

## Vom Rhythmus des evangelischen Choral<sup>1)</sup>.

Von Rudolf Wustmann.

Wenn man in der evangelischen Kirche die etwa bis zur Mitte des 17. Jahrhunderts geschaffenen Gemeindelieder in ihrer alt-musikalischen Form als „rhythmischen Choral“ bezeichnet, so begeht man eine doppelte Ungenauigkeit.

Diese Lieder waren noch keine „Choräle“. Der Begriff ‚evangelischer Choral‘ in unserm Sinne hatte sich damals noch nicht eingebürgert; unter choralem Singen verstand man vorwiegend die aus der alten Kirche übernommenen liturgischen Gesänge im gregorianischen Choral wie die Präfationen, Responsorien, Kollekten, die Passionslektion, Te Deum und Magnifikat, allenfalls die alten Hymnen in ebenster Form. Erst im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges kommt die Bezeichnung ‚Choralmelodie‘ für einen neuen evangelischen Liedgesang von ganz einfachem Rhythmus vereinzelt vor und erlangt dann etwa im Laufe eines Jahrhunderts den heutigen Sinn.

Die alten geistlichen Liedweisen waren aber auch noch nicht „rhythmisch“ im vollen Sinne dieses Wortes. Sie hatten wohl eine Art Rhythmus wie alles Gesprochene und Gesungene, aber nicht jenen durchgehenden Fluß der Betonung, der erst mit Opitz in das Bewußtsein der deutschen Poetik einzudringen anfing. Nicht so sehr die Betonung, als das Metrum gab

---

<sup>1)</sup> Vorgetragen in der Diözesanversammlung zu Annaberg am 15. Dezember 1910.

für das ältere Formgefühl den Ausschlag; und das altmetrische Bewußtsein ging nicht vom Ganzen der Zeile, geschweige der Strophe aus, sondern von ihren Partikeln, dem Versfuß, der Brevis. Daher das uns heute unregelmäßig, unrhythmisch anmutende der meisten altervangelischen Lieder in ihrer ursprünglichen Form. Als „rhythmischen Choral“ im vollen Sinne dieser beiden Worte kann man das evangelische Gemeindelied erst in seiner neueren Form bezeichnen, die es ungefähr seit der Mitte des 17. Jahrhunderts allmählich annimmt.

Vergegenwärtigen wir uns einmal im Zusammenhang die geschichtliche Entwicklung von Metrum und Rhythmus im evangelischen Choral!

Das evangelische Gemeindelied wurde zu Luthers Zeit, musikgeschichtlich betrachtet, aus drei Quellen gespeist. Erstens entstammt es dem gregorianischen Choral der alten Kirche samt dessen weltlichen Absenkern in der Meistersingermelodik. Zweitens knüpfte es an den spätgotischen weltlichen Gesang an, wie er in der mehrstimmigen Mensuralmusik um 1500 reich und fein, wenn auch eckig und stöbig entwickelt war, und zwar an die einfacheren Formen des damals durch diese Mensuralmusik in seiner Melodik bestimmten sog. Volksliedes, d. h. des bürgerlichen Kunstliedes über ältere Volksweisen. Drittens — und das war das moderne um 1530 — dringt sogleich die Renaissancerhythmik ein, wie sie sich bei der Komposition antiker Versmaße bildete, indem man sich genauer an das Metrum der Texte anschloß, als es die gotische Mensuralmusik für nötig gehalten hatte.

Um die Mitte des 16. Jahrhundert, wo die romanische Tendenz überhaupt in Deutschland zunahm, gewann auch im evangelischen Kirchenlied das romanisch quantifizierende Prinzip an Stärke, namentlich durch den Einfluß des Goudimelschen Psalters. Diese in ein straffes, prangendes, ernstes Barock abgewandelte Renaissancemetrik steht im Vordergrund der um 1600 geformten evangelischen Liedweisen; einer ihrer letzten Vertreter, bei dem sie gefälligeres Wesen annimmt, ist Johann Crüger. Neben dieser antikisch mensurierenden Tendenz aber

— die sich damals sogar lutherischer Liedertexte bemächtigte — treibt die alte gregorianische Art noch frische Formen, wenn auch barock verputzt, wie z. B. in den Weisen Philipp Nicolais. Und als ein drittes entsteht damals eine Art Mittelweg, der von den anderen Tendenzen lernend und ihr Zuviel abstoßend, auf eine neue Innigkeit der Melodie zukommt: als Vertreter dieser hoffnungreichsten Entwicklungslinie muß Calvisius bezeichnet werden.

Schon im Zeitalter des Dreißigjährigen Krieges beginnt man die barocken Weisen als starr und trocken zu empfinden, das Streben nach mehr verbindlicher und flüssiger Melodik macht sich auch im evangelischen Gemeindelied geltend. Bis gegen das Ende des 17. Jahrhunderts halten sich alter Bestand und neue Art etwa die Wage, um 1700 aber siegt die Überzeugung von der besseren Singbarkeit und auch tieferen religiösen Tragfähigkeit der einfach fließenden Form, des gebneten Rhythmus bei Liedern von ruhigem Wesen namentlich in den größeren und moderner empfindenden Gemeinden so entscheidend, daß es zu einer Umwandlung vieler alten Weisen in diesem Sinne kommt. In Leipzig, seit Luthers Spätzeit der führenden Stadt Kursachsens in Sachen des geistlichen Liedes, sind es namentlich der Thomaskantor Kuhnau und der Nikolaiorganist Better, die bei dieser Rationalisierung — im guten Sinne — des geistlichen Liedes den Ausschlag geben. So paradox es manchem klingen mag, erst dieses frührationalistische Zeitalter hat den typischen evangelischen Choral im allgemeinen neueren Sinne dieses Wortes hergestellt. Erst die Vereinfachung, die er erfuhr, erlaubte, die Bezeichnung ‚choral‘ jetzt auf alle Gemeineweisen zu übertragen. In der Richtung seiner Vorgänger Kuhnau und Better, freilich mit weit tieferer Überzeugung, arbeitet auch Sebastian Bach mit der Choralweise da, wo er sie für den Mund der Gemeinde bestimmt. Er vor allen hat in seiner beinahe dreißigjährigen kirchenmusikalischen Leitung Leipzigs und in der Erziehung vieler Schüler, die sich in Sachsen, Thüringen und weiter verbreitet haben, die gotischen und barocken Formen des teilweise in Leipzig noch bis in seine Zeit hinein ge-

bräuchlichen Gesangbuches von Bopelius (1682) vergessen gemacht.

Die zweite Hälfte des 18. Jahrhunderts und die Wendezeit zum 19. stehn im Zeichen simpler Innigkeit und der Tatsache, daß nur noch Musiker zweiten und dritten Ranges um den evangelischen Choral bemüht sind. Die Doles, Homilius, Hiller haben den Bachschen Gemeindenchoral zunächst melodisch — und das heißt auch rhythmisch —, dann aber auch harmonisch angefangen verdorren zu lassen. Ihre Empfindsamkeit war nicht kräftig genug, der nun sich arg verplattenden rationalistischen Tendenz die Wage zu halten. Und vollends verhielt sich die nach 1820 allenthalben emportauchende realistische Sinnesrichtung dem evangelischen Choral gegenüber gleichgültig. Neben dieser aber kam eine historisierende Bewegung auf, man entdeckte die Gotik, schwärmte für ‚altdeutsch‘ mit mehr Gefühl als Urteil, erklärte allem, was an Rationalismus erinnerte, die Fehde, und mit den Duzenscheiben und der deutschen Renaissance fand um die Mitte des 19. Jahrhunderts auch das altevangelische Lied in der rhythmischen Form des 16. und frühen 17. Jahrhunderts wieder Liebhaber. Indessen hat sich unter den deutschen Landesgesangbüchern damals doch nur das bayrische in das Fahrwasser der historisierenden Choralfreunde begeben. Übrigens ließ diese Bewegung nach der Mitte des 19. Jahrhunderts allmählich wieder nach, und in den achtziger Jahren war man meist zu der Einsicht gekommen, daß der Gegenwart mit bloßem Historismus auch auf diesem Felde nicht gedient sei. Auf diesem Standpunkt der achtziger Jahre steht auch das sächsische Landeschoralbuch von 1883, und 1888 konnte sich Kümmerle in seiner trefflichen Enzyklopädie der evangelischen Kirchenmusik (I S. 259) äußern: „Die Frage, ob alter, quantitativer, oder neuerer, akzentuierender Rhythmus, ist keine brennende mehr, wie sie es in den vierziger oder fünfziger Jahren in hohem Grade war. Der Feuereifer für die Restituierung der alten rhythmischen Form, deren ursprünglicher Bestand noch weit schwerer zu ermitteln ist, als der der Melodien, weil die Alten in ihren Tonsätzen sie als Gegen-

stand einer in hohem Grade freien, künstlerischen, nach Art und Zeit wohl auch manierierten Bearbeitung ansahen, hat sich abgekühlt und einer ruhigeren Anschauungsweise Platz gemacht. Man ist von der Ansicht zurückgekommen, als sei unsere jetzige rhythmische Form des Chorals nur eine im Lauf der Zeit eingetretene Degeneration . . . Die besten Choralbücher der Gegenwart begnügen sich denn auch in der richtigen Erkenntnis, daß sich hier nichts erzwingen und aufdringen lasse, damit, unter Beiseitesetzung des Vorurteils, als ob jeder Choral nur in langsamstem Gange gesungen werden dürfe, aus den älteren, lebendigen Formen der Weisen nur soviel Erfrischung zu schöpfen, als sich mit dem jetzigen Zustand des Gemeindegesanges verträgt und für eine künftige Entwicklung Raum läßt.“

Da erschien 1890 das bekannte Wolfrumsche Buch über die Entstehung und erste Entwicklung des deutschen evangelischen Kirchenliedes in musikalischer Beziehung. Wissenschaftlich auf ein enges Gesichtsfeld eingestellt, nur auf das 16. Jahrhundert, glaubte es doch von neuem behaupten zu können, der damalige evangelische Volksgesang sei eine „weite herrliche blumenreiche Aue“, woraus später „künstliche Gartenanlagen“, dann „Ackerland“ und zuletzt „dürerer Boden“ geworden sei. Das jugendliche Werk erklärte sich auf dem Titel als „für Theologen und kirchliche Musiker“ geschrieben. In den zwanzig Jahren, die seit seinem Erscheinen vergangen sind, hat es auf seiten der kirchlichen Musiker, was seine Gegenwartstendenz anlangt, nicht eben viel Anklang gefunden (spätere Arbeiten Wolfrums in derselben Richtung scharfen Widerspruch), und die meisten unserer seitdem neu herausgegebenen Landeschoralbücher haben seinen extrem historisierenden Anschauungen nicht stattgegeben (mit demselben Recht, wie das heutige Volkslied sprachlich sich nicht mit dem des 16. Jahrhunderts vergleichen läßt, wie heutige Augenvolkskunst etwas ganz anderes ist als die des 16. Jahrhunderts). Nur in Waden ist ein dem bayrischen Landesgesangbuch ähnliches zustande gekommen. Unter den Theologen aber kleinerer Gemeinden hat Wolfrum auch sonst Anhang gefunden, und von ihnen

geht die Bewegung in Sachsen aus<sup>1)</sup>, um derentwillen wir uns heute mit dieser Frage beschäftigen.

\* \* \*

Wer zum erstenmal an die Bewegung herankommt, kann wohl den Eindruck erhalten, es handle sich vor allem darum, möglichst viel im Dreivierteltakt statt im Viervierteltakt zu singen. Mit naivem Entzücken wird z. B. auf Lieder wie ‚Lobe den Herrn‘, ‚Jesu hilf siegen‘ hingewiesen, als Beispiele „rhythmischen“ Gesanges. Nun ist das Wesen des Dreivierteltaktes lebhaftere rhythmische Energie als das des Viervierteltaktes; der gesungene Dreivierteltakt stammt aus dem Tanz und zwar vom gehüpften, gesprungenen Tanz im Gegensatz zu dem in geradem Takt gewandelten Geh Tanz. Unter den 193 Melodien des sächsischen Landeschoralbuches gehen 14 im Dreivierteltakt; ihre Texte sind alle freudig-festlicher Art. Außer diesen bietet der Anhang noch drei, wo die Tripeltaktform die ältere ist und für die Gegenwart neben der geläufigeren gradtaktigen Form zur Wahl gestellt wird: ‚Allein Gott in der Höch sei Ehr‘, ‚Nun lob mein Seel den Herren‘, ‚Aus meines Herzens Grunde‘. Beginnen wir die eingehendere Erwägung über den Gegenwartswert der älteren Formen mit der Betrachtung dieser drei Lieder!

An dem Teichschen Liede ‚Allein Gott in der Höch sei Ehr‘ samt seiner alten Tripeltaktmelodie haben zwei Männer Kritik geübt, Martin Luther und Sebastian Bach. Die Melodie entstammt einem gregorianischen Gloria in excelsis, und Teich mensurierte sie dem Charakter des biblischen Engellobes der Weihnacht entsprechend im Dreitakt. Textlich aber hat er den Lobgesang in einen Bittgesang münden lassen, dessen Stimmung von Strophe zu Strophe de- und wehmütiger wird, zu der frohen Weise immer weniger paßt. Luthern gefiel die Melodie besser als der Text; er dichtete zu ihr sein ‚All Ehr

<sup>1)</sup> Mit welcher unbefangener Phantasie und mit wie stumpfen Waffen diese Agitation arbeitet, sieht man mit Staunen z. B. im ‚Kirchenchor‘ 1909 S. 137.

und Lob soll Gottes sein', das gleich in der ersten Zeile den rhythmischen Meister Teichs zeigt, die häßliche hohe Dehnung auf in vermeidet und durch alle fünf Strophen den Weihnachtsjubel frisch und fröhlich durchführt, ein wahres deutsches Gloria. Aber die evangelischen Gemeinden hingen vielleicht schon an der Teichschen Dichtung, man stieß sich wohl auch an die und jene Stelle von Luthers Text; Luthers Lied verschwand wieder aus den Gesangbüchern. Das Übel einer festlich-frohen Weise zu harmenden Textworten blieb in Leipzig z. B. bis in das Gesangbuch von Bopelius (1682), in das Orgelbuch von Better (1709). Erst Bach empfand wieder wie Luther; und er nun half musikalisch, indem er den Viervierteltakt der Melodie einführte. Dreimal haben wir das Lied von ihm überliefert, stets im Viervierteltakt, der dem Doppelwesen des Teichschen Textes allein gerecht zu werden vermag. Bei Bachs Einführung ist es bis jetzt in Sachsen geblieben. Das Verlangen, den Teichschen Text nun wieder im alten Tripeltakt zu singen, kann von keinem wirklichen Rhythmiker gebilligt werden, und die Frommholdsche Agitation<sup>1)</sup> richtet sich hier, ohne es zu wissen, gegen Luthers und gegen Bachs Geist.

Nicht ganz so schlagend, aber doch ähnlich verhält es sich mit 'Nun lob mein Seel den Herren'. Auch hier handelt es sich um eine Dichtung (über den 103. Psalm), die zwar als Lobgesang beginnt und schließt, aber unter ihren vier Strophen auch eine enthält, die dritte, die fast lauter Trübsal ist: wir sind Staub, unser Leben wie Gras, und wenn der Wind drüber geht, ist es nimmer da. Das auf einen „freudigen Tenor“ — so charakterisierte man die tripeltaktige Weise im 16. Jahrhundert richtig — zu singen, ist eine starke Zumutung. Doch ist es lange dabei geblieben. Kein geringerer als Sebastian Bach hat schließlich aber auch hier den Übergang zum Viervierteltakt für angezeigt gehalten. Ph. C. Bach bringt in der Choralsammlung seines Vaters die geradtaktige Form an erster,

<sup>1)</sup> Vgl. bes. dessen Referat: Der rhythmische Gesang des evangelischen Kirchenliedes und unser Landeschoralbuch (1906).

die alte tripeltaktige an zweiter Stelle; zwei ältere Leipziger Kantaten Bachs verwenden noch den Tripeltakt der Melodie, eine spätere<sup>1)</sup> den geraden Takt, und das Gesangbuch von Doles (1786) erweist dann die geradtaktige Form als in Leipzig eingebürgert, und um 1840 war sie es im ganzen evangelischen Deutschland. Auch hier richtete sich also das Bestreben, die Gemeinde zu tripeltaktigem Gesang zu veranlassen, gegen die reife Überzeugung Sebastian Bachs, des größten Meisters der evangelischen Kirchenmusik, zu dessen Werk gerade wir Heutigen uns sonst als zu einer der tiefsten evangelischen Quellen drängen.

„Aus meines Herzens Grunde“ ist ein Hausmorgenlied von inniger, bescheidener Haltung, vor Beginn der täglichen Berufsarbeit zu singen. Seit der Wende des 16. Jahrhunderts, wo es auftaucht, bis zur Mitte des 18. hat man es im Tripeltakt gesungen, der bei dieser Melodie an den Wiegencharakter anklängt; auch Bach ist dabei geblieben. In Leipzig war es Doles, der dieses Lied in Viervierteltakt übertrug, vielleicht um der widernatürlichen alten Metrisierung willen



und ähnlicher Stellen in den folgenden Strophen, die wir Heutigen beim Singen kaum mehr über die Lippen bringen. Wenn man bei diesem Liede dem Verlangen nach dem alten Dreivierteltakt — besser übrigens Sechsvierteltakt — stattgeben wollte, müßte der Text entsprechend umgestaltet werden. Und wirklich hat diese Weise in ihrem ursprünglichen Rhythmus besonders innigen Klang.

Soviel über die Möglichkeit, alte tripeltaktige Formen aus dem jetzigen Anhang des sächsischen Choralbuches in Zukunft vor den geradtaktigen zu bevorzugen. Wie man sieht, ist das

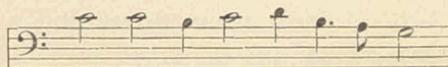
<sup>1)</sup> „Gottlob, nun geht das Jahr zu Ende“; das Ph. Spittas Ansetzung dieses Werkes zwischen 1723 und 1727 nicht berechtigt ist und daß es wenigstens um ein Jahrzehnt später entstanden ist, läßt sich durch verschiedene Beweiszeichen erhärten.

Ergebnis äußerst gering. Allgemein wäre zu den Entscheidungen, wo es sich um weiter nichts als die Wahl: Tripelrhythmus oder gerader Rhythmus? handelt, nur noch zu sagen, daß der Tripelrhythmus, wenn er nach Sinn und Metrum nicht völlig zum Texte paßt, viel schneller leierig wirkt als der gerade. Rhythmisch sind sie aber beide.

\* \* \*

Wesentlich anders liegen die Dinge bei dem übrigen, größeren Teile der jetzt im Anfang des sächsischen Landeschoralbuches stehenden Melodien. Wir wollen einige von diesen in der Reihenfolge ihrer geschichtlichen Entstehung betrachten, drei Lieder aus dem Zeitalter Luthers selbst.

Das älteste Stück ist ‚Ich dank dir lieber Herre‘. Die Melodie ist eigentlich die Weise eines älteren weltlichen Liedes ‚Entlaubet ist der Walde‘, eines wehmütigen Abschiedsliedes, zur Herbstzeit unterm Fenster der Liebsten zu singen. Durchaus demütig und individuell ist auch der altevangelische Morgenert dazu ‚Ich dank dir lieber Herre‘; neben ihn hat Joh. Mühlmann um 1600 den mehr dem Gemeindeleben, den Wochentagsmorgengottesdiensten angepaßten Text gesetzt ‚Dank sei Gott in der Höhe‘. Die älteste und weitaus schönste Form der Melodie des weltlichen Liedes — aus dem Anfang des 15. Jahrhunderts, wenn nicht noch älter — steht im Lochheimer Liederbuch<sup>1)</sup>; zu Beginn des 16. Jahrhunderts war sie durch eine andere ersetzt, die als Tenor eines vierstimmigen Stolzerschen Kunstsatzes (1539) beginnt:



Ent - lau - bet ist der Wal - de.

Das Babsttsche Gesangbuch bringt 1545 diese Weise in derselben Lage zu dem Liede ‚Ich dank dir lieber Herre‘, und noch in späteren Ausgaben von Babstts Sammlung, z. B. der Bögelinsehen von 1569, findet sie sich so gedruckt. Es handelt sich

<sup>1)</sup> Jahrbücher f. musikal. Wissenschaft, hsg. von Chrysander, II S. 118.

hier um die spätgotische Kunstform einer Weise, die das Volk einfacher sang. Um die wirklich volkstümliche Form kennen zu lernen, muß man die ‚Gassenhaverlin‘ von 1535 aufschlagen<sup>1)</sup>: da heißt die erste Zeile



Es ist dies der eine Irrtum, die eine irriige Behauptung unserer Rhythmuschwärmer, daß die spätgotische Kunstform die des Volksmundes, die „urwüchsige“ sei; bei Wolfrum wie bei seinen Anhängern beruht diese oft vorgetragene Ansicht auf Unkenntnis des Unterschiedes zwischen wirklichem Volks- und bürgerlichem Kunstgesang im 16. Jahrhundert. Viel schlimmer aber ist ein zweiter Irrtum.

Wolfrum und die Seinen sind der Ansicht, man habe jene Kunstmelodie im 16. Jahrhundert dem Text entsprechend so rhythmisiert:

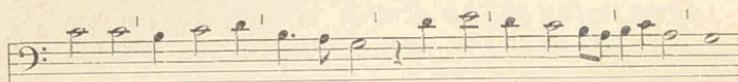
Ent = lau = bet ist der Wal = de gen die = sem Win =  
 Ich dank dir, lie = ber Her = re, daß du mich hast —  
 = = ter kalt.  
 — be = wahr.

Sie kommen darauf zu, in die alten, bekanntlich ohne Taktstriche aufgezeichneten Gesänge den buntesten Rhythmuswechsel hineinzuhören: bald geht es im Vierviertel-, bald im Sechsviertel-, bald im Dreihalbtakt usw. Der Tausend! sind denn diese guten Knaben des 16. Jahrhunderts alle schon bei Dalcroze in die Schule gegangen? — Die gegenwärtige Musikwissenschaft weiß nun bestimmt<sup>2)</sup>, daß die Wolfrumschen Rhyth-

<sup>1)</sup> Vgl. Erk-Vbhme, Liederhort II 549.

<sup>2)</sup> Vgl. bes. den lehrreichen Aufsatz von G. Schönemann ‚Zur Frage des Taktschlagens und der Taktbehandlung in der Mensuralmusik‘, Sammelbände der MGG. X, S. 73. — Daß Wolfrums Aufstellungen unrichtig sind, ergibt sich auch aus den gleichzeitigen Tabulaturbüchern, die ja die Taktstriche enthalten.

mifierungen falsch sind, ja, daß sie lauter Zerrbilder des der-einst gefühlten Rhythmus liefern. Man unterschied im 16. Jahrhundert so gut wie sonst vor allem geraden Takt und ungeraden Takt (Proportio tripla). Außer den drei oben besprochenen Liedern<sup>1)</sup> gehen alle Choräle im Anhang des sächsischen Choralbuches auch in alter Form in nichts anderem als im geraden Takte. Alle Versuche, an irgend einer Stelle Dreivierteltakt usw. hineinzuinterpretieren, sind Fälschungen des alten Rhythmus. Das Stolgersche Quartett geht in geradem Takt, einer der Sänger schlug diesen geraden Takt beim Singen, und es ergab sich eben stellenweise, wo Tert- und Taktrhythmus nicht völlig klappen, jenes eigentümliche Schweben der Betonung, das eine Haupteigenschaft des spätgotischen Kunstgesanges ist, und das damals auch dem musikalisch un-gelehrten bürgerlichen Sänger vertraut genug war, um es ihm beim Gemeindegesang in bescheidenem Maße zumuten zu können. Die rhythmische Empfindung war also bei unserer Melodie die folgende (wir deuten die echte Taktierung an, die guten Takt-teile sind nicht scharf zu akzentuieren):



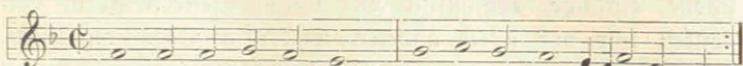
Ent-lau-bet ist der Wal-de gen die-sem Win-ter falt.  
 Ich dank dir, lie-ber Her-re, daß du mich hast bewahrt.

Wer sich einmal in die richtige Taktierung dieser alten Gesänge hineingehört hat, empfindet die Wolfrum-Frommhold'schen Um-rhythmifierungen als grobe Vergewaltigungen und Zerreißen des altorganischen musikalischen Lebens. Man verschone unsere Gemeinden mit diesen Zerrbildern, die weder mit Geschichtswissenschaft noch mit rhythmischem Grundgefühl etwas gemein haben.

Aber auch der echte alte Kunstrhythmus ließ sich in diesem Falle nicht lange durchführen. In Leipzig hat sich hier schon Calvisius (1597) dem wirklichen Volkston des 16. Jahrhunderts

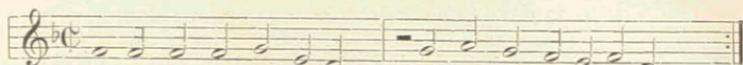
<sup>1)</sup> Allein Gott in der Höh, Nun lob mein Seel, Aus meines Herzens Grunde.

auch in der Kirche genähert und gerade damit den ersten Schritt zur Choralisierung der spätgotischen Weise getan. Ähnlich der ‚Gassenhauer‘form beginnt er:



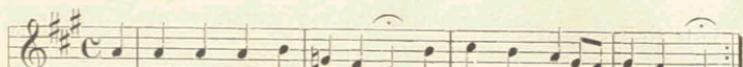
Ich dank dir lie-ber Her-re, daß du mich hast be-wahrt  
In die-ser Nacht-ge-fer-de, da-rinn ich lag so hart.

Noch etwas einfacher sang man hundert Jahre später (Vopelius S. 542):



Ich dank dir lie-ber Her-re, daß du mich hast be-wahrt  
In die-ser Nacht-Ge-fähr-de, da-rinn ich lag so hart.

Bach schrieb (XXXIX, 224):



Ich dank dir lie-ber Her-re, daß du mich hast be-wahrt  
In die-ser Nacht-Ge-fähr-re, da-rin ich lag so hart.

Daraus machte Doles (Nr. 36):



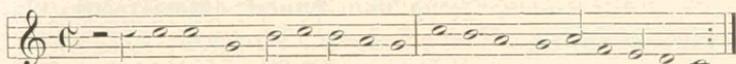
Und das jetzige sächsische Landeschoralbuch gibt als Hauptform:



Während also die spätgotische Kunstweise nur fünfzig Jahre Bestand gehabt hat, hat sich die einfache Tendenz hier drei Jahrhunderte bewährt.

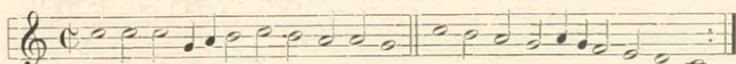
Wir kommen zu Luthers ‚fester Burg‘. Den Rhythmus der alten Melodie müssen wir auch hier geschichtlich als spätgotisch bezeichnen. Über sein eigentliches, wahres Wesen einerseits und über die Wolfrumsche Taktierung andererseits, die

auch hier zwischen Vierteln, Dreihalben und Sechsvierteln umhertaumelt und neuerdings für Sachsen gewünscht wird, wäre dasselbe zu sagen wie zum vorigen Liede. Unsere schöne, einfache, rhythmisch viel durchgreifendere Form verdanken wir vor allen anderen wiederum Sebastian Bach. Das Leipziger Gesangbuch von Vopelius (1682), das zu Bachs Zeit als altmodisch in Nebengebrauch war, notierte noch (S. 670):



Ein feste Burg ist un - ser Gott, Ein gute Wehr und Waf - fen.

Der ausgezeichnete Leipziger Organist Better ging (1709) zu folgender Form über (Nr. 109)



Bach ließ singen:



Ein fe - ste Burg ist un - ser Gott, ein gu - te Wehr und  
Er hilft uns frei aus al - ler Not, die uns jezt hat be -



Waf - fen,  
trof - fen.

Wie Better zwischen 1710 und 1720 und Bach seit 1730 sofort Anklang fanden, ersieht man aus der Schrift von Friedrich Zelle ‚Ein feste Burg ist unser Gott‘<sup>1)</sup>. Und nun wird die Bachsche Form, mit kleinen Abweichungen, seit 150 Jahren in der evangelischen Kirche gesungen. Von 43 amtlichen evangelischen Choralbüchern in Europa<sup>2)</sup> sind es gegenwärtig nur drei, die ihren Gemeinden hier die spätgotische Form bieten: Bayern, Mecklenburg-Schwerin und Neuß j. L. Nur vier stellen die alte Form als Nebenmöglichkeit zur Wahl: Braun-

1) Berliner Realschulprogramm von 1897, III S. 11 ff.

2) Vgl. Zeller, Ein feste Burg auf einerlei Weise. 1908.



greifen zu wollen; aber um den handelt es sich für uns nicht mehr. Für die beiden Lieder ‚Ich komme, Herr, und suche dich‘ und ‚O König, dessen Majestät‘, die im sächsischen Gesangbuche noch nach der Weise gehen, kommt vollends nur der neuere Rhythmus in Frage, wovon sich jeder durch einen Versuch überzeuge: der neuere Melodierhythmus liegt dem monopodischeren Rhythmus der neuen Texte viel besser.

\* \* \*

Halten wir hier einen Augenblick inne und fragen nach dem Ergebnis unserer bisherigen Betrachtung. Von den 19 im Anhang des sächsischen Landeschoralbuches stehenden alten Weisen hat sich uns ein Drittel, die bis jetzt durchgesprochenen sechs, (mit höchstens einer Ausnahme, über die man verschieden denken mag) als ungeeignet erwiesen, dem Gemeindegesang der Gegenwart zugeführt zu werden. Mit den übrigen zwei Dritteln, die fast alle dem Jahrhundert von 1550 bis 1650 entstammen und dessen barocke Manier an der Stirn — wie jedes durchschnittliche Kunstgewerbliche Erzeugnis dieses Jahrhunderts es tut —, liegt die Sache aber ebenso. Überall ergeben sich dieselben, an den ersten sechs Liedern schon gemachten Beobachtungen: die alte Melodie ist ebensowenig mehr begehrt, wie jemand etwas von ihrem alten Text würde wissen wollen; und: auch hier würde die Restauration nichts andres bedeuten, als daß der durch Bach und sein Zeitalter zu zeitloser, schlichter Größe emporgeführte, ja in seinem besten rhythmisch-musikalischen Wesen erst recht eigentlich geschaffene evangelischen Choral mit Modeallüren früherer Jahrhunderte, die nur noch historisch nachfühlbar sind, aufgetakelt würde, mit einem nebensächlichen sinnlichen Zuviel u. dgl. Wobei die guten Worte ‚rhythmisch‘ und ‚Volksweise‘ handgreiflich mißbraucht werden.

Trotz all dieser Einzelirrtümer und des vielfach betretenen falschen Weges ist nun aber der Gedanke, unserem Gemeindegesang womöglich mehr rhythmische Energie zuzuführen, gut und richtig. Gewiß kann dazu auch beitragen, wenn wir die unbestimmten Haltezeiten an den Zeilenenden abschaffen, die

jetzt durch Fermaten bezeichnet werden. Wenn man freilich statt der Fermate einen Cäsurstich (Frommhold) macht, so ist die Sache wohl nicht viel gebessert. Es handelt sich darum, musikalisch rationelle Haltepunkte herzustellen, d. h. Pausen, wie es schon in einigen neuen Gesangbüchern geschehen ist und wie es auch die Kunstmusik tut, wo sie den Gemeindegesang in ihre Form mit einbezieht, wie Reger, dem Vorgange Bachs folgend, in seinen Choralkantaten. Die richtige Pausierung ist nicht leicht zu setzen und darf nicht nach einem Schema für alle Lieder gemacht werden, aber nur sie gewährt einen durchgehenden rhythmischen Verlauf der ganzen Strophe, während bis jetzt nach jeder Zeile ein allgemeines Loslassen des Rhythmus eintritt, worauf der Organist mit einem neuen Akkord anfängt und die Gemeinde — pauz! — hinterher in diesen einfällt. Dieses Übel, das auch an dem berühmtesten Schleppen mit schuld ist, wird wegfallen, wenn genaue Pausen zwischen die Zeilen treten.

Da einmal vom Schleppen, diesem rhythmischen Erbübel, die Rede ist — am sichersten ist ihm von vornherein durch ein frisches Tempo zu begegnen —, sei noch auf einen anderen Punkt hingewiesen, der eine besondere Stütze des Schleppwesens ist: die klingenden Ausgänge mit gedehnter, vorletzter Silbe. Viele von ihnen bedeuten ein Zuviel von Dehnung und schaffen Platz für überflüssiges Gefühlsplus, das bei uns energischeren Menschen von 1900 leicht unwahr wird. In manchem Liede sind sie nötig, in vielen entbehrlich. In der Zeile ‚Ach bleib mit deiner Gnade‘ hat die Verdoppelung der Silbenlänge ‚Gna<sup>de</sup>‘ z. B. besseres Recht als in der Zeile ‚Ich dank dir lieber Herre‘ die Verdoppelung von ‚Her<sup>re</sup>‘. Die Reduzierung dieser vorletzten Silbe zweisilbiger Reime auf das gewöhnliche Silbenmaß entspricht der choralen Tendenz und dem Bedürfnis nach mehr rhythmischer Knappheit zugleich.

Wichtig für einen lebensvollen fließenden Vortrag des evangelischen Chorals ist endlich die Behandlung der Orgel: die tertiäre Artikulation und Akzentuation der Zeilen darf durch die gleichmäßige Dicke der Orgelakkorde nicht zu sehr übertüncht werden. Die Orgel soll nicht immer alle Strophen mitspielen.

Auch soll sie sich bei einer Folge von Strophen desselben Liedes nicht immer derselben Satzform bedienen: wie der Charakter des Inhalts wechselt, so müssen sich auch die Harmoniefolgen verschieden entwickeln können (ohne daß die Melodie angetastet wird).

Überhaupt dürfte der Satz, die Harmoniefolge dasjenige Gebiet sein, auf dem unser Landeschoralbuch noch verbesserungsfähiger ist als auf dem Gebiete der Melodien. 3. Tl. heißt es da alte Schulden einlösen und schöne Harmonieen des Bachschen und der ihm zunächst folgenden Zeitalter wieder herstellen! Welchen Reichtum an neuen Harmonien hat uns dann aber die deutsche Musik seit der Mitte des 19. Jahrhunderts erschlossen! Davon ist noch kein Tropfen in das Landeschoralbuch hereingedrungen. Hier ist das Feld, wo eine bedeutende Erneuerung stattfinden kann, eine große „Vergegenwärtigung“, eine musikalische Interessenvermehrung für jeden Mitsingenden, ohne sich an dessen Singweise zu vergreifen. Das ist der Weg, auf dem Sebastian Bach, der „harmonischste Kopf“ seiner Zeit, der größte sächsische Kirchenmusiker, dessen Name für die evangelische Kirche das ist, was der Name Gregor für die katholische, seine berühmten Choräle, diese Kleinode der deutschen Kunst, geschaffen hat: einfacher Melodierhythmus, kunstreiche Harmonisierung.<sup>1)</sup>

1) Im Anschluß an diesen Vortrag und die ihm folgende Diskussion billigte die Annaberger Versammlung mit großer Mehrheit folgende Schlusssätze: „Die Diözesanversammlung zu Annaberg am 15. 12. 1910

1. spricht sich gegen die Wiedereinführung der alten spätgotischen und barocken Formen evangelischer Kirchenlieder (sog. rhythmischer Choral) in unseren Gemeindegesang aus; denn diese würden (zu Gunsten eines historisierenden und eines musiksinnlichen Prinzips) der religiösen Erbauung der singenden Gemeinden weniger dienlich sein, sie würden der wertvollsten Tradition sächsischer Kirchenmusik (Seb. Bach) widersprechen und würden Sachsen aus der Hauptgemeinschaft des evangelischen Kirchengesanges in eine kleine Nebengruppe verweisen;

2. empfiehlt eine musikalische Erneuerung unseres Landesgesangbuches durch Abschaffung der Fermaten (an deren Stelle zum Besten eines durchgehenden rhythmischen Verlaufes des Gesanges in der Regel eine zeitlich bestimmte Pause zu treten hat), Verminderung der Dehnungen der vorletzten Silben bei klingenden Zeilenschlüssen und Durchsicht der Melodien und des harmonischen Satzes.“

