkunft der Kirchenorgel aus der irisch-angelsächsischen Klosterkultur, der das Abendland zugleich die ältesten Kirchenglocken verdankt. Kirchenorgel und Kirchenglocken wurden durch iro-schottische Mönche mit der Christianisierung Europas vom britischen Inselreich aus verbreitet. In den Klosterschulen wird die Kunst des Orgelbaus und des Glockengusses gepflegt. Das Schweigen der Orgel wie der Glocken in der Kirche hat seine liturgische Bedeutung bis heute behalten. Um die Nähe von großen und kleinen Glocken (Cymbala, Zimbeln), Glockenrad und Glockenspiel[21] zum Orgelspiel wissen noch die Carillons auf den Kirch- und Stadthaustürmen Hollands, weiß auch noch der Orgel-Carillon (Zimbelstern) der alten Orgel, den bekanntlich noch Sebastian Bach liebte. Nicht nur, daß der warme singende Ton einer gut proportionierten Glocke nah beim Orgelklang liegt, sondern auch die Spieltechniken von Glockenspiel und Orgel sind einander eng verwandt. Sitzt doch der Glockenspieler nicht anders als der Organist auf seiner Bank und «schlägt» die Tasten, die durch das Regierwerk mit den Glocken verbunden sind, manualiter und pedaliter. Es ist nicht unwahrscheinlich, daß vom Glockenspiel her das Pedal an die Orgel gekommen ist.

Im Raum der Kirche ist die Orgel jedenfalls um das Jahr 1000 so weit eingebürgert, daß der Benediktiner Theophilus im Kloster St. Pantaleon in Köln in seiner «Schedula diversarum artium», worin die Lehre vom Orgelbau ausführlich mitbehandelt wird, die Orgel (organa) bezeichnen darf als «utensilium domus Domini, sine quibus divina mysteria et officiorum ministeria non valent consistere». In der für die europäische Musikgeschichte grundlegenden Epoche des gotischen Mittelalters (etwa 1150—1320) bildet sich der neue Stil organaler Mehrstimmigkeit in der Kunst der Choralbearbeitung, dem Organum. Welche große Geschichtssymbolik liegt doch in dem Verhältnis von Einstimmigkeit und Mehrstimmigkeit, das diese neue Kunst trägt, indem der cantus prius factus, die vorgegebene Choralweise, die vox principalis (tenor), einer älteren Zeitstufe, während die Oberstimme, die vox organalis, einer späteren Zeitstufe zugehört. Cantus firmus und Gegenstimme zeigen eine zeittiefe Zuordnung und

darin wurzelnde schöpferische Freiheit in der Gebundenheit: das Prinzip der dienenden Kunst als Grundlage aller großen kultischen Orgelmusik.

Der erste Kantor der Kathedrale Notre Name in Paris, der Wiege des organalen Stils, wird als «optimus organista», Meister der Organum-Komposition, bezeichnet; das Hauptwerk seiner Kunst als «Magnus liber organi pro servitio divino multiplicando», «Das große Buch der Organum-Komposition zur Mehrung des Gottesdienstes». Der gotische Stil der Choralbearbeitung lebt durch Jahrhunderte in Europa fort, provinziell und altertümlich bis in das 16. Jahrhundert, und entbindet noch im 15. Jahrhundert die Formwerdung der Orgelmusik. So wenig das anfänglich wechselseitige Verhältnis von Orgelmusik und organaler Mehrstimmigkeit im einzelnen geklärt sein mag, so gibt doch der kundige Hinweis des Michael Praetorius zu denken, wonach «auch durch die Orgel unsere figuralis musica erfunden worden sei». In dem Jahrhundert, das dem gotischen Mittelalter folgt, finden wir die Kirchenorgel überall in Europa verbreitet; bald fehlt sie in keinem Kirchenraum mehr. Die älteste Orgel in der Schweiz in der Marien-, später Katharinenkirche von Valeria auf dem Talhügel über der Stadt Sitten, stammt aus dieser Zeit, wohl von einem flämischen Orgelmacher.

Die Orgel des 14. Jahrhunderts besitzt sowohl die Gliederung ihres Pfeifenwerks in einzelne Register als auch die Teilung in Manuale und Pedale. Die ältesten erhaltenen Denkmäler von Orgelmusik stammen aus England und Italien, Ende des 14. Jahrhunderts. Es beweist die Eigenständigkeit der Welt der Orgel, Orgelmacher und Organisten, daß sie für die Niederschrift ihrer Komposition eine eigene Schrift ausgebildet und beibehalten haben: die Tabulatur, die nicht nur Noten, sondern auch Buchstaben verwendet, um die Griffe auf den Tasten zu notieren. Noch Sebastian Bach bediente sich ihrer in Fällen des Raummangels auf dem Papier.

Seit dem 15. Jahrhundert besitzt jede Kathedrale und größere Kirche schon mehrere Orgelwerke, ein kleines im Chorraum oder auf dem Lettner zur Unterstützung der Kantorei, und ein größeres zu mehr selbständiger künstlerischer Betätigung (mit mehreren Manualen und an das Hauptwerk gekoppeltem Rückpositiv). Die größere Orgel ist an einer der beiden Hochschiffwände oder auf einer Empore, oder im Querschiff oder über dem Kircheneingang am

Westgiebel in der Michaelskapelle angebracht. Außer der Chororgel und Schiffsorgel besaßen die Kirchen, oft auch die Organisten persönlich mehrere Kleinorgeln, Positive und tragbare Portative. Noch Anton Bruckner spielte bei der Fronleichnamsprozession auf dem mitgetragenen Portativ. Auf der Chororgel wurde im Wechsel mit der Kantorei nach altem Brauch gewöhnlich einstimmig gespielt, an Fest- und Feiertagen auch mehrstimmig. Der Ausdruck «canere in organis», «die Orgel besingen», entstammt der Nähe zum Sängerchor im Chorraum. Indem die Orgel den Vortrag einzelner Sätze der Messe übernahm, sei es allein oder im Wechsel mit der Kantorei, entstand die «Missa ad organum», die Messe auf der Orgel, die Orgelmesse, deren Denkmäler vom 14. Jahrhundert bis zum 3. Teil von Samuel Scheidts «Tabulatura Nova» (1624) und zum 3. Teil von Sebastian Bachs Klavierübung (1739) reichen.

In der Geschichte der Orgel ist der Aufgang der Neuzeit durch ein Dokument bezeichnet, das uns die «Reformierung» der großen Kirchenorgel (in Deutschland) vorstellt: Arnolt Schlick, «Spiegel der Orgelmacher und Organisten», den der blinde Organist des Pfalzgräflichen Hofes in Heidelberg mit einem Privileg Kaiser Maximilians bei Peter Schöffer in Mainz 1511 herausgab. Dieses Werk schildert die deutsche Orgel des 15. Jahrhunderts in ähnlich eindrücklicher Weise wie Michael Praetorius in seiner «Organographia» (Wolfenbüttel 1619) die deutsche Orgel des 16. Jahrhunderts beschrieben hat. Schlicks Orgel zeigt das Instrument mit Schleiflade aus Eichenholz, mechanisch angespielter Tonkanzellenlade, sechs bis zehn Registern («viel Register zu machen sein nit löblich»), mehreren Tastenreihen (Clavieren) als Grifftafeln (Tabulaturen), Hand- und Fuß-Clavieren (Manualen und Pedalen). Es ist die Orgel, die Paul Hofhaimer und seiner Schule zur Verfügung stand: Hans Buchner in Konstanz, Johannes Kotter in Freiburg i. Br., Fridolin Sicher in St. Gallen, das Instrument, dem die zahlreichen Orgeltabulaturbücher seit dem Buxheimer Orgelbuch (1475) galten.

Schlicks Lehrmeister, Johannes de Susato (von Soest), berichtet in seiner fesselnden Selbstbiographie von 1504, wie er in Brügge bei zwei Sängern aus England das «Singen aus Kunst» gelernt habe, und erwähnt dabei ausdrücklich den «fauberdon» [22]. Seine neun- bis zwölfstimmigen Kompositionen erwähnt der Heidelberger Humanist

Agricola in einem Brief an Jacques Barbireau (1485) als charakteristisch für Johannes von Soest. An sie mag Schlick mit seinen Orgelkompositionen angeknüpft haben. Außer seinem Orgeltabulaturbuch von 1511 sind neuerdings drei- bis fünfstimmige fauxbourdonartige Kompositionen für Orgel von ihm in der Form von «Canones sine pausis» über «Gaude Dei genitrix, quam circumstant obstetricum» [23], einem Teil der Weihnachtsequenz «Natus ante saecula» als Cantus firmus gefunden worden. Von alters her war ja die Orgel beim Singen der Sequenzen beteiligt. Der Meister hat diese Orgelmusik anläßlich der Krönung Karls V. zum römischen König in Aachen (1520) geschrieben und bezeichnet sie als «etwas Neus, Lustigs, Seltsams, Kunstreichs» [24]. Damit sind sowohl die kunstvollen Kanonbildungen wie ein zehnstimmiger Satz mit sechs Stimmen im Manual und vier Stimmen im Pedal über die Antiphon «Ascendo ad Patrem meum» gemeint. Wie sehr mußte es Schlick dabei auf die klangliche Abhebung obligater Stimmen gegen die Cantus firmus-haltigen Stimmen ankommen!

Eine solche Differenzierung wäre nicht möglich gewesen ohne ein Ladenwerk, wie es Schlick voraussetzt, mit Schleifen, mechanisch gesteuerten Tonkanzellen, niedrigem Schalldruck bei geringem Winddruck und variablen Pfeifenmensuren. Damit ist verbunden, daß der Druckabfall in den Kanzellen umso merklicher ist, je mehr Pfeifen ertönen, also bei vollgriffigem Spiel die Plena stufenweise schwächer klingen als die einzelnen Register, Nebenwerke schwächer als das Hauptwerk [25]. Weiterhin wird der Klang durch die räumliche Trennung der Werke auseinandergefaltet, gelüftet, aufgelockert. Erst ein solcher Klang vermag den Kirchenraum ganz zu durchdringen, ihn zu erfüllen. Es kommt zu keiner Brennpunktbildung und Massierung des Klanges, sondern zu seiner deutlich vernehmbaren Gliederung und Staffelung.

Zu den Modifikationen des Schalldruckes kommt bei der Schlick-Orgel das lebensvolle Einschwingen des Tones, verwandt etwa mit dem Anschlag des Clavicymbels oder der Glocke. Infolge von Druckschwankungen erhält der Ton einen organisch bebenden Anlaut, hohe Töne, die rascher einschwingen, einen anderen als tiefe, langsamer einschwingende Töne. Bei den neueren pneumatisch angespielten Ladensystemen entstehen die Töne gleichmäßig explosiv, mit der toten Präzision einer Maschine. Je mehr die Orgel eine über alle

Spielmöglichkeiten verfügbare Maschine wurde, je weniger war sie Musikinstrument.

Dazu gehört ferner, daß das Legatospiel auf der alten Orgel die einzelnen Töne klar gegeneinander abhebt und sie leichtflüssig wie Perlen an einer Kette aufreiht. Sie sind verbunden, aber sie kleben nicht aneinander. Auf der neueren Orgel ist dagegen das Legatospiel immer monotoner, klebriger und zähflüssiger geworden. Ein Gleiten von Taste zu Taste läßt die alte Orgel schon gar nicht zu, sondern fordert nach Möglichkeit wechselnde Finger- und Fußsetzung für jeden einzelnen Ton.

Im Blick auf die Schlick-Orgel ist es aufschlußreich, die eigenständige Tradition der Kompositions- und Spiellehren der Orgelkunst seit Conrad Paumann zu studieren: die «Fundamenta organisandi» des 15. und 16. Jahrhunderts. Ihre kompositionstechnische Eigenart beruht darin, daß sie, von dem Satz Note gegen Note ausgehend, die Elemente der koloristischen und imitativen Satztechnik, der Cantus firmus-Arbeit und der Ars fugandi einbeziehen.

Die italienische Kirchenorgel zur Zeit von Schlick [26] huldigt einer Plastik und Leuchtkraft des Pleno-Klanges, der sich nah am vokalen Chorklang hält und wie ihn die italienischen Ricercari und Toccaten verlangen. Er geht aus von einem einheitlichen Prinzipalchor mit wenigen zarten Flöten, besitzt keine Charakterstimmen (die erst mit den niederländischen Orgelmachern nach Italien gelangten), insbesondere keine Zungen, mehr eng- als weitmensurierte Stimmen, schmale Labiierung, meist kein Brustwerk und erst recht kein Rückpositiv. Schon am Klang der Prinzipale lassen sich die geschichtlichen Orgeltypen erkennen, etwa die Silbermann-Prinzipale mit ihrer Helligkeit des a-Lautes.

Für die gültige Darstellung dieser durchscheinenden, kristallinischen Klänge ist die neuzeitliche gleichschwebende Temperatur mit ihrer freien Verfügbarkeit über die Dur-Moll-Harmonik und ihre Modulationsmöglichkeiten ein offensichtliches Hindernis. Länger als das Clavicymbel hat die Orgel die mitteltönige Temperatur mit ihren reinen großen Terzen der modalen, kirchentonalen Harmonik festgehalten.

Die deutsche Orgel der Barockzeit (1580—1740) darf als eine Synthese aus der norddeutschen Orgel mit niederländischem Einschlag und der italienischen Orgel mit schlesischem und österreichischem

Einschlag betrachtet werden, indem den enger mensurierten Registergruppen weitere gegenüberstehen und auf einem Manual verbunden sind, fülle- und schärfebetonte Klänge sich ergänzen. Dabei überwiegen die Kurvenmensuren der Pfeifenreihen bis ins 18. Jahrhundert, wo erst die Brüder Silbermann in Kursachsen und im Elsaß zu festen Mensuren übergehen, die dann im 19. Jahrhundert immer mehr vorherrschend werden. Die Kirchenorgel der Barockzeit ist vor einem Menschenalter zu ungemeiner künstlerischer Aktualität gelangt, nicht nur in Deutschland. Es liegt das ähnlich wie bei dem neuen Gesangbuch der evangelischen Kirche, dessen Liederbestand zu mehr als 30 % der Zeit des Dreißigjährigen Krieges entnommen sind, zu 27 % der Reformationszeit [27]. Hieraus erhellt der weite Lebensraum des Orgelchorals noch im heutigen evangelischen Gottesdienst.

Dem neuen Stil der Orgelmusik des 17. Jahrhunderts liegt das Formprinzip «d'une teneur» zugrunde: die einheitliche Gestaltung der Einzelsätze, wie sie bei Jean Philipp Rameau am Gegenbild der neuen deutschen Symphonik in Paris 1772 beobachtet worden ist [28]. Dieses Aufgehen der Selbständigkeit der Einzelteile eines Werkes oder Satzes in einen Einheitsverlauf zeigt sich ebenso deutlich am Weg von Ricercar zur Fuge, wie am Zusammenwachsen von Präludium und Fuge, Toccata und Fuge, auch der Gegenstimmen zum Cantus firmus, beispielhaft in Joh. Seb. Bachs Orgelbüchlein. In solcher Vereinheitlichung wurzelt zudem die Eigenart der sogenannten «Orgelpolyphonie» mit ihrer harmonischen Bindung und übergeordneten Zweistimmigkeit.

Derselbe Zug zur Einheitlichkeit ist im Klangaufbau der Silbermann-Orgel ersichtlich, im Abbau der Mehrchörigkeit und des Werkprinzips, wie er sich im Flächenprospekt spiegelt, ersichtlich auch in den festen Mensuren der Einzelregister und ihrer gegenseitigen Angleichung, in der Geschlossenheit der Manuale, auf denen mehr als die Hälfte der Stimmen Grundstimmen sind, in dem Verzicht auf das Rückpositiv usw. Der neue Stil von 1740 führt von der Kirchenorgel weit ab und dem Symphonie-Orchester und dem Kammer-Ensemble zu. Damit rückt die Orgel an die Peripherie des Musiklebens und seiner Musizierformen. Die alten Orgeln werden an die Land- und Dorfgemeinden abgegeben, wo sie noch heute vielfach ein Dornröschendasein fristen, und manches schöne Werk noch unentdeckt

geblieben ist. Den eigentlichen Bruch in der Überlieferung der Kirchenorgel in Deutschland vollziehen Abbé Vogler und sein Schüler Justin Knecht (Orgelschule 1795). Klangmodell war der neue Hammerflügel und das Symphonie-Orchester Mannheimer Herkunft mit seiner neuartigen empfindsam erregten Klanglichkeit und Dynamik, die dem stationären Klang der alten Orgel zuwider ist. Ihnen verdankt die Orgel den «Schweller» (piano-forte), den Sebastian Bach noch nicht kannte, während die «swell organ» in England seit 1712 bekannt war und Georg Friedrich Händel sie zu schätzen wußte. Die zugehörige Orgelmusik war mehr oder weniger Verkleidung von Orchester- und Klaviermusik im Stil des Wiener Klassizismus durch Transkription.

Der Niedergang des Orgelspiels in der Kirche, besonders des Spiels der linken Hand und des Pedals, der Verfall der alten Klangkultur der Kirchenorgel, ihre «Simplifizierung» (Abbé Vogler) zu einem mehr und mehr grundtönig-homogenen einheitlichen Äqualklang mit Vermehrung der 8′-Stimmen und dem Ersatz des Werk- durch das Additionsprinzip — alles das war unaufhaltsam, besonders in Deutschland. In Frankreich dagegen blieb die Orgelkunst traditionsgebundener, weil sie nicht so stark unter den Einfluß der das Handwerk verdrängenden Welt der Technologie, Mechanismen und Apparaturen geriet. Hier ist die Orgelmacherkunst Cavaillé-Colls in seiner «symphonischen Orgel» und der Organisten César Franck mit seinen späten Orgelchorälen und Charles-Marie Widor mit seinen «Orgel-Symphonien» führend gewesen. Beider Lebenswerk wirkt in der französischen Orgelkunst noch heute ungeachtet der rückläufigen Bewegung, die von den Veröffentlichungen alter französischer Orgelmusik durch Alexandre Guilmant und André Pirro ausgegangen war, die aber noch ganz unter dem Klanghorizont der symphonischen Orgel gehört und gespielt wurde. Hier knüpfte Albert Schweitzer an. Was wäre die neuere Musikgeschichte Frankreichs ohne seine Organisten wie Louis Vierne, Marcel Dupré, Jehan Alain und Olivier Messiaen?

Französischer Einfluß auf die deutsche Orgelkunst zeigt sich am deutlichsten in Süddeutschland bei Karl Riepp und den Straßburger Brüdern Silbermann. Dieser Einfluß wirkt sich in einem gewissen Gleichgewicht zwischen weiteren, mittleren und engeren Mensuren, sowie in der Vorliebe für reichbesetzte Zungenchöre aus. Im letzten Jahrzehnt des 17. Jahrhunderts war die Rede von einem «vermisch-

ten Geschmack» (J. J. Quantz) in der Instrumentalmusik, womit eine europäische Verbindung italienischer, französischer und deutscher Stilbildungen gemeint war. Im Orgelwesen ist eine ähnliche Erscheinung zu beobachten. In dieser Zeit löst sich die Stilgemeinschaft von Orgel- und Klaviermusik weitgehend auf und kommt es zu einer Differenzierung von Orgel- und Klavierspiel. Orgelmacher wechseln zum Klavierbau über. Noch Mozart, für den die Orgel noch die alte Vorrangstellung besaß, und der keine Gelegenheit versäumte, sich auf der Orgel hören zu lassen, war sich dieser Differenzierung voll bewußt. Bei seinem Besuch in Augsburg begegnete er Johann Andreas Stein, dem Orgel- und Klaviermacher, einem Schüler des Straßburger Johann Andreas Silbermann, und spielte auf der von Stein erbauten Orgel in der Barfüßerkirche. Darüber schreibt Mozart (Brief vom 24. Oktober 1777) an seinen Vater: «Als ich Herrn Stein sagte, ich möchte gern auf seiner Orgel spielen, denn die Orgel seie meine Passion, so verwunderte er sich groß und sagte: was, ein solcher Mann wie Sie, ein solcher großer Clavierist will auf einem Instrument spielen, wo kein douceur, kein expression, kein piano noch forte stattfindet, sondern immer gleich fortgehet? — Das hat alles nichts zu bedeuten. Die Orgel ist doch in meinen Augen und Ohren der König aller Instrumente.» [29]

Das Schicksal der deutschen Kirchenorgel war gleichsam besiegelt, als die Orgel im Konzertsaal einzog, wo sie übrigens in Amerika schon längere Zeit heimisch war. Die Orgel im Kaimsaal in München, mit freistehendem Prospekt, von 1895, wo Karl Straube sein erstes Orgelkonzert mit Werken von Max Reger (1901) gab, ist die früheste Orgel im Konzertsaal in Deutschland. Nach dem Vorbild von Busonis reinen Klavierabenden waren reine Orgelabende entstanden, die später vom Konzertsaal, der seinerseits bei der kirchlichen Architektur Anleihen machte, in die Kirche übertragen wurden. Das Ziel Straubes ist es gewesen [30], die Orgel zu einem dem Klavier ebenbürtigen Konzertinstrument zu erheben. Zu diesem Zweck übertrug er die Klangkunst von Liszt und Wagner, später von Debussy und Reger auf die Orgel. Durch radikale Modernisierung, Subjektivierung, Individualisierung seines Orgelspiels hat Straube den Bruch der Überlieferung in seine äußersten Konsequenzen getrieben, bis dorthin, wo es nur noch eine Umkehr geben konnte. Die Orgelbauer, die für das virtuose Spiel durch Einführung der pneumati-

schen und elektro-magnetischen Steuerung, Rollschweller, freie Kombinationen usw. die Orgel modernisierten, waren vor allem Walcker, Ladegast, Sauer, Steinmayer. Von der Konzertorgel des beginnenden 20. Jahrhunderts ist der Weg nicht weit zu dem anglo-amerikanischen Orchestrion (Hope-Jones' und Wurlitzers «one-man orchestra») und der elektronischen Orgel mit ihrem ortlosen, membranösen Klang, der aller musikalisch belebender Einschwingungsvorgänge entbehrt. Sie bleibt im gegenwärtigen Stand ihrer Durchbildung im Blick auf die musikalische Kirchenorgel noch immer nur mit dem Ersatz der Kirchenglocken durch das Lautsprechergeläut vergleichbar.

1908 beginnt in Deutschland die Krisis, aus der sich eine Gegenbewegung gegen die Orgel der zweiten Hälfte des 19. Jahrhunderts und ihren «barbarisch-emotionalen» Klang entfaltete. Man hat auch von «Orgel-Romantik», die man meinte bekämpfen zu sollen, gesprochen. Es kam auch zu Ablehnungen wie der folgenden: «Ich kenne die Orgel nicht, aber ich verabscheue sie.»

Die Gegenbewegung und Erneuerung nahm ihren Ausgang von der Lebensarbeit zweier Männer, denen die Kirchen- und Orgelkunst größten Dank schuldet: Albert Schweitzer und Karl Straube.

Schweitzers Grundanliegen ist es, einen geschichtslosen «idealen» Klangtypus der Orgel ausfindig zu machen. Er meint ihn in der Orgel der Brüder Silbermann und deren Nachfolger im 19. Jahrhundert zu finden. Dabei hält Schweitzer an einem, uns längst schon fragwürdig gewordenen, weil zu eng mit der ästhetischen Kategorie des «Erhabenen» verknüpften monumentalen, majestätischen Orgelklang fest. Schweitzer sieht sich darin durch César Francks Orgelmusik, besonders durch dessen späte Orgelchoräle bestätigt. «Die besten Orgeln wurden etwa zwischen 1850 und 1880 erbaut, als Orgelbauer, die Künstler waren, sich die Errungenschaften der Technik zunutze machten, um das Orgelideal Silbermanns und der anderen großen Orgelbauer des 18. Jahrhunderts in höchstmöglicher Vollendung zu verwirklichen.» «Während mir die monumentale Orgel des 18. Jahrhunderts, wie sie später durch Cavaillé-Coll und andere ihre Vollendung erfuhr, in klanglicher Hinsicht als das Ideal gilt, wollen neuerdings Musikhistoriker in Deutschland auf die Orgel der Zeit vor Bach zurückgehen. Diese ist aber nicht die wahre Orgel, sondern nur ihr Vorläufer. Es fehlt ihr das Majestätische, das zum Wesen der

Orgel gehört. Die Kunst hat absolute, nicht archaistische Ideale. Für sie gilt das Wort: Wenn aber kommen wird das Vollkommene, so wird das Stückwerk aufhören.» [31] Schweitzers Ruf vom Jahr 1906: «Zurück von der vom Erfindungsteufel eingegebenen modernen Fabrikorgel zur tonschönen und wahren Orgel!» war ein aufrüttelndes Programm. Zwei Jahre später fällt ein entscheidendes Ereignis der Orgelgeschichte unseres Jahrhunderts: Karl Straube entsagt der Virtuosenlaufbahn auf der Höhe seines Ruhmes als Orgelspieler aller Grade, um im Blick auf die «ewig jungen alten Meister» seine Schüler auf einen Weg zu bringen, der zu einer neuen schulbildenden Überlieferung der Orgelkunst führen sollte und geführt hat. Freilich gibt es auch heute noch ausgezeichnete ehemalige Schüler Straubes, die diese Umkehr ihres Lehrers nicht in allen ihren Folgerungen mitvollzogen haben, sondern noch in den Bahnen seiner früheren Lehrmeisterzeit wandeln.

Aber eben um diese Folgerungen geht es heute. Die alten Orgeln erwachten wieder und gaben der alten Orgelmusik ihre eigentliche Schönheit zurück. Neben die Treue gegen das Original der Niederschrift, des Notenbildes, des Urtextes trat die Treue gegen das historische Klangbild. Es waren zunächst Aufgaben der Musikforschung, die zu den Rekonstruktionen alter Instrumente, sowie zur Einführung des Kielflügels und des Clavichords, der Viola da gamba und der Blockflöte führten. Damit ist aber nicht ausgeschlossen, daß entscheidende Antriebe hierzu in rein künstlerisch-musikalischen Einsichten und Bedürfnissen zu suchen sind.

So kam es zu dem ersten Versuch einer Rekonstruktion eines Dispositions-Entwurfs des Michael Praetorius im Musikwissenschaftlichen Institut der Universität Freiburg i. Br. Die Orgel war von Oscar Walcker 1921 erbaut und von Karl Straube eingeweiht worden [32]. Mancherlei Mängel und Unzulänglichkeiten mögen ihr angehaftet haben, die aus der damaligen Lage der Orgelforschung nur zu verständlich sind. Immerhin darf die Praetorius-Orgel den Anspruch erheben, das Tor zu der sogenannten «Orgelbewegung» in Deutschland weit aufgestoßen zu haben. Inzwischen ist das genannte Freiburger Institut mitsamt seiner Orgel und dem schönen alten Bibliotheksbau in der Bertholdstraße ein Opfer des Krieges geworden und total vernichtet. Für das kommende Jahr jedoch besteht die berechtigte Hoffnung auf den Wiederaufbau der Praetorius-Orgel in der

Universität Freiburg i. Br. unter Verwendung der in den dreißig Jahren erarbeiteten musikologischen Erkenntnisse und Forschungsergebnisse, und zwar streng nach dem historischen Vorbild. Erst jüngst ist wieder auf ein Kennzeichen der Dispositionsweise des Michael Praetorius hingewiesen worden, wonach «in allen Lagen die lautstärkemäßig und farblich ausgerichteten Übergangsregister fehlen» [33]. Indem das historische Vorbild bis in alle seine wesentlichen künstlerischen und technischen Einzelheiten (Tonkanzellenlade, Schleiflade, mechanische Traktur, Rückpositiv, mitteltönige Temperatur) hinein ganz ernst genommen wird, darf bei der Rekonstruktion auf jede willkürliche Stilisierung und jede Art von Kompromissen mit heute beliebten neu-barocken oder neu-klassizistischen Orgelklangbildern verzichtet werden. Es verhält sich damit ähnlich, wie in der Musikgeschichte, wo einem verflachenden Historismus nur durch vertiefte und verstärkte geschichtliche Interpretation begegnet werden kann.

Wie gleichsinnig die Erneuerungsbestrebungen auf dem Gebiet des Orgelwesens während der geistig und künstlerisch so aufgeschlossenen und fruchtbaren Jahre nach dem ersten Weltkrieg mit dem Weg verlaufen, den die musikalische Komposition in Deutschland eingeschlagen hatte, erhellt aus der Tatsache, daß es sich dabei nicht um eine anachronistische Romantik und romantisch verklärende Wiederherstellung der alten Orgel oder gar um irgendeine musikologische Mode handelte, sondern das Jahr 1921 auch das Jahr der ersten Kammermusikfeste im nahen Donaueschingen gewesen ist, deren musikgeschichtliche Bedeutung heute mehr denn je anerkannt wird. Hier sammelten sich die Komponisten und Freunde Neuer Musik, um die Rückwendung vom symphonischen Orchester zum konzertanten Kammerorchester, sowie zu einer Erneuerung der kontrapunktischen Formen der Barockzeit in Nachfolge Max Regers, aber auch Igor Strawinskys und Arnold Schönbergs, besonders in den Frühwerken Paul Hindemiths zu feiern. Und fünf Jahre später sollte die Freiburger Tagung für deutsche Orgelkunst, wo der Straube-Schüler Karl Matthaei (Winterthur) an der Praetorius-Orgel saß, mit dem Entstehungsjahr von Hindemiths «Cardillac» zusammenfallen. Was Hindetmiths Oper, angeregt durch die Rückbesinnung auf die Opernidee Georg Friedrich Händels, von der Opernproduktion ihrer Zeit unterscheidet, entspricht in ihrem konzertanten Stil dem künst-

lerischen Anliegen, das in der Freiburger Orgeltagung im Rahmen des deutschen Orgelwesens von 1926 besonders bei Karl Straube und dessen Schülern zum Durchbruch kam. Es ist im allgemeinen auch noch wenig bekannt, was damals für die Komponisten die Begegnung mit der Kunst von Heinrich Schütz, Johann Sebastian Bach und Georg Friedrich Händel bedeutet hat und was den Auswirkungen dieser Begegnung die sogenannte «Orgelbewegung» verdankt.

Die so reichhaltigen musikalischen Darbietungen unseres Kongresses gerade auf dem Gebiet des Orgelspiels durch Organisten aus verschiedenen Ländern, haben eindrücklich erwiesen, wie es bei allem Gestaltwandel der Orgel und Orgelkunst doch immer die unverwandelten und lebendigen, künstlerischen und geschichtlichen Kräfte der Vergangenheit sind, die aktuell werden und die Gegenwart befruchten können. Dabei bleibt die Entscheidung, was für die Aufgabe der Orgel in der Kirche und im Gottesdienst aus der Fülle ihrer Geschichtlichkeit übernommen und ausgewählt wird, dem einzelnen als Glied einer kirchlichen Glaubens- und Bekenntnisgemeinschaft und dieser selbst als kirchliche Institution überlassen. Hierzu gehört die bedrängende Frage der Instrumentalmusik und der Polyphonie in der Kirche überhaupt, des Wechsels von Ein- und Mehrstimmigkeit oder der Einstimmigkeit im Singen und Spiel. Für alles das, und gerade auch für das einstimmige Orgelspiel, finden sich in der Geschichte der Orgel bedeutende Vorbilder. Entsprechend der mehrseitigen Funktion der Musik im Leben der Kirche im allgemeinen und der Orgelmusik im besonderen, wird es einheitliche Meinungen und Praktiken für ihren Gebrauch im Gottesdienst nicht eigentlich geben können. Aus den Kirchenverfassungen und Gottesdienstordnungen vom legitimen Typus evangelischer und katholischer, lutherischer, reformierter, anglikanischer und anderer Bekenntnisse geht hervor, wie groß die Zahl theologisch begründeter Antworten auf die Frage der Stellung der Orgel im Gottesdienst ist, sofern Orgelspiel nicht nur aus Gewohnheit und Bequemlichkeit in der Kirche und auch nicht nur zur Begleitung des Gemeindegesangs — eine Neuerung aus dem zweiten Drittel des 17. Jahrhunderts — beibehalten wird. Die geschichtlich gewordenen Unterschiede dieser Antworten sind keineswegs belanglos. Erst recht ist es nicht so, daß die Aufgabe eines Kongresses wäre oder sein könnte, durch irgendein Regulativ überkonfessioneller Art die Unterschiede der christlichen Be-

kenntnisse im Blick auf die Kirchenmusik einerseits und auf eine Wiedervereinigung der getrennten christlichen Kirchen andererseits zu verschleiern oder gar zu übersehen und Einheit vorzutäuschen, wo es nur Einigung und Einigungsbewegungen geben kann.

In diesem Sinne gilt es auch im Bereich des kirchlichen Orgelwesens alles das sichtbar zu machen und verpflichtend aufzuweisen, was uns eint. Denn wie in konfessionellen Fragen schulden wir erst recht in den liturgischen Fragen und den Fragen der Kirchenmusik und der Kirchenorgel einander nichts als Duldung und mitmenschliches Offenhalten.

Mögen die Anregungen des Internationalen Kongresses für Kirchenmusik in Bern, den ich mit diesen Worten zu beschließen die Ehre habe, dazu beitragen, unser ökumenisches christliches Heimatgefühl zu festigen und zu bewähren. Möchte es im Sinne des Wortes aus dem 10. Buch der Confessiones des hl. Augustinus, Cap. 33 geschehen, wo er von dem gewaltig bewegenden Eindruck spricht, den der cantus ecclesiae, der Kirchengesang, auf ihn ausgeübt hat und darauf hinweist, weniger auf den cantus als solchen hinzuhören und durch ihn sich bewegen zu lassen, als vielmehr auf die res quae canitur, und — wie wir auf Grund unserer Besinnung auf die tausendjährige abendländische Geschichte der Kirchenorgel hinzufügen möchten —: canitur etiam in organis.

ANMERKUNGEN

[19] Zur mittelalterlichen Geschichte der Orgel vgl. W. L. Sumner, *The Organ*, London 1952, und J. Handschin, *«Antiochien, jene herrliche Griechenstadt»*, Archiv für Musikforschung, VII, 1942, S. 203 f. Dazu W. Gurlitt, *Kirchenmusik und Kirchenraum*, Musik und Kirche, XIX, 1949, Heft 6.

[20] A. Geering, *Die Vokalmusik in der Schweiz zur Zeit der Reformation*, Schweiz. Jb. für Musikwissenschaft, VI, 1933, S. 41.

[21] Vgl. J. Smits van Waesberghe, *Cymbala* (Bells in the Middle Ages), Rom 1951.

[22] F. Stein, *Geschichte des Musikwesens in Heidelberg*, Heidelberg 1921, S. 14.

[23] Die Melodie bei O. Drinkwelder, *Ein deutsches Sequentiar aus dem Ende des 12. Jahrhunderts*, Graz und Wien 1914, S. 19.

[24] R. Lunelli, *Contributi trentini alle relazioni musicali fra l'Italia e la Germania nel Rinascimento*, Acta musicologica, XXI, 1949, S. 48 ff. Dazu W. Gurlitt, *Canon sine pausis*, Mélanges Paul-Marie Masson, Tome I, Paris 1954.

[25] W. Gurlitt, *Das historische Klangbild im Werk Joh. Seb. Bachs*, Bach-Jahrbuch, Jg. 39, 1951/52, S. 16 ff.; dazu W. Lottermoser, *Warum akustische Messungen an Barockorgeln?* Archiv für Musikwissenschaft, IX, 1952, S. 148 ff.

[26] Vgl. K. Jeppesen, *Die italienische Orgelmusik am Anfang des Cinquecento*, Kopenhagen 1943 (mit einem Kapitel über *Den klassischen Orgelbau in Italien*). Dazu H. Klotz in seinem Artikel über *C. Antegnati* in Fr. Blumes MGG.

[27] Vgl. Chr. Mahrenholz, *Das Evangelische Kirchengesangbuch*, Kassel und Basel 1950.

[28] H. Riemann, *Handbuch der Musikgeschichte*, II, 3, Leipzig 1913, S. 132 f.

[29] H. Wörsching, *Mozart und die Orgel*, Augsburger Mozartbuch, herausg. vom Historischen Verein für Schwaben, Augsburg 1943, S. 452 ff.

[30] Vgl. K. Straube, *Briefe eines Thomaskantors*, herausg. von W. Gurlitt und H. O. Hudemann, Stuttgart 1952; dazu W. Gurlitt, *K. Straube als Vorkämpfer der neueren Orgelbewegung*, Festschrift für K. Straube, Leipzig 1943, S. 195 ff.

[31] A. Schweitzer, *Aus meinem Leben und Denken*, Leipzig 1932 (mit einem Kapitel: *Von Orgeln und vom Orgelbau*), S. 62 und 64.

[32] O. Walcker, *Erinnerungen eines Orgelbauers*, Kassel und Basel 1948, S. 105 ff.

[33] E. K. Rößler, *Klangfunktion und Registrierung*, Kassel und Basel 1952, S. 12.

Der gemeinsame Ursprung des gregorianischen und des altrussischen Neumengesangs

Vlad. Iljine, Paris

Hauptthesen

Gekürzte Fassung

1. Die heutige Kunstkrise verdankt ihre Lösung im wesentlichen der Wiedergeburt des alten Neumengesangs sowohl im Occident wie im Orient.

2. Man kann dieses Thema nicht behandeln, ohne sich daran zu erinnern, daß dieser Wiedergeburt die Entdeckung der Schönheiten der byzantinischen und der griechischen Kultur sowie der altrussischen Kultur von Kiew, Nowgorod und Moskau vorausgegangen ist.

3. In der Blütezeit dieser alten Kulturepoche kann man ein intensives religiöses Leben beobachten, das die ganze schöpferische Aktivität des Menschen bestimmt. Diese Aktivität stellt sich als eine untrennbare Ganzheit dar. Daher kann diese Ganzheit der Kultur von

jedem ihrer Teile her verstanden und bestimmt werden. Es kann aber auch umgekehrt jedes einzelne Teilgebiet vom Ganzen her begriffen werden.

4. Diese Feststellung gibt uns ein wertvolles methodisches Werkzeug in die Hand, um auf den ersten Blick von einander so verschiedene Erscheinungen wie die Ikonenmalerei (Theologie in Farben) und den Neumengesang (Theologie in Tönen) einander anzunähern.

5. Es ist völlig falsch, im russischen Neumengesang («Znamenny», von «Znamia» = Zeichen, Neume) Orientalismen nachweisen zu wollen. Dieser Gesang stellt eines der schönsten Produkte diatonischen Stiles dar, aufgebaut auf den mittelalterlichen Kirchentönen, die ihrerseits aus dem griechisch-antiken Tonsystem hervorgegangen sind.

6. Die Antike hat die altrussische Kultur von Kiew sowohl direkt durch die griechischen Kolonien im Süden Rußlands, als auch indirekt durch die Slawen des Südens, die Greco-Syrier und die Ägypto-Äthiopier beeinflußt.

7. Dieser griechisch-syrisch-äthiopische Block bildet die gemeinsame Quelle, aus der sowohl der gregorianische Gesang im Westen als auch der altrussische Neumengesang im Osten hervorgegangen ist.

8. Später vollzog sich eine gegenseitige Durchdringung von russischem Volksgesang (der dem griechisch-antiken Gesang nahe steht) und Kirchengesang. Das Tonsystem der acht Kirchentöne wird ersetzt durch ein System von Melodietypen (sogenannter «Popievrei»), welches indirekt mit den acht Kirchentönen zusammenhängt.

9. Sowohl der altrussische Neumengesang wie auch der echte Volksgesang Rußlands sind rein diatonisch und zeigen eine Neigung zu kontrapunktischem Stil und zu einer natürlichen Polyphonie. Dies unterscheidet diese Gesänge deutlich vom alten wie vom neuen griechischen Gesangsstil.

10. Die gemeinsamen graeco-syrischen Wurzeln der gregorianischen und der russischen Kirchenmusik (wie auch die der westlichen und östlichen Theologie in der Gestalt des Johannes Damascenus, genannt «Mansour») lassen die Möglichkeit einer zukünftigen neuen kirchlich-kulturellen Einheit erhoffen.

Fragen der Chorerziehung

ANTHON VAN DER HORST, HILVERSUM

Zusammenfassung von Fräulein M. Egli, stud. phil.

Beim Wort «Chorerziehung» ist zu unterscheiden zwischen dem Chormitglied als Einzelwesen und dem Chor als Ganzem, diesem merkwürdigen, komplizierten Apparat, den der Dirigent zur Einheit formen muß. Die Schulung des Chores besteht größtenteils in einer Erziehung des Chormitgliedes, die sich in vier Teile gliedern läßt:

1. Die *psychische* Schulung besteht darin, daß der Chorsänger lernen muß, an einem großen Ganzen mitzuwirken und seine Persönlichkeit teilweise aufzugeben. Dabei darf er aber seine geistige Aktivität und Aufmerksamkeit nicht verlieren und muß zu einem lauschenden und mitarbeitenden Glied gebildet werden.

2. Der *rein-technische* Teil betrifft das Gebiet der Gesangstechnik: Die Atmung, der Sitz der Vokale und Konsonanten (wobei den Konsonanten besondere Aufmerksamkeit zu schenken ist) und das Bewußtsein von Resonanz und Register. Der Dirigent hat die Technik der Chormitglieder zu überwachen und allfällige Fehler in Privatstunden oder kleineren Kursen beheben zu lassen.

3. Die *musikalische* Schulung gliedert sich in zwei Teile, welche die Tonhöhe einerseits und Takt und Rhythmus andrerseits betreffen. Zur Erzielung reiner Intonation ist ein sicheres tonales Bewußtsein (die klare Kenntnis der Dur- und Moll-Modi, sowie für a cappella-Chöre der Kirchentöne) und das Vorausdenken (eine genaue innerliche Vorstellung des Tones vor der Realisierung) wichtig.

Zur Überwindung der rhythmischen Schwierigkeiten muß der Chorsänger den gemeinschaftlichen Pulsschlag des Chores fühlen und erleben und außerdem die Gebärdensprache des Dirigenten verstehen.

4. Der letzte, *geistige* Teil betrifft die Elemente, welche die Ausführung einer Komposition zu einer wirklichen Interpretation machen. In erster Linie muß der Chor sich auf das Wort, das ja auch für den Komponisten der Ausgangspunkt war, einstellen. Außerdem

sollte die Wiedergabe eines Werkes in vollkommene Stille eingehüllt werden, denn nur aus der Stille klingt das Wort auf und aus dem Wort der Klang.

Errungenschaften und Aussichten der finnischen Kirchenmusik

Ilmari Krohn, Helsinki

Zusammenfassung von Fräulein M. Egli, stud. phil.

Nach der friedlich durchgeführten Reformation in Finnland wurde der *Psalter* für den liturgischen Gebrauch ins Finnische übersetzt. Auch das Interesse für den *gregorianischen Gesang* blieb noch einige Zeit sehr lebendig, so daß auch Introitusgesänge mit finnischen Worten gesungen wurden. Das *Kirchenlied* stand aber schon um 1600 im Vordergrund und drängte den liturgischen Gesang allmählich zurück. Im ersten finnischen gedruckten Gesangbuch von 1702 sind die meisten Melodien aus Deutschland und Frankreich übernommen oder von Schweden und Dänemark beeinflußt.

Nach dem nordischen Krieg beruhte der Kirchengesang 150 Jahre lang auf mündlicher Tradition und es bildeten sich lokale *Choralvarianten,* die durch den mittelalterlichen Volksgesang beeinflußt wurden. Außerdem wurde auch im Anschluß an die deutschen Pietisten der *geistliche Volksgesang* gepflegt, wobei nur die Texte der Pietistenlieder übersetzt und gedruckt, die Melodien dagegen mündlich überliefert und dabei stark verändert wurden. Um 1890 wurden diese Melodien entdeckt und gesammelt und unter dem Titel «Geschenk des Volkes an die Kirche» herausgegeben. Bei der Revision des Choralbuches im Laufe der folgenden Jahre wurden diese Volkschoräle teilweise aufgenommen, so daß im neuesten finnischen Gesangbuch ungefähr die Hälfte der Melodien nationalen Ursprungs, entweder aus dem Volksgesang aufgenommen oder von finnischen Komponisten neu geschaffen worden sind. Die Choralmelodien wurden auch harmonisiert, und zwar nicht im traditionellen Choralstil, sondern entsprechend dem Charakter des mehrstimmigen Volksgesanges.

Auch der *liturgische Gesang* wurde im Anschluß an die Choralreform wiederbelebt, was einige Publikationen belegen und neuerdings ist vor allem ein starkes Interesse für den *Psalmengesang* als Erbteil der Urkirche zur Einigung der Konfessionen und als Bindeglied zwischen Kirchenlied und liturgischem Gesang erwacht und der Vortragende hat es unternommen den finnischen Psalter für den kirchlichen Gebrauch musikalisch zu bearbeiten.

Der Vortragende bot verschiedene Musikbeispiele am Klavier dar.

Die evangelische Kirchenmusik in Deutschland im Lichte der Liturgie

Walther Blankenburg, Schlüchtern/Hessen

Zusammenfassung von Herrn Max Schlecker, stud. theol.

Vorab muß darauf hingewiesen werden, daß das Wort Liturgie hier nicht im landläufig gebräuchlichen Sinne verstanden werden darf, namentlich nicht im Sinne der in der Schweiz üblichen sogenannten «liturgischen Gottesdienste» (Abendfeiern u. ä.), sondern in seinem ureigensten ursprünglichen Wortsinn: Liturgie (griechisch leiturgi'a): Abgabe, Leistung; *Dienst* hier in unserm speziellen Falle *Gottes*dienst.

Diese Deutung aber schließt zwangsmäßig sämtliche Arten religiöser Feiern aus, die sich als erstes Ziel die Erbauung der Gemeinde setzen, ebenso alle Arten von «musikalischen *Einlagen*». Der Gottesdienst ist kein Konzert.

Die Liturgie des Gottesdienstes muß gerichtet sein auf die beiden Hauptpole: Verkündigung des Wortes und Altarsakrament. Diese beiden Hauptelemente sind untrennbar mit dem christlichen Gottesdienst verbunden, sind recht eigentlich *der* Inhalt des Dienstes; der selber wieder nicht ein opus hominum, sondern ein opus dei, eine göttliche Stiftung ist. Es ist daher nicht Sache der Menschen sich über den Inhalt des Dienstes zu streiten, sondern vielmehr nur, dessen Form im Einzelnen zu gestalten. Hier nun ist es unverrückbares Faktum, daß es auf unserer Welt nichts Ungestaltetes gibt, sondern Wohlgestalt oder Mißgestalt. Es kann uns daher nur ein Gottesdienst,

eine Liturgie dem Opus dei gemäß erscheinen, die alle diese Forderungen erfüllt, nicht aber kann dies in verbürgter Weise ein ad hoc zusammengestellter, oder liturgisierender «Gottesdienst», respektive eine Predigt-Lied-Andacht.

In diesem Rahmen muß sich sodann auch die gottesdienstliche (liturgische) Kirchenmusik einfügen. Sie soll nicht Predigt sein, auch nicht Erbauungskonzert, sondern sich Wort und gottesdienstlicher Handlung unter- respektiv zuordnen und so Evangelium und Sakrament den Weg zum einzelnen Gläubiger ebnen. Dies ist der Maßstab echter liturgischer Kirchenmusik.

Palestrina

K. G. Fellerer, Köln

Gekürzte Fassung

Palestrina wurde zu Beginn des 19. Jahrhunderts in der inneren Haltung seiner Kunst — wenigstens vermeintlich — wieder entdeckt, nachdem die Technik seines Satzes ununterbrochen lebendig war und im stile antico neben den neuen Stilrichtungen des Barocks im 17. und 18. Jahrhundert weiter bestand.

J. J. Fux, Gius. Paolucci, P. Martini u. a. hielten in ihren musiktheoretischen Schriften die Kunst Palestrinas ebenso wach, wie in ihren Werken im stile antico. Die Romantik des 19. Jahrhunderts aber prägte ihren Geist dem Werk des 16. Jahrhunderts auf und idealisierte es in einer Weise, die den historischen Erkenntnissen nicht in allem standhält. Sie hat aber trotz solcher Fehlurteile das Bild Palestrinas von der äußeren rationalen Deutung der Satztechnik, wie sie das 18. Jahrhundert schuf, gelöst und im kirchlichen Ausdruck seinen Sinngehalt erlebt. Dieses Bild der Kunst Palestrinas ist — wenn auch gegenüber dem der Romantiker in einigen Zügen verändert — heute noch vorzugsweise bestimmend, wenn der Sinn der Kirchenmusik und der Geist der alten Polyphonie erfaßt wird.

Jean Samson hat in seinem bedeutsamen Buch «Palestrina ou la poésie de l'exactitude» 1939 diese Geistigkeit des Werkes Palestrinas ebenso durchleuchtet, wie Heinrich Rahe in seinen Beiträgen zu Palestrinas Motette im Kirchenmusikalischen Jahrbuch 1950 und 1951.

Aus solchen Untersuchungen geht hervor, wie nicht ein musikalisches Form- und Strukturschema für Palestrinas Kunst — wie früher angenommen — bestimmend ist, sondern eine tiefe Auseinandersetzung mit dem Textsinn und der musikalischen Gestalt in der Geistigkeit der Zeit. Während Orlando di Lasso, der große Zeitgenosse Palestrinas, seine Aufgabe in der mitreißenden Gestaltung der Einmaligkeit des Ausdruckes fand und daher die textlich immer neue Motette in den Mittelpunkt seines Schaffens stellte, blieb für Palestrina der Messetext im Vordergrund. Mehr als neunzigmal gab er ihm seine Vertonung, nicht in der dramatischen Deutung, sondern in immer neuer Idealisierung des Textes im Geiste der Liturgie.

Diese Haltung wurde schon zu seinen Lebzeiten erlebt und gab Palestrina seine einzigartige Stellung im kirchenmusikalischen Leben Roms. Sie war es, die ihm den Mythus des «Retters der Kirchenmusik» verlieh, als beim Konzil von Trient Bedenken gegen den zeitgegebenen mehrstimmigen Kirchengesang laut wurden und neben den Konzilpreces des Jacobus de Kerle die Missa Papae Marcelli, wie Jeppesen wieder glaubhaft macht, in ihrem kirchlichen und künstlerischen Ernst erkannt wurde.

Nicht äußere Formen, sondern der Geist der Kunst Palestrinas wies zurück auf die Liturgie und die liturgische Weise des Gregorianischen Chorals. Im Gedankenkreis des Humanismus wurde das Wort in den Mittelpunkt gestellt und seine Verständlichkeit gefordert.

Die Kunstfertigkeit der niederländischen Komponisten wirkte in der italienischen Kirchenmusik des frühen 16. Jahrhunderts zwar noch weiter. Sie hat den musikalischen Satz über das Wort gestellt. Doch fand der Klangsinn der Italiener und der Wortsinn der Humanisten eine musikalische Gestalt, die neben diese kontrapunktische Fertigkeit tritt. Schon im Fauxbourdon des 15. Jahrhundert ergeben sich auf einer anderen Grundlage solche Möglichkeiten.

In diese Welt wurde Pierluigi Sante da Palestrina hineingeboren. In der Bischofsstadt, die ihm den Namen gab, war er Chorknabe an S. Agapita bis er als Chorknabe nach S. Maria Maggiore kam. Der Niederländer Firmin le Bel wurde dort sein Lehrer. Als er als Organist und Gesanglehrer an die Kathedrale der Heimat zurückkehrte, war die Musik der Niederländer auch seine Kunst. Palestrinas Bewährung an dieser Stellung bestimmte seinen Herrn den Kardinal del Monte, als er 1550 zum Papst gewählt wurde, ihn als Kapellmei-

ster der Cappella Giulia an S. Peter zu ernennen. Damals entstand Palestrinas 1. Messenbuch, 1554 gedruckt. Es enthält Messen, die die strenge um den choralen Cantus firmus entwickelte Kontrapunktik zeigen. Durch die Choralthemen sind alle diese Messen aufs engste mit der Liturgie verbunden. Cantus firmus Arbeit, Kanon und Motettenform sind in größter Kunstfertigkeit verwendet. Der etwa 27-jährige Palestrina hat in seinem ersten Druckwerk eine Haltung gezeigt, die dem entspricht, was 12 Jahre später das Konzil von Trient von der Kirchenmusik fordert.

In der Textbehandlung aber stand er dem dort vertretenen Ideal fern. In der Missa Ecce sacerdos ist sogar noch die Mehrtextigkeit beibehalten. Palestrina führt hier eine Tradition weiter, die diese Kunst bei den Humanisten in Mißkredit kommen ließ. Sie haben deshalb in ihrer sich in allen Stimmen einer einheitlichen Wortdeklamation anschließenden Odenkomposition den Satz von jeder Kontrapunktik gelöst. Daß Palestrina sich über diese Tradition erhebt, zeigen seine folgenden Kompositionen.

1555 wurde Palestrina zum päpstlichen Kapellsänger ernannt, doch unter Papst Paul IV. als verheirateter Sänger aus diesem Kollegium entfernt. Er fand Stellungen an S. Giovanni im Lateran und seit 1561 an S. Maria Maggiore.

Es war eine Zeit reichen Schaffens neben seiner Kapellmeistertätigkeit. In seinen vierstimmigen Motetten 1563, die zum Teil gregorianische Themen übernehmen, zeigt sich der Wandel, der sich in seiner Kunst vollzogen hat. Wenn er in seinem 2. Messenbuch 1567 auch ältere Kompositionen strenger kontrapunktischer Künste, wie die Missa ad fugam aufnimmt, so stehen daneben doch Messen, die wie die Missa Papae Marcelli die neue Haltung in der Messenkomposition deutlich machen.

In Rom waren damals die Gedanken der kirchlichen Erneuerung in den Vordergrund getreten. Palestrina stand mit den führenden Männern der Reformbewegung in enger persönlicher Verbindung. Er wurde als erster Musiklehrer 1566 an das römische Priesterseminar der Jesuiten berufen. Mit dem hl. Filippo Neri und seinem Oratorium fühlte er sich verbunden. Nicht minder waren die herrschenden Anschauungen der Humanisten für Palestrinas Wort-Ton-Verhältnis bestimmend. So fand sein «neuer Stil» seine Begründung und Entwicklung.

Die Tätigkeit am römischen Seminar brachte Palestrina vor allem mit dem Gregorianischen Choral in Verbindung, dem er in seiner Polyphonie so häufig neue Gestalt gegeben hat.

Ein Breve Papst Gregors XIII. bestimmte Palestrina 1577 eine Choralreform durchzuführen, die die mittelalterlichen liturgischen Gesänge einer Korrektur unterziehen, sie der liturgischen Textrevision und dem zeitgegebenen Melodie- und Deklamationsempfinden angleichen sollte. Palestrina teilte sich mit Zoilo in den Auftrag, doch ließen verschiedene Umstände das Werk nicht zur Veröffentlichung kommen. Mit Guidetti, dessen Reformausgaben damals erschienen, war Palestrina befreundet. Palestrinas Reform des Gregorianischen Chorals war wohl in ähnlicher Richtung gelegen und auf eine Vereinfachung der Melodien gerichtet, wie sie die 1614 erschienene Editio Medicaea und die anderen Reformausgaben der Zeit zeigen. Jedenfalls war es für Palestrina von besonderer Bedeutung, daß er hier zu einer Auseinandersetzung mit dem Choral und seiner zeitgegebenen Pflege gezwungen wurde. Der Choral sollte nicht nur als liturgische Verpflichtung, sondern als lebendige Kunst dem von neuen Auffassungen getragenen kirchlichen Leben gerettet werden.

Die Einheit der Liturgie faßt Gegensätzlichkeiten der Formen zusammen. Seit Nikolaus von Kues ist die coincidentio oppositorum ein Kernproblem theologischen und philosophischen Denkens geworden. Die Künste sind von dieser Geistigkeit aufs tiefste berührt und ihr Leben in der Liturgie zu dieser Einheit der Gegensätzlichkeit gezwungen. Das musikalische Problem des Ordinarium missae gewinnt hier eine Lösung und ebenso die im liturgischen Gesang und in der Polyphonie gegebene äußere Ausdrucksverschiedenheit.

Wenn Palestrina mehr als die Hälfte seiner Messen über gregorianische Themen schreibt, so wird deutlich, wie er die liturgische Melodie und polyphone Kunst zu einer Einheit verschmilzt. Die wenigen Parodiemessen über weltliche Themen eigener und fremder Werke — es sind etwa zehn — fallen gegenüber den Choralmessen und den 24 Parodiemessen über geistliche Motetten eigener oder fremder Kompositionen kaum ins Gewicht.

Und doch ist die Verwendung weltlicher Themen bei Palestrina vielleicht von besonderer Bedeutung für seine Geistigkeit. Daß sie auch in seinem Spätwerk auftreten, nicht nur in seinen frühen Kom-

positionen, scheint seiner liturgischen Grundhaltung zu widersprechen. Es scheint aber, daß hier nicht ein Zurücksinken in überwundene Traditionen gegeben ist, sondern daß ihn das Gefühl der Kraft bestimmte Weltliches in besonderen Fällen in den Bann des Kirchlichen in seiner Kunst zu zwingen.

Von Palestrinas Messen hat die Missa Papae Marcelli besonderen Ruf erlangt, vielleicht mehr wegen der mit ihr in Verbindung gebrachten, bereits genannten historischen Gegebenheiten, als wegen ihrer künstlerischen Gestalt, der andere Messen mindestens ebenbürtig, wenn nicht überlegen sind. Daß gerade diese Missa Papae Marcelli kein Choralthema zugrunde liegen hat, sondern an ein weltliches Chansonthema anklingt, ausgerechnet an das am meisten verarbeitete und allgemein bekannte l'homme armé-Thema, scheint Palestrinas Stellung zur Liturgie und liturgischen Melodie zu widersprechen. Jedoch ist den Zeitgenossen vielleicht gerade die innige Verschmelzung des Chansonthemas mit dem gregorianischen Melos und die das Wort in den Vordergrund stellende Gesamtgestalt als Ideal erschienen: die Verschmelzung von weltlich und geistlich in einer liturgischen Kunst, die coincidentia oppositorum, die Vergeistlichung des Weltlichen wie es die Reform der Kirche im 16. Jahrhundert erstrebte, um die durch Renaissance und Humanismus aufgerissene Kluft zwischen Welt und Kirche zu schließen und den Menschen als Kind Gottes auch im weltlichen Handeln von gottgewollter Sittlichkeit zu bestimmen. In dieser Problematik ist die Missa Papae Marcelli zu sehen. In ihr gewinnt sie den kirchlichen Sinn und mit ihr gewinnen die wenigen nicht geistlichen Parodiemessen Palestrinas ihren Sinn, den ihr die eigene Zeit, die sich um eine umfassende Reform bemühte, bereits gab.

Als Palestrina nach dieser Entwicklung seiner Kunst 1571 erneut an die Cappella Giula an S. Peter berufen wurde, war seine Stellung zur Kirchenmusik eine andere geworden, als damals, da er 20 Jahre vorher als Chormeister an diesem Institut wirkte. Auch die Kapelle war ein anderer Klangkörper geworden, als damals. Die Zahl der Sänger war vermehrt. Die Welt des Klangs erforderte neue Mittel. Außerhalb Roms, vor allem in Oberitalien und nördlich der Alpen, war es besonders die Heranziehung von Instrumenten zum Vokalsatz, die ein neues Klangbild und einen sich aus der Colla parte Praxis spaltenden Vokal- und Instrumentalsatz formte. Die Romantik

des 19. Jahrhunderts hat diese Klangwelt in der altklassischen Polyphonie nicht gesehen und ein rein vokales A cappella-Ideal angenommen. Wenn der Instrumentengebrauch in der Cappella Sistina bestimmungsgemäß auch ausgeschaltet war, so ist dies nicht für die anderen Kirchen Roms ebenfalls giltig. Daß zum mindestens die Orgel als colla parte-Instrument herangezogen wurde, zeigen die Basso continuo-Stimmen, die im letzten Viertel des 16. Jahrhunderts nun fast allgemein zu den Stimmbüchern der altklassischen Polyphonie gedruckt werden. Noch zu Palestrinas Lebzeiten sind seine Werke mit Bassus ad organum-Stimmen erschienen, ein Beweis, daß diese Aufführungsweise ihm nicht fremd war und von ihm ebenso wie die improvisatorische Diminution keineswegs abgelehnt wurde. Diese Feststellung bringt das Palestrinabild der Romantik, das in unserer Zeit weiterwirkt, ins Wanken. Es wird aber Zeit, daß wir auf Grund der historischen Erkenntnisse uns einmal zu dieser Revision eines an das 19. Jahrhundert gebundenen Standpunktes der Klanglichkeit der altklassischen Polyphonie durchringen. Das gleiche gilt von der großen chorischen Besetzung, die im 19. Jahrhundert im Gegensatz zu Palestrinas Klangwelt die klangliche Raumfüllung der Klarheit der Stimmführung und dem Eigenleben der Stimmen im Satz voraus stellt.

Palestrinas Kunst ist von der nur das Strukturgerüst umfassenden ars inveniendi aus zu verstehen. Damit sind der Aufführungspraxis, die dadurch notwendig ist, daß Palestrinas Kunst als kirchliche Musik heute ebenso lebendig ist, wie sie im 16. Jahrhundert lebendig war, andere Probleme gegeben, als sie die Romantik in ihrem festgeformten eigenen Traum- und Wunschbild gesehen hat.

Für seine Zeit lag Palestrinas Größe in der Entfaltung seiner Kunst im Geiste der damals herrschenden Anschauungen und weil er sie echt und erschöpfend aus der Kraft der eigenen Persönlichkeit zu gestalten wußte, ist sie heute lebendig geblieben. Wie sehr er aber schon zu seiner Zeit als die überragende Persönlichkeit der Kirchenmusik geschätzt wurde, zeigen nicht nur seine Stellungen in Rom, sondern auch die Bemühungen bedeutender Fürsten, ihn an ihren Hof zu ziehen, oder mit ihm in Fühlung zu treten. 1567 suchte ihn Kaiser Maximilian als Nachfolger seines Kapellmeisters Jakob Vaet für den Wiener Hof zu gewinnen. Das Haus Gonzaga, mit dem Palestrina in mehrfacher Beziehung stand, suchte ihn nach Mantua zu

ziehen. Mit zahlreichen Höfen stand Palestrina durch seine Widmungen in Verbindung. Doch hielt ihn Rom bis zum Lebensende fest. Unter zehn Päpsten hat er gedient. Als ihn am 2. Februar 1594 der Tod hinwegraffte, lag ein Werk vor ihm, das die Vollendung einer, seit der ars nova begonnenen Entwicklung bedeutet, das gleichzeitig aber Auffassungen im Keime in sich trägt, die erst im 17. Jahrhundert nach der Stilwende hervorgetreten sind.

Stimme und Satz, Rhythmik und Deklamation haben in Palestrinas Werk eine Ordnung gefunden, die in gegenseitigem Ausgleich ruht und im Klang die Verklärung des Wortes schafft. Victoria in seiner Sattheit des Klangs, Gabrieli in seiner Klanggegenüberstellung oder Lasso in seiner mitreißenden Dramatik sind zu Palestrinas Zeit andere Wege gegangen als er. Die Verständlichkeit des Wortes ist sein oberster Grundsatz, aber diese Verständlichkeit ist gebunden an den Ausgleich homophoner und polyphoner, harmonischer und kontrapunktischer Tendenzen.

So weitgehend sich seine Kunst von der Tradition entfernt zu haben scheint, sie hat ihn doch immer wieder erfaßt. Wenn er in einer Zeit, in der Palestrina seine eigenen neuen Wege geht, in seine Publikationen immer wieder früher geschriebene in der Niederländermanier geschaffene Werke aufnimmt, so bestätigt dies, wie für ihn bis zur letzten Schaffensperiode die alte Kunst in der Geistigkeit der Liturgie mit der neuen eine Einheit bildet.

Palestrinas Kunst hat durch die Jahrhunderte infolge ihrer geistigen Haltung ihre Gültigkeit als Kirchenmusik bewahrt. Sie blieb lebendig und ihr Leben ist nicht nur ein historisches Problem, sondern das Kernproblem echter liturgischer Kirchenmusik aller Zeiten, nicht zuletzt unserer Gegenwart.

Nicht in äußerer Nachahmung, wie es der Cäcilianismus des 19. Jahrhunderts und verwandte Strömungen erstrebten, besteht in der kirchenmusikalischen Praxis dieses Leben des Werks Palestrinas in unserer Zeit. Die Pflege der erkannten Wirklichkeit dieses Werks ist eine Seite seines Lebens, die Verwirklichung und Neuschöpfung einer liturgisch gebundenen und erlebten Kirchenmusik in den Mitteln und Problemen unserer Gegenwart ist die Aufgabe einer lebendigen Besinnung auf Palestrina als Meister der Kirchenmusik, der in seiner Zeit und mit den Mitteln dieser Zeit Kirchenmusik und Liturgie zur vollendeten Einheit gestaltet hat.

Zeitgenössische evangelische Kirchenmusik

Edwin Nievergelt, Winterthur

Zusammenfassung

Unter den historischen Voraussetzungen der zeitgenössischen evangelischen Kirchenmusik im deutschsprachigen Bereich sind vor allem die folgenden fünf zu nennen: die Stilwende von der Romantik zur Moderne, die Renaissance der alten Musik, die Orgelbewegung, die Singbewegung und die liturgische Bewegung.

Die neue Kirchenmusik ist undenkbar ohne jene Befreiung zum Elementaren, die dem Zerfall höherer musikalischer Ordnungen folgte. Dieser Zerfall vollzog sich jedoch außerhalb der Kirche; die zeitgenössische Kirchenmusik unterstellt sich bewußt einem Ordnungsanspruch. Im Zeichen der Renaissance alter Musik sind wichtig geworden die Wiederbegegnung mit dem frühprotestantischen Kirchenlied und die Neubelebung der barocken Musik, welche vorwiegend Anregungen formaler und satztechnischer Art zeitigte und sich stark an Schütz orientierte. Die Orgelbewegung brachte nicht nur eine Neubesinnung auf das Wesen und die Aufgabe der Orgel, sie schärfte auch die Aufmerksamkeit für die Beziehung zwischen Werkstruktur und Klangfarbe, zwischen notierter Form und klanglicher Realisierung eines Werks. Bei der Singbewegung geht es um die Echtheit der Beziehung Mensch—Musik; hier ergab sich auch eine fruchtbare Berührung mit der liturgischen Bewegung in Deutschland, welche eine Neubesinnung auf den Gottesdienst als geformten Ausdruck christlicher Gott—Mensch-Beziehung brachte.

Von den Komponisten zeitgenössischer evangelischer Kirchenmusik seien hier genannt: In Deutschland Hugo Distler, Ernst Pepping, Helmut Bornefeld, Joh. Nep. David, Helmut Degen, Joh. Drießler, Karl Marx, Friedrich Micheelsen, Günther Raphael, Siegfried Reda, Gerhard Schwarz, Albert Thate, Kurt Thomas; in der Schweiz Willy Burkhard, Frank Martin, Adolf Brunner, Henri Gagnebin, Rudolf Moser, Paul Müller, Bernard Reichel, Hans Studer, Lukas Wieser.

Die Auseinandersetzung der zeitgenössischen evangelischen Kirchenmusik mit der kirchenmusikalischen Tradition ist zum großen Teil eine solche mit dem protestantischen Choral, mit den barocken

Formen, dem barocken Wort—Ton-Verhältnis und den auf uns überkommenen Instrumenten.

Die Bindung an den protestantischen Choral ist ein Hauptkennzeichen der neuen Kirchenmusik. Der Choral wird begriffen als aktuelle und objektivierte Aussage. Beim einfachen Choralsatz ist die Alleinherrschaft des vierstimmigen Satzes gebrochen, ebenso diejenige des Sopran-Cantus-firmus und der A-cappella-Besetzung. Bei aller Betonung der Polyphonie und des Kontrapunkts ist das Hauptproblem des zeitgenössischen Choralsatzes doch die Harmonik. Die Choralmottette lebt in ihrer klassischen Form weiter; Pepping stößt zu Formen vor, die sich teilweise vom Cantus firmus lösen. Auch in der Choralkantate werden neue Möglichkeiten erprobt.

Das Erbe von Heinrich Schütz wirkt am deutlichsten in der Spruchmotette nach. Neben «offenen Formen», die den Charakter der Motette als gesungene Lesung hervorheben (zum Beispiel Reda), stehen solche mit strenger Architektur (zum Beispiel Burkhard); die traditionelle imitatorische Form wird weitergepflegt (zum Beispiel Pepping, Brunner). Im geistlichen Konzert bezeugt sich das Bestreben, eine fruchtbare Polarität zwischen instrumentalem und vokalem Part zu gewinnen. Bei den Großformen (Messe, Oratorium, Passion) versuchen die Komponisten, gegenüber dem vielschichtigen Organismus dieser Werke im Hochbarock zu größerer Verdichtung zu gelangen.

Das Wort—Ton-Verhältnis der zeitgenössischen evangelischen Kirchenmusik weist starke Entsprechungen zum Barock auf. Die Musik ist dem Wort weniger als ein vom gefühlshaften Erleben des Textes her gestalteter Ausdruck zugeordnet, sie stellt vielmehr die musikalische Komponente des Wortleibs selbst dar. Es geht vorwiegend um eine Umprägung des Sinn- und Bildgehalts ins Musikalische; die Tonsymbolik stellt sich wieder ein. Damit wirkt die Musik eher objektiv als subjektiv, eher irrational als rational.

Auf dem Gebiet der Klangmittel ist man beim Herkömmlichen verblieben. Das A-cappella-Ideal ist zugunsten einer gemischten vokalinstrumentalen Besetzung zurückgetreten.

Die zeitgenössische Kirchenmusik stellt sich kraft ihres Dienstes in der Kirche zugleich auf den Boden des Gottesdienstes und in die Mitte einer christlichen Gemeinde. Der Kirchenmusiker sieht sich deshalb der Aufgabe gegenüber, alle Mittel seiner Kunst daraufhin zu prüfen, wie sie im Gottesdienst zur Verwendung gelangen können.

Die Spannung zwischen Werken, die neue Wege beschreiten, und solchen, die im Blick auf das Gemeindemusizieren in der Anwendung neuer Mittel Zurückhaltung üben, kann sich nur günstig auswirken.

In der Auseinandersetzung des schaffenden Musikers mit den Aufgaben der Kirchenmusik zeigt sich immer wieder, daß der Choral auch heute Zentrum und Prüfstein seiner Tätigkeit ist. Dennoch erhebt sich die Frage, ob unter dem Eindruck des gewaltigen Choral-Erbes nicht zu hohe und vielleicht auch falsche Ansprüche an die Schöpfer neuer Choräle gestellt werden. Eine kritische Beleuchtung des evangelischen Chorals des 16. und 17. Jahrhunderts ist heute nicht von der Hand zu weisen. Es geht dabei nicht um Neues um jeden Preis, sondern um die Entscheidung für eine ungehinderte Wirksamkeit geistiger und geistlicher Kräfte auch in der Kirchenmusik.

Als Werkbeispiele sang die Spandauer Kantorei unter Gottfried Grote Motetten von Hugo Distler («Ich wollt, daß ich daheim wär»), Adolf Brunner («Alles Fleisch ist Gras») und Ernst Pepping («Komm, Gott Tröster, Heiliger Geist»).

Le Psautier huguenot, lien universel d'amitié entre les peuples

Lucien Rimbault, Montpellier

Résumé

Il peut paraître audacieux de parler du Psautier *huguenot* comme d'un lien universel d'amitié, alors que son histoire est étroitement liée à une langue, une confession, aux souvenirs douloureux d'une Eglise persécutée. Le psautier huguenot a cependant connu une fortune que l'on peut dire universelle et ceci sans qu'il soit possible de l'attribuer au seul prestige des poètes ou des musiciens qui l'ont composé. Pour mieux comprendre ce destin surprenant, il convient d'observer que le psautier huguenot est, avant tout, le psautier biblique intégral; il doit en premier lieu à sa sobriété, à son caractère objectif, de n'être resté captif ni d'un temps ni d'un lieu. Il est également incontestables que seuls les airs des psaumes leur ont donnée l'essor: comment pourrait-on expliquer autrement leur adaptation à tant de

langues dont la prosodie est si différente de celle du français? C'est pour conserver le moule de mélodies admirées que de nombreux traducteurs s'efforcèrent de faire passer dans leur langage les strophes que Marot et Bèze avaient composées dans le leur. Par ailleurs, l'autorité de Calvin, le prestige de Genève, le dynamisme de la foi réformée concourent à étendre le chant des psaumes dans tous les lieux où leur action s'étend. Le zèle des persécuteurs, la dispersion des exilés contribuent d'autre part à faire du psautier un instrument de la mission sur les terres les plus lointaines.

On peut à bon droit s'étonner d'un pareil destin, dont le mystère est propre à la Parole de Dieu, qui n'est «pas liée», pas même à ceux qui s'en font les porteurs. Qui sont-ils? Clément Marot, d'abord, le poète de cour qui dédie ses premiers psaumes au Roi Francois Ier, à l'Empereur Charles-Quint, qui adresse les suivants aux Dames de France et appelle de ses vœux le temps où le laboureur et l'artisan les chanteront en travaillant. C'est Théodore de Bèze, le Réformateur enfin, qui achève l'œuvre, en traduisant les deux tiers du psautier, auxquels Marot n'a pas touché. Marot travaille pour les Grands et aspire à voir son œuvre répandue dans le peuple. Bèze œuvre pour une Eglise, pour le culte. Chant populaire et chant liturgique à la fois, le psaume huguenot trouvera les musiciens qui donneront à ses mélodies un caractère, un style bien conformes à son texte, unissant à la gravite d'un chant approprié au culte, le rythme et la vivacité du travail ou du combat.

C'est à Genève, en 1562, que le Psautier revêt sa forme «canonique», son texte sera, par la suite, révisé, mais non le principe qui fait de lui l'unique recueil de chants de l'Eglise réformée. Il faudra attendre le XIXe siècle pour que les Réformés de langue française se libèrent de ces limitations et ceci, en un temps où le texte des psaumes, comme leurs airs alanguis semblent désormais désuets et condamnés. Cette tardive défaveur ne peut faire oublier l'essor prodigieux du psautier, traduit aux XVIe et XVIIe siècles dans toutes les langues de l'Europe ou en des dialectes tels que le gascon ou le béarnais. Il est piquant de le trouver traduit même en latin, mais bien plus singulier de le voir «mis en hébreu sur les airs français et avec les rimes disposées de la même manière que celles de Marot et de Bèze», juste un siecle après que Marot eut travaillé en sens inverse. Après les langues de l'Europe, celles de l'Orient ou de l'Afri-

que durent à leur tour se plier aux exigences de notre métrique. Bien entendu, ces éditions n'eurent pas toutes la même portée ni le même usage. Les Eglises de Hollande, de Hongrie ou de Pologne en firent leur recueil de chants et il tint une place de choix dans les pays réformés de langue allemande. Quoi qu'il en soit, le psautier huguenot fut pour longtemps et il demeure encore un bien commun pour de nombreux peuples. Dans l'état de dispersion des nations, la musique de Bourgeois est devenue comme une langue maternelle où s'exprime la louange et la prière des peuples les plus divers. Les barrières confessionnelles ont été plus impénétrables que les frontières. En France, chanter les psaumes, c'était braver la loi de l'Eglise et du Royaume. Dans les pays luthériens, on y décelait quelque soupçon de crypto-calvinisme. Il faut bien se réjouir de ce qu'il n'en est plus ainsi: les diverses traditions hymnologiques sont devenues un objet d'intérêt compréhensif et non de méfiance; les chrétiens apprennent à considerer avec respect la prière et la louange d'autres chrétiens.

Le chant du psautier a parfois paru se perdre dans les sables, comme un fleuve fatigué, trop éloigné de sa source. Celà a pu provenir de négligences ou d'erreurs dans l'ordre de la musique et de son exécution; cela vient bien davantage d'un changement d'attitude vis-à-vis du texte, devenu obscur parce que sa relation avec la Révélation de Dieu en Jésus-Christ a paru incertaine. Dans ce sens, le renouveau des études bibliques porte la promesse d'une renaissance du psautier.

Le chant du psautier huguenot a été réellement, comme on dit aujourd'hui, un chant *engagé*. Encore aujourd'hui, il cerne notre vie de toutes parts, notre peine et notre joie, notre solitude et notre communion, notre repentance et nos actions de grâces. Il n'est un chant d'Eglise que si l'on se sent encore dans l'Eglise quand le culte est achevé: à l'heure du réveil et à celle du coucher, à celle du travail comme à celle du repos. Il y a là, dans les caractères mêmes de ce chant, une promesse offerte à la chrétienté, dont toutes les confessions sont sans cesse menacées de faire deux parts dans la vie de l'homme, l'une dans le sanctuaire et l'autre dans le siècle. A ce titre, le psautier huguenot pourrait être l'une des offrandes les plus précieuses que les chrétiens réformés apporteraient avec eux à la rencontre œcuménique où se cherche aujourd'hui le véritable lieu d'unité entre les peuples.

La musique sacrée à la Chapelle des Rois de France

Felix Raugel, Paris

Résumé

On peut dire que du début du sixième siècle, après la conversion de Clovis, jusqu'à la chute de charles X en 1830, la Chapelle-Musique des Souverains de France ne cessa jamais d'exercer une activité féconde et glorieuse, et d'enrichir un admirable répertoire qui, pendant onze siècles, a marqué dans le développement de l'art occidental.

Sous les rois mérovingiens, on chantait les mélodies des anciennes liturgies en usage dans la Gaule franque dès le IVème siècle; les souverains de Neustrie et d'Austrasie rivalisaient de splendeur liturgique et musicale dans leurs oratoires. Au VIIème siècle, fut fondée la *Scola Palatina* qui devait devenir après sa réunion à la *Scola Sanctae Mariae* ou école de la Cathédrale, l'embryon de l'Université de Paris, centre intellectuel du royaume.

Ce fut aux temps carolingiens que commencèrent, particulièrement du côté de l'abbaye de Saint-Denis fondée par le roi Dagobert, les premières relations étroites entre Paris et Rome. Charles Martel, vers 725, envoie l'abbé de Corbie en mission au pape Grégoire III; la chapelle royale reçoit de Pépin, en 750, sa constitution spéciale; elle s'éloigne de Paris avec Charlemagne, mais y reviendra sous successeurs. Le programme des études est règlé par Alcuin qui dirigea pendant 14 ans la *Scola Palatina,* et la musique occupe dans l'enseignement une place éminente.

Le chant grégorien supplante définitivement le chant gallican, et devient l'instrument le plus efficace de la politique religieuse et musicale du grand Empereur: réaliser l'unification de son immense empire par le chant liturgique de l'Eglise romaine.

Sous la dynastie capétienne, qui réalisera l'unité française, l'art harmonique triomphe à la cour de Philippe Auguste et de Louis IX pour atteindre son apogée sous les règnes de Charles VII, de Louis XI, Charles VIII, Louis XII et François Ier avec Ockeghem, Josquin des Près, Jean Mouton, Févin et Sermizy. Eustache du Caurroy, maître de la chapelle des rois Charles IX, Henri III et Henri IV, donne les premiers modèles du contrepoint moderne; Nicolas Formé, sous Louis XIII, inaugure le motet à deux chœurs; Du Mont, Lully et La-

lande lui donnent sa forme définitive sous Louis XIV et en font la pierre angulaire du répertoire de la chapelle du château de Versailles.

Faire l'énumération des maîtres de la musique et des organistes de la chapelle royale sous Louis XIV, pendant la Régence (le régent était lui même un compositeur de talent), et sous Louis XV, c'est rendre hommage à la mémoire des plus célèbres de nos compositeurs et de nos virtuoses. Après le surintendant Michel de Lalande: Madin, Bernier, Campra, Gervais, Mondonville, Blanchard; après les organistes Richard et Le Bègue: Nivers, les Couperin, Marchand, Dandrieu, d'Agincour, Calvière et Daquin. Sous Louis XVI, Gauzargues et Giroust dirigeaient la musique accompagnée par les organistes Balbastre et Nicolas Séjan.

A côté des meilleures œuvres des artistes français, figuraient encore, dans l'inépuisable répertoire de la Chapelle royale, nombre de chefs d'œuvre de musiciens étrangers déjà connus à Paris, ou reçus à la cour de Versailles au cours de leurs voyages d'études ou de leurs tournées de concerts; là encore, que d'illustres compositeurs à énumérer. On se contentera de signaler les principaux: Luigi Rossi et Cavalli; Carissimi et Bassani; Lorenzani, maître de musique de la reine Marie-Thérèse; Legrenzi et Jomelli; Hasse et Telemann; Gluck et Mozart; Richter, de Strasbourg et Zingarelli; Piccini et Paësiello.

La Révolution eut pour résultat la suppression de la Chapelle royale; mais Bonaparte le rétablit en 1802 sous la direction de Paësiello qui se fit adjoindre Lesueur.

A l'avènement de Louis XVIII, l'organisation de la Chapelle ne fut pas modifiée. Lesueur demeura en place avec Martini comme adjoint. Celui-ci étant mort en 1816, Cherubini devint le collègue de Lesueur comme surintendant de la musique du Roi.

Les surintendants alternaient par quartiers dans l'exercice de leurs fonctions d'organisateurs ou créateurs du répertoire. A Cherubini étaient dévolus les premier et troisième trimestres, à Lesueur les second et quatrième. L'un et l'autre faisaient exécuter leurs œuvres nouvelles et inscrivaient parfois au programme le *Stabat* de Pergolèse, le *Requiem* de Jomelli, une *Messe* de Mozart ou de Zingarelli, un *motet* de Paësiello, Martini, Kreutzer ou Plantade.

La Chapelle royale avait atteint, sous le règne de Charles X, l'apogée de sa splendeur; elle comprenait alors une centaine d'exécutants

et se fit entendre pour la dernière fois à Saint-Cloud le 25 juillet 1830.

La Révolution de juillet amena la dissolution de la Chapelle-Musique des rois de France; le local même des Tuileries fut dégradé au cours des combats des journées que l'on a nommé «Les Trois Glorieuses». L'orgue d'Erard fut détruit, et les artistes furent dispersés. Malgré les protestations de Castil-Blaze et de Louis Fétis, la Chapelle royale ne fut pas reconstituée par Louis-Philippe.

Ainsi disparut, après environ onze siècles d'une activité féconde et glorieuse, au cours desquels son admirable répertoire avait marqué dans le développement de l'art, la célèbre institution de la Chapelle-Musique des Souverains de France.

Anglikanische Kirchenmusik

Susi Jeans, London

Zusammenfassung

Unter anglikanischer Kirchenmusik verstehen wir die seit der Reformation für die anglikanische Liturgie komponierte Musik, die in zwei Gruppen eingeteilt wird:

1. Die sogenannte «Cathedral Music», die in den Kathedralen und in einigen wenigen anderen Kirchen und Universitäts-Kapellen gepflegt wird, wo tägliche Morgen- und Abend-Gottesdienste von einem Berufschor, der aus Knaben und Männern besteht, gesungen werden.

2. Die Musik in den Pfarrkirchen, wo keine täglichen Gottesdienste stattfinden und wo der Gemeindegesang eine wichtige Rolle spielt.

In der «Cathedral Music» erreichte die englische Kirchenmusik ihre höchste Blüte. Von ihr soll hier die Rede sein. Schon im 16. und 17. Jahrhundert wirkten die besten Musiker des Landes in den Chören der Kathedralen und der Chapel Royal (Königlichen Kapelle). Hier hatten sie die Möglichkeit, ihre schöpferische Tätigkeit auch als Komponisten voll zu entfalten. Die Kathedralen hatten ihre eigenen Chorschulen, in denen musikalische Knaben kostenlos erzogen wurden. Noch heute haben fast alle erfolgreichen englischen Komponisten ihre erste musikalische Ausbildung als Chorknaben erhalten.

Die eigentliche anglikanische Kirchenmusik — zum Unterschied von der lateinischen Kirchenmusik, die schon vor der Reformation eine Stufe hoher Vollendung erreichte — entstand im Jahre 1549. In diesem Jahre wurde der allgemeine Gebrauch des «First Book of Common Prayer» das die gesamte in die englische Sprache übersetzte Liturgie enthielt, gesetzlich angeordnet. Für die neue Liturgie wurde natürlich auch eine neue Musik verlangt, so einfach als möglich, so daß auch die Gemeinde — die bisher keinen musikalischen Anteil am Gottesdienste hatte — sie singen konnte. Die meisten Musiker begnügten sich damit, die alte lateinische Kirchenmusik der neuen englischen Liturgie anzupassen. Bahnbrechend war John Merbeckes «Book of Common Prayer Noted», in dem den englischen Worten des «Book of Common Prayer» eine einstimmige Melodie unterlegt wurde. Diese bestand aus einer Mischung von gregorianischem Gesang und metrischen Elementen und war so gesetzt, daß für jede Silbe je eine Note gesungen wurde. Doch Merbreckes Reform-Musik setzte sich nicht durch [34]; die Engländer, wollten keine unnötigen Änderungen in ihrer «Cathedral Music». Die Chöre an den Kathedralen hatten selbst den schweren Schlag, den die Kirchenmusik durch die Aufhebung der Klöster (1536—1538) erlitten hatte, überlebt, und blieben weiterhin bestehen. In religiösen Fragen waren die musikliebenden Tudor-Monarchen ihren Kirchenmusikern gegenüber sehr tolerant. Viele von diesen Musikern gingen unbehindert ihrem alten Glauben nach, paßten sich jedoch gut der häufig wechselnden religiösen Situation an. Die gleichen Musiker komponierten während der Regierung des jungen Edward VI. anglikanische Kirchenmusik, unter der Königin Mary, katholische Kirchenmusik, um sich nach der Thronbesteigung der Königin Elizabeth wieder der anglikanischen Kirchenmusik zu widmen. Die Königin ordnete die Herausgabe eines neuen «Prayerbook» an (1559), auf dem, mit nur sehr geringen Änderungen, unser heutiges Prayerbook (das im Jahre 1662 herausgegeben wurde) beruht.

Unter der Königin Elizabeth erreichte die englische Kirchenmusik die erste ihrer zwei Blüteperioden. An den Chapel Royal wirkten die berühmtesten Musiker ihrer Zeit, die Meister Tallis, Tye, Byrd, O. Gibbons, Morley, Bull und Tomkins. Die königliche Kapelle hatte schon seit langer Zeit ein Vorrecht, sich der begabtesten Chorknaben

zu bemächtigen und hatte so immer die besten Musiker zu ihrer Verfügung.

Die zweite Blüteperiode in der englischen Kirchenmusik kam mit der Wiederherstellung der Monarchie um 1660. Der unter französischem Einfluß stehende Charles II. brachte neues Leben in die Chapel Royal. Ihm gefiel die alte und feierliche Kirchenmusik nicht, und für sein nach dem Beispiel Louis XIV. aus 24 Geigern gebildetes Orchester, das auch bei den Gottesdiensten in der Chapel Royal mitwirkte, mußten neue Anthems komponiert werden. An der Spitze der neuen Schule von Komponisten stehen Henry Purcell, Blow, Wise und Humfrey, in deren Werken alle die charakteristischen Merkmale der zeitgenössischen Komposition, wie der bezifferte Baß, Sologesang, Recitative und Arien zu finden sind.

Was sich zwischen diesen zwei Blüteperioden der englischen Kirchenmusik abspielte, war ein langer Kampf zwischen zwei Strömungen in der anglikanischen Kirche, der natürlich die Kirchenmusik sehr beeinflußte. Schon zur Zeit des ersten «Book of Common Prayer», machten sich Stimmen geltend, die die Musik gänzlich aus dem Gottesdienst verbannen wollten. Diese, von dem kontinentalen Protestantismus beeinflußten Elemente — die späteren Puritaner — wurden noch von der Königin Elizabeth zurückgehalten. Die Stuart-Könige konnten jedoch dem wachsenden Puritaneransturm nicht mehr standhalten. Es kam zum Bürgerkrieg, König Charles I. wurde hingerichtet und eine ähnliche Welle der Zerstörung, wie sie 100 Jahre früher die Auflösung der Klöster und Abteien mit sich gebracht hatte, brachte die Kirchenmusik diesmal wirklich zum Schweigen. Obwohl die Musik aus den Kathedralen verbannt war, gab es Komponisten, die auch in dieser schweren Zeit weitere Werke für den Gottesdienst schrieben. Zu ihnen gehörten C. Gibbons, Child, B. Rogers und Locke, deren Werke einen Übergang zum neuen «Restoration»-Stil darstellen.

Die zweite Blüteperiode die mit der «Restoration» einsetzte, war die letzte in der Geschichte der englischen Kirchenmusik. Von jetzt an beginnen fremde Einflüsse sich mehr und mehr geltend zu machen; im 18. Jahrhundert der gewaltige Einfluß Händels und im 19. Jahrhundert waren es Mendelssohn, Spohr und Gounod, denen gegenüber die einheimischen Musiker nicht stark genug waren, sich durchzusetzen. Im 18. Jahrhundert wurde noch eine Anzahl von ein-

drucksvollen und wichtigen Werken für die Kirche komponiert, die doch ihren eigenen englischen Stil bewahrten. Meister wie Croft, Greene und Boyce haben sich große Verdienste um die Kirchenmusik erworben. Gegen das Ende des Jahrhunderts machte sich ein fortschreitender Niedergang bemerkbar, nicht nur in der Komposition, sondern auch im Chorwesen, das in einen sehr vernachlässigten Zustand geriet, der im frühen 19. Jahrhundert sich noch verschlechterte. Um die Mitte des 19. Jahrhunderts gelang es S. S. Wesley, dem größten Kirchenkomponisten seiner Zeit und Sir F. G. Ouseley eine Rückkehr zur alten Tradition einzuleiten. Die weiteren Reformbestrebungen von Sir J. Stainer, Stanford und Parry brachten die «Cathedral Music» wieder auf ein hohes Niveau und machten sie zu dem, was sie heute ist.

Die Musik der anglikanischen Liturgie

Es ist unmöglich in diesem kurzen Artikel, die Einzelheiten der Entwicklung der anglikanischen liturgischen Musik zu verfolgen, doch soll nur so viel gesagt werden, daß die anglikanische Liturgie von der römisch-katholischen Liturgie übernommen wurde.

Die drei wichtigsten Formen der Gottesdienste mit Musik sind:

1. Das Morgengebet (Morning Prayer oder Mattins);
2. Das Abendgebet (Evening Prayer oder Evensong);
3. Der Heilige Kommuniongottesdienst (Office of the Holy Communion oder Mass).

Die Litanei und die Begräbnisgesänge werden auch vertont. Die zur Musik gesetzten Teile des Morgen- und Abendgebets sind:

1. Die Canticles:
   a) Im Morgengebet das: «Venite», «Te-Deum», «Benedictus» und die Alternativen «Benedicite» und «Jubilate»;
   b) im Abendgebet das: Magnificat und «Nunc dimittis», mit den Alternativen «Cantate Domino» und «Deus misereatur».
2. Die Versicles und Responses.
3. Die Psalmen.
4. Das Anthem.

(Die Hymnen, wie sie heute gesungen werden, gehören nicht zur Liturgie und entstanden in ihrer heutigen Form im 18. Jahrhundert.)

Die Canticles sind freie Kompositionen, die Versicles und Responses sind Wechselgesänge; die Prose-Psalmen werden zum «Anglican Chant» rezitiert, der wohl aus dem frühen 17. Jahrhundert stammt und etwas typisch englisches in der Kirchenmusik darstellt. Genau so englisch im Charakter ist das Anthem — die englische Motette —, das von den Komponisten immer mit besonderer Liebe gepflegt wurde.

Das der Messe ähnliche «Office of the Holy Communion» sollte in seiner ganzen Länge Kyrie, Credo, Gloria in excelsis, Sanctus, Benedictus und Agnus Dei enthalten. Nachdem dieser Gottesdienst aber schon immer die Ursache von Streitigkeiten in der anglikanischen Kirche war, wurde er für über 250 Jahre von den Komponisten sehr vernachlässigt und nur in Teilen komponiert. Zur Zeit der Königin Elizabeth wurden gewöhnlich nur das Kyrie und Credo komponiert. Erst die Reformbestrebungen im 19. Jahrhundert brachten wieder musikalisch vollständige Kommunionsgottesdienste in die englischen Kathedralen.

Bei der Aufführung der «Cathedral Music» wurde die Orgel zur Begleitung der Gesänge benützt. Sie übernahm aber auch selbständige Vor- und Zwischenspiele. Auch andere Instrumente (Blasinstrumente und Gamben, später durch Geigen ersetzt) wurden herangezogen. Heute wird größtenteils auf der Orgel begleitet und die Kathedralen wetteifern im Besitze der größten Instrumente dieser Art, die alle der romantischen Richtung angehören. In den Chorschulen der Kathedralen werden die Chorknaben vom Organisten in täglichen Gesangsstunden ausgebildet. Der Organist dirigiert auch den Chor, der nach wie vor aus Knaben und Männern besteht, und der nach alter Tradition die Werke der letzten 400 Jahre und auch Kirchenmusik der Gegenwart singt.

ANMERKUNG

[34] Merbeckes Liturgie wurde im 19. Jahrhundert wieder in Gebrauch gebracht und kann heute im ganzen Land gehört werden.

Aktuelle Orgelbaufragen und Möglichkeiten zu ihrer praktischen Lösung

Sybrand Zachariassen, Aabenraa

Zusammenfassung

Für die Orgel, nicht zum wenigsten auch für ihren Klang, ist es von entscheidender Bedeutung, daß Disposition, Windladen, Mechanik, Fassade und Orgelgehäuse zu einer planvollen, innig verbundenen, organischen Einheit zusammengefügt werden.

Die klanglich beste Anlage wird immer die sein, wo das Pfeifenwerk der Orgel direkt hinter dem Prospekt steht. Von den oft üblichen, tiefen und nach oben offenen Orgelanlagen sollte man — im kleinen wie im großen — endgültig abkommen. Die Werke einer Orgel müssen aus klanglichen Gründen in geschlossene, freistehende, nur zum Prospekt offene Gehäuse von möglichst geringer Tiefe eingebaut werden.

Schlecht ist zum Beispiel folgende Aufstellung: Vorne Hauptwerk, hinten Schwellwerk, dazwischen Pedal und Stimmgänge. Dem Klang des tief in der Orgel aufgestellten Schwellwerkes fehlt die freie Lebendigkeit und nötige Balance zum Hauptwerk.

Sofern die Höhe des Raumes keine Überaufeinanderaufstellung ermöglicht, ist es wesentlich besser, die beiden Manualwerke auf einer gemeinschaftlichen Windlade mit doppelter Anzahl Tonkanzellen zusammenzubauen und direkt hinter dem Prospekt aufzustellen. Ein eventueller Schweller wird dann das Pfeifenwerk beider Manualwerke umschließen. Der unmittelbar hinter dem Prospekt stehende Schweller hat keine wesentliche Klangbeeinträchtigung zur Folge.

Bei genügender Höhe wird man selbstverständlich die Manualwerke übereinander aufstellen und ganz von selbst kommt man dann zu der Anordnung: Rückpositiv, Brustwerk, Hauptwerk und Oberwerk, die gleichzeitig zum Oktavabstand der Prinzipalgruppen führt.

Das Brustwerk, das in einem eigenen Kasten in den Unterteil des Orgelgehäuses eingebaut wird, versieht man zweckmäßig mit Türen. Werden in diese statt Füllungen Jalousien eingesetzt, kann dies Werk als offenes Brustwerk oder als kleines Schwellwerk benutzt werden.

Entsprechend den Manualwerken soll auch das Pedal seinen Platz direkt hinter dem Prospekt haben. Muß es aus Platzgründen hinter

dem Hauptwerk stehen, dann stelle man es in einen eigenen, vom Hauptwerke getrennten Gehäuse auf. Eine Zwischenlösung wäre, Pedal und Hauptwerk auf einer Windlade zusammenzubauen und nur die größten Pfeifen hinten aufzustellen.

Die Gehäuse, die das Pfeifenwerk umschließen, haben die wesentliche Aufgabe, dem Klang Resonanz zu geben und ihn zu sammeln, so daß er gesammelt vorne aus dem Prospekt hinausklingt. Die verschiedene Größe und damit Resonanz der Werkgehäuse trägt dazu bei, den Klangcharakter der Werke stark unterschiedlich zu machen. Es ist außerordentlich wichtig, daß die Tiefe der Gehäuse so klein wie möglich gehalten wird. Stimmgänge sollen deshalb außerhalb der Gehäuse liegen. Das Pfeifenwerk stehe parallel zum Prospekt und nicht chromatisch.

Bei der Ausarbeitung einer Disposition ist in erster Linie auf die klanglich günstigste Aufstellungsmöglichkeit Rücksicht zu nehmen. Es ist besser, eine Orgel kleiner zu bauen und richtig aufzustellen, als größer zu bauen und weniger gut, bzw. schlecht aufzustellen.

Alle guten Aufstellungspläne fallen aber gänzlich in sich zusammen, wenn man pneumatische Windladen verwenden will, weil deren Konstruktion sowohl in der Länge als auch in der Breite viel zu viel Platz beansprucht, viel mehr, als das Pfeifenwerk benötigt. Bei der Schleiflade läßt sich dies Verhältnis in besten Einklang bringen. Mit ihr steht und fällt die richtige Anlage einer Orgel und damit überhaupt die Möglichkeit, eine wirklich gute Orgel bauen zu können.

Zudem ist der Tonansatz bei der Schleiflade viel edler und ruhiger als bei der pneumatischen Windlade, und Pfeifen, die miteinander verschmelzen sollen, tun dies am besten, wenn sie auf einer Tonkanzelle stehen.

Der Tonansatz verliert aber einen Teil seiner guten Qualität, wenn die Ventile nicht mechanisch aufgezogen, sondern durch Bälge aufgerissen werden.

Bei der mechanischen Traktur kann man auch besser ohne Kernstiche intonieren, von denen man möglichst wenig oder gar nicht Gebrauch machen sollte, weil Kernstiche den Klang glatt, charakterlos, unklar und ansatzlos, mithin tot machen.

Sofern bei großen Orgelanlagen eine schwere Spielart befürchtet wird, kann eine Barkermaschine angelegt werden, allerdings nur für

die Betätigung der an das Hauptwerk gekoppelten Werke. Die Traktur zu den einzelnen Werken ist dann jedenfalls rein mechanisch.

Orgelfassade und Orgelgehäuse — mit gleichen äußeren Konturen — sollen ein organischer Teil der Orgel sein und nicht nur eine Kulisse mit Seitenwänden. Das Hineinstellen des größten Prinzipalregisters jedes Werkes in den Prospekt macht die Werkaufstellung nach außen hin deutlich erkennbar, wodurch ein wertvoller Kontakt zwischen dem Zuhörer oder Beschauer und der Orgel geschaffen wird. Pfeifenüberlängen sind verwerflich, sie führen nur zur unnatürlichen Kulisse.

Freie Kombinationen? In den meisten Fällen wird die dafür nötige elektro-pneumatische Apparatur für die Schleifenbewegung eine gute Orgelaufstellung unmöglich machen. Dann ist es nötig, eine mechanische Registratur anzulegen. Bei der richtigen Orgel ist aber schließlich jedes Register eine neue Kombination.

Hin und wieder begegnet man der Auffassung, daß der schöne, klare und volle Klang alter Orgelstimmen auf geheimnisvolle Mensuren und Mensurkurven zurückzuführen ist. Die Mensurierungsmethoden der Alten hatten jedoch nichts Mystisches, sondern waren «beym Liecht besehen, so schwer als des Columbi Eyer Kunst», wie Andreas Werckmeister in seinem Buch «Orgelprobe» schreibt. Aber die Alten verstanden es, Klang und Klanglinie in Mensuren umzusetzen. Der Klang beruht wesentlich auf einer in musikalischer Hinsicht im Laufe der Zeit eingetretenen Veredelung des Materials. Dieses wird nämlich nach und nach von den Schwingungen des Tones so beeinflußt, daß die Ton- und Eigenschwingungen der Pfeife immer mehr miteinanderschwingen. Der Klang bekommt dadurch größere Fülle bei gleichzeitig abnehmender Schärfe, sein Obertonaufbau wird harmonischer, was wiederum zur Folge hat, daß die Klanglinie einer Pfeifenreihe deutlicher wird. Dazu müssen nicht Jahrhunderte vergehen. Schon nach einigen Jahren macht sich eine Veränderung des Klanges bemerkbar.

Sollte die Schärfe im Anfang reichlich aufdringlich sein, kann sie durch Anbringen von absorbierenden Platten im Orgelgehäuse gemildert werden. Diese können dann nach einer Reihe von Jahren nach und nach wieder entfernt werden.

Die klangliche Veredelung des Materials wird jedoch wirkungslos, wenn bei der Intonation Eingriffe gemacht werden, die den natür-

lichen Ton der Pfeifen verwischen oder mehr oder weniger töten. Das spätere klangveredelnde Mitschwingen des Materials kommt dann nicht in vollem Umfang, eventuell überhaupt nicht zur Geltung. Ist der Klang von Anfang an tot, kann er nie lebend werden, lebt er aber, wird er mit dem Alter schöner, klarer und edler.

Der Weg, der zu dieser hier kurz angedeuteten Orgel führt, ging in den vergangenen fast 30 Jahren über Kompromißorgeln aller Art, über pneumatische, elektrische und Barkermaschinentrakturen, über planlose Orgelaufstellungen, mißverstandene Mensuren und Klangauffassungen, kurz gesagt über ein furchtbares Chaos im Orgelbau. Hätten wir mitten auf diesem Wege Halt gemacht, wären wir nicht weitergekommen als zu neuen Dispositionen, schönen Kurvenmensuren, hier und da auch Schleifladen. Es war aber einfach nicht möglich, stehen zu bleiben, weil neue Erkenntnisse dauernd weitertrieben. Und der Weg geht noch weiter. Wenn wir aber auf dem geraden und natürlichen Weg bleiben, und das müssen wir unbedingt, dann wird eines schönen Tages die, gewissermaßen wie aus der Natur herausgewachsene, wahre und echte Orgel vor uns stehen.

Grundzüge des neuen Orgelbaues, Erfahrungen und Erkenntnisse der letzten Jahrzehnte

Ernst Schiess, Bern

Zusammenfassung

Nach einem Bericht über die Entwicklung der schweizerischen Orgelreform in den vergangenen dreißig Jahren sprach der Referent über die Grundsätze des heutigen Orgelschaffens. Sie beruhen in erster Linie auf dem Bau der unübertrefflichen Schleifwindlade und der mechanischen Traktur. Wo es die Raumverhältnisse gestatten, werden die Instrumente «werkmäßig» in den Kirchenraum gesetzt. Als Beispiel diene eine dreimanualige Orgel, bei welcher das Hauptwerk auf der Höhe des Hauptgehäusefußes steht, das Oberwerk möglichst über dem Hauptwerk und das Positiv als Rückpositiv in der Emporenbrüstung. Ein in dieser Art in den Raum gestelltes Instrument übertrifft das in der Fläche aufgebaute Werk vor allem durch die scharfe Differenzierung der verschiedenen Manuale, sowie durch die Unmittelbarkeit und Frische des Klanges. Auch für die

Anlage der mechanischen Traktur bietet die werkmäßige Aufstellung entschiedene Vorteile.

Nach den Erfahrungen bei zahlreichen Werken wird die Wirkung des Instrumentes bedeutend gehoben, wenn dasselbe in einem bis auf die Prospektseite geschlossenen Holzgehäuse steht, wobei zwischen der Gehäuserückwand und der Mauer ein Gang frei bleiben soll. Gegenüber den offenen, modernen Prospekten ohne Holzwerk hat der in Felder und Türme gefaßte Prospekt den merklichen Vorteil einer besseren Geschlossenheit des Klanges.

Bei der Organisation des Orgelklanges hält man sich durchwegs an den durch geeignete Mensurverhältnisse sich ergebenden natürlichen Ton. Der Erfolg einer gut klingenden Orgel liegt weit mehr im geschickten Anpassen der Mensuration an die raumakustischen Gegebenheiten als in sturem Imitieren historischer Pfeifentypen.

Für die Aufstellung einer Disposition der Orgelstimmen sind uns die Werke der großen Meister des 17. und 18. Jahrhunderts zwar weitgehend wegleitend, wobei aber auch auf die Ansprüche unseres heutigen Musizierens Rücksicht genommen werden muß.

Übertreibungen in der Nachahmung der Barockorgel haben zu Werken mit ungenügend dosierten Grundstimmen geführt. Dieser Superbarock führt leicht zu einer Verwilderung des Orgelklanges und zu völlig unorganischen und unstatischen Registrierungen. Auch die aus dem Norden kommenden Tendenzen der überforcierten und konsonantisch hart ansprechenden Intonationsmethoden sind zu vermeiden. Die Schweiz steht unter den verschiedensten Kultureinflüssen und kann sich daher nicht einseitig zu der nordischen Richtung entscheiden.

Wir bewerten die Orgel als ein hochstehendes und edles Instrument. Seine Charakterstärke besteht darin, daß es sich nicht mißbrauchen läßt und daß sich jede Vergewaltigung seines Wesens rächt. Wie kein anderes Instrument steht die Orgel in einer besonderen Klangwelt, was ihr den Rang als Königin der Instrumente sichert. Diesen Rang aber kann die Orgel nur behalten, wenn man sich ihrer Vorzüge und ihrer spezifischen, aber auch nicht unbeschränkten Möglichkeiten bewußt bleibt. Die Erreichung einer idealen Synthese der manigfaltigsten Klänge bleibe das Alpha und Omega im Orgelschaffen. Nur bei der Respektierung dieses Leitgedankens wird das Instrument seine hohe Stellung wahren und festigen.